

**Universidade de Brasília  
Departamento de Artes**

**Ana Taveira**

**Conexões antropológicas na Coleção Joaquim Paiva:  
uma antologia fotográfica**



**Brasília**

**2017**

**Ana Taveira**

**Conexões antropológicas na Coleção Joaquim Paiva:  
uma antologia fotográfica**

**Dissertação apresentada ao  
Instituto de Artes para a obtenção do  
Título de Mestra em Artes**

**Área de Concentração  
Teoria, Crítica e História da Arte**

**Orientador: Biagio D'Angelo**

**Brasília  
2017**

Nome: TAVEIRA, Ana

Título: Conexões antropológicas na Coleção Joaquim Paiva: uma antologia fotográfica

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília para obtenção do título de Mestra em Teoria, Crítica e História da Arte.

Aprovada em:

**Banca Examinadora**

Prof. Dr. Biagio D'Angelo

Departamento de Artes da Universidade de Brasília

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof<sup>a</sup>. Dra. Cecilia Rennie

Universidade da República, Montevideu - Uruguai

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Adélia Menegazzo

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Julgamento \_\_\_\_\_ Assinatura \_\_\_\_\_

À minha irmã  
Ana Paula Taveira (*In memoriam*)  
Às minhas filhas  
Julia e Camila Taveira Rudy

## **Agradecimentos**

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, Professor orientador Biagio D'Angelo, minha família, Sandro Silveira, Renata Passos, Patrícia Albernaz, Priscila Borges, Alexandre Rangel, João Bastos e ao colecionador Joaquim Paiva, meus mais sinceros agradecimentos.

as fotos trazem o real é difícil revê-  
las fazem doer o tempo arranha é crespo  
escama é laminar aberta é sádico.

Joaquim Paiva - *Aos pés de Batman*

## Resumo

A realização desta pesquisa tem o propósito de formar uma antologia, por meio de um recorte intencional, de algumas fotografias da Coleção Joaquim Paiva, a maioria das quais presentes no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O *corpus* escolhido se reúne à luz das vinculações entre fotografia e antropologia. Para tanto, consideramos os aspectos antropológicos da imagem, isto é, a carga simbólica da imagem que sobrevive ao tempo, que Aby Warburg nomeia *Nachleben*. Finalmente, pretendo que tal antologia fotográfica e de cunho antropológico possa adquirir potencial para uma exposição virtual, destinada a diversos perfis etnográficos, contribuindo assim para uma ampliação da pesquisa sobre a historiografia da fotografia brasileira.

### Palavras-chave:

Fotografia; antropologia; Warburg; antologia; expografia.

## **Abstract**

The purpose of this research is to offer an anthology of some photographs of the Joaquim Paiva Collection, most of all from Rio de Janeiro's Museum of Modern Art. The corpus was chosen because of the linkages between photography and anthropology. For this, we consider the anthropological aspects of the image, that is, the symbolic load of the image that survives to time, which Aby Warburg names *Nachleben*. Finally, I propose that this anthropological and photographic anthology can acquire the potential for a virtual exhibition, destined to several ethnographic profiles, contributing to a broader research on the historiography of Brazilian photography.

### **Keywords:**

Photography; anthropology; Warburg; anthology; expography.



## Sumário

Introdução .....	10
Capítulo 1 – A institucionalização da fotografia nos acervos brasileiros.....	13
Capítulo 2 – A Coleção Joaquim Paiva.....	29
Capítulo 3 – A dimensão antropológica da fotografia.....	41
Capítulo 4 – Análise do corpus fotográfico. Uma antologia .....	53
Conclusões.....	80
Reflexões finais: para uma expografia expandida.....	83
Referências bibliográficas.....	105
Bibliografia consultada.....	109

## Lista de Figuras

Figura 1	Geraldo de Barros, <i>O Barco e o Balão</i> .....	15
Figura 2	Thomaz Farkas, <i>Edifício</i> .....	16
Figura 3	José Medeiros, <i>Ritual de Candomblé de Iniciação das Filhas de Santo</i> .....	18
Figura 4	Evandro Teixeira, <i>Passeata dos Cem Mil</i> .....	20
Figura 5	Claudia Andujar, <i>Índio Yanomami</i> .....	22
Figura 6	Carlos Fadon Vicente, <i>Avenida Paulista + São Polaróide</i> .....	23
Figura 7	Diane Arbus, <i>Parada Mask</i> .....	31
Figura 8	Ana Taveira, <i>Verônicas</i> .....	35
Figura 9	Joaquim Paiva, <i>Núcleo Bandeirante</i> .....	39
Figura 10	Margaret Mead e Gregory Bateson, <i>Balinese Character</i> .....	44
Figura 11	Aby Warburg, <i>Atlas Mnemosyne</i> .....	48
Figura 12	Aby Warburg e um índio Hopi .....	52
Figura 13	Herbert Bayer, <i>Fundamentos do Desenho de Exposições</i> .....	89

## Introdução



Pedro Karp Vázquez, Nadando em água escondida, 1984  
Coleção Joaquim Paiva

A característica documental da fotografia a afastou dos acervos de arte até meados do século XX. No âmbito dos museus brasileiros, a institucionalização das imagens fotográficas aconteceu ao mesmo tempo em que a fotografia produzida no país passou a ter mais destaque no cenário nacional e começou a ganhar corpo na história da arte. A partir da década de 1940, a fotografia autoral no Brasil surge com extraordinário vigor e expande tanto sua visualidade, quanto o espaço que ocupa nos núcleos reservados para a fotografia nos acervos e nas exposições realizadas pelas instituições culturais brasileiras.

Por outro lado, o caráter artístico inegável da fotografia foi um impedimento para sua utilização como ferramenta aplicada às pesquisas científicas. Somente um século após seu surgimento, em 1938, os antropólogos Margaret Mead e Gregory Bateson realizaram um trabalho em que utilizaram imagens fotográficas como meio de pesquisa e análise sobre os hábitos e os aspectos culturais do povo de Bali, na Indonésia.

A realização desta pesquisa tem o propósito de refletir como se deu esse reconhecimento da fotografia, que rompeu essas fronteiras e passou a ocupar espaços relevantes tanto nas artes visuais quanto nas disciplinas científicas, mais especificamente na antropologia, que desde a década de 1980 vem examinando o uso de imagens como fonte documental, instrumento, produto de pesquisa e veículo de intervenção política-cultural (FELDMAN-BIANCO e LEITE, 1998).

Por meio de um recorte feito na Coleção Joaquim Paiva, uma das mais importantes coleções de fotografia no Brasil, pretendo compor uma antologia fotográfica que tenha potencial para uma exposição virtual, destinada a diversos perfis etnográficos. Esses aspectos que estão cristalizados em uma cultura podem se desdobrar no momento da recepção, em outra sociedade, com outra cultura que, apesar de suficientemente distinta, compartilha com aquela, aspectos do imaginário e do simbólico das imagens.

A pesquisa está dividida em quatro capítulos, quais sejam: i) a institucionalização da fotografia nos acervos brasileiros; ii) a Coleção Joaquim Paiva; iii) a dimensão antropológica na fotografia; e, finalmente, iv) a análise do *corpus* fotográfico.

O *corpus* desta dissertação compreende fotografias que fazem parte da Coleção Joaquim Paiva. Foram escolhidas vinte e três imagens da Coleção, que contemplam o trabalho de dezoito fotógrafos, brasileiros e estrangeiros, entre fotojornalistas e artistas, os quais viabilizam uma percepção poética do mundo por meio da linguagem fotográfica. A escolha do *corpus* é intencional e se reúne à luz das vinculações entre fotografia e antropologia.

Com efeito, o recorte antropológico ajudará, do ponto de vista metodológico, estabelecer uma articulação empírica, bem como uma análise das imagens fotográficas da coleção, objeto deste trabalho.

As imagens do *corpus* fotográfico abarcam um período não linear de produção desenvolvida ao largo do século XX e início do XXI, entre 1925 e 2008, e estão agrupadas de acordo com pontos de contato históricos, técnicos, poéticos, formais ou estéticos, além dos argumentos antropológicos que, acredito, os estabelecem, relacionam e ajustam as características agregadoras que perpassam as fotografias do *corpus*.

O processo de seleção das imagens foi norteado não apenas por um recorte arbitrário da Coleção, mas também por esboçar e oferecer uma ideia que pudesse

dar conta de evidenciar a riqueza e a relevância da Coleção Joaquim Paiva.

Portanto, faz-se necessária a proposta de uma antologia fotográfica que privilegie, na Coleção, o imaginário coletivo, as identidades sociais, culturais e históricas. Acredito, de fato, que viabilizar essa proposta por meio da Coleção do diplomata carioca, poderá constituir-se em uma contribuição à pesquisa sobre a historiografia da fotografia brasileira.

A antologia tentará aprofundar a presença desses fotógrafos exemplares na Coleção, categorizando-os dentro de um viés antropológico que responde às inquietações histórico-sociais dos artistas. Para isso, o aprofundamento de determinadas vertentes observadas nas obras e a etapa da pesquisa sobre os artistas e as obras foram amparados tanto no contato pessoal com Joaquim Paiva, quanto em vários materiais para consulta, como catálogos de exposições nacionais e internacionais, e *folders*, alguns deles cordialmente disponibilizados pelo próprio colecionador.

## CAPÍTULO 1

### Institucionalização da fotografia nos acervos brasileiros



Thomaz Farkas, c. 1940. Rio de Janeiro  
Coleção Joaquim Paiva

Neste capítulo, o objetivo é apresentar um breve panorama da história da fotografia no Brasil entre os anos 1940 e 1980 – as décadas mais significativas para o reconhecimento da linguagem fotográfica nas artes visuais pelas instituições brasileiras. Pretende oferecer dados contextuais ao *corpus* da pesquisa, sem, no entanto, propor uma sistematização da história da fotografia brasileira.

As transformações na produção fotográfica brasileira se deram a partir da década de 40, quando o fazer fotográfico passou a ser experimental, afastando-se de seu caráter de registro documental e aproximando-se das estéticas e poéticas visuais da época. Havia a intenção de apagar o aspecto puramente figurativo da fotografia, influenciada pelas estéticas de vanguarda que buscavam integrar o maior número de manifestações artísticas em um único projeto cultural influenciado pelo construtivismo.

Nessa época, as maiores cidades brasileiras estavam em plena modernização, o que suscitou novas práticas urbanas para produzir o cidadão

moderno, segundo as novas concepções culturais que levavam a marca do progresso e da industrialização.

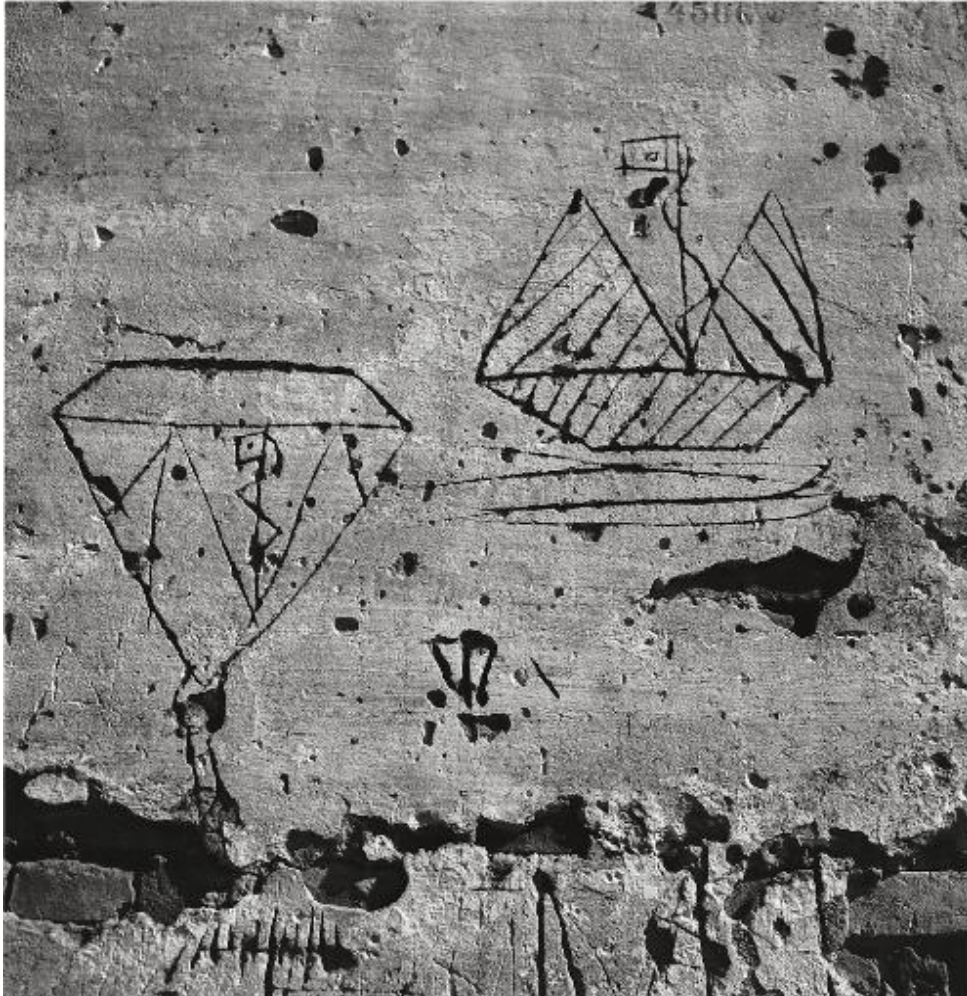
Os fotoclubistas de São Paulo e do Rio de Janeiro, convictos da utopia desenvolvimentista que os inspiravam, e em busca de uma visualidade fotográfica brasileira, experimentaram novas maneiras de fazer fotografia e empreenderam novos procedimentos formais e diferentes poéticas visuais.

O Foto Clube Bandeirante, um agenciador da produção fotográfica brasileira, foi inaugurado em 1939, em São Paulo e, em pouco tempo, se tornou um importante centro do movimento fotoclubista. Em 1942, promoveu o 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, que contou com o apoio da prefeitura da cidade. Em 1945, depois de criar o Departamento de Cinema, mudou o nome para Foto Cine Clube Bandeirante, e em 1950, foi declarado por lei como uma instituição de utilidade pública. Os pioneiros do Foto Cine Clube Bandeirante foram José Yalenti, German Lorca, Geraldo de Barros e Thomaz Farkas, entre outros fotógrafos importantes que também participaram do Foto Clube, como Marcel Girou, Madalena Schwartz e Gaspar Gasparian, que iniciaram uma transformação da linguagem fotográfica em meados da década de 40, com um novo posicionamento frente à técnica, e às novas temáticas.

Geraldo de Barros era designer, pintor e fotógrafo e foi o primeiro do Foto Cine Clube Bandeirante a realizar intervenções que transgrediam a realidade da cena fotografada. Essas interferências eram realizadas por meio de múltiplas exposições do filme, recortes, sobreposições e desenhos geometrizados, executados diretamente sobre o negativo com instrumentos de gravura, ponta seca e nanquim (figura 1). Com montagens influenciadas pelo movimento concreto, Geraldo de Barros “opera no campo da percepção visual como construção abstrata”<sup>1</sup>. A série fotográfica *Fotoformas*, do artista, produzida no final dos anos 40 até início dos anos 50, é resultado de suas pesquisas e de suas experimentações despretensiosas. Testemunham o início de seu envolvimento com a geometria da arte abstrata quando o artista era membro do grupo Ruptura, que, com outros artistas como Waldemar Cordeiro, Luis Sacilotto e Lothar Charoux, marcaram o início da arte concreta em São Paulo.

---

<sup>1</sup> “A imagem do processo” texto de Paulo Herkenhoff publicado no jornal Folha de São Paulo em 23 de outubro de 1987.



**Figura 1** - Geraldo de Barros, 1948. Série Fotoformas, “O Barco e o Balão”, 1948. Gelatina e prata selenizada. 29,1 x 29,3 cm. Coleção Joaquim Paiva.

Thomaz Farkas, que aos dezoito anos já fazia parte do Foto Cine Clube Bandeirante de São Paulo, captava imagens com enquadramentos inesperados (figura 2). Com isso, problematizou o movimento na fotografia, experimentando a visualidade das vanguardas europeias e norte-americanas da arte construtivista e do abstracionismo geométrico<sup>2</sup>, por meio da escolha de ângulos de tomada não usuais, que desviam do senso de equilíbrio habitual, contrariam o enquadramento frontal tradicionalmente utilizado, e provocam, assim, um estranhamento ao observador.

---

<sup>2</sup> Instituto Moreira Salles. Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/thomaz-farkas>  
Acesso em 21 de abril de 2017.





**Figura 2** - Thomaz Farkas. "Edifício", c.1943. Gelatina e prata. 27,2 x 27,1 cm. Coleção Joaquim Paiva.

O senso comum só percebe que há uma posição da câmera norteando e organizando o espaço quando o enquadramento é bizarro e difícil, quando a câmera ocupa uma posição oblíqua e conflituosa com a frontalidade da cena. É que os enquadramentos em ângulos tortuosos e insólitos desnudam a função da fotografia como forma de exercício do olhar: em posição excêntrica, a perspectiva age explicitamente como instrumento de deformação e a posição do olho/sujeito se denuncia como agente instaurador de toda ordem (MACHADO, 2015, p. 125)

No Rio de Janeiro, havia pequenos grupos de fotógrafos que se reuniam com a intenção de formar novas associações, como: A Associação Carioca de Fotografia, o Rio Foto Grupo, Foto Cine Light Clube, a Associação Brasileira de Arte Fotográfica (ABAF) e a Sociedade Fluminense de Fotografia (SFF). Essas duas últimas conseguiram consolidar-se e centralizaram a atividade fotoclubista no Rio de Janeiro.

No entanto, a produção fotográfica no Rio era bastante tímida se comparada com a de São Paulo, ao que José Oiticica Filho comentou em um texto

de 1947, para o III Salão Fluminense Anual de Arte Fotográfica:

Afora os Bandeirantes, São Paulo é atualmente quem mais trabalha em prol da arte fotográfica no Brasil – a representação carioca e fluminense foi muito pequena. Os artistas do Rio, principalmente, brilharam pela ausência. Por que esse marasmo carioca? (OITICICA FILHO apud COSTA e RODRIGUES, 1995. p. 82).

José Oiticica Filho foi um dos artistas que conseguiu grande destaque nos meios fotoclubistas do Rio de Janeiro e de São Paulo. Ainda preso ao academicismo, na década de 1950 decidiu afastar-se do fotoclubismo carioca para fazer parte do Foto Cine Clube Bandeirante, onde os participantes desenvolviam experiências mais modernas e ampliavam não só o campo do fazer fotográfico, mas também, os debates teóricos sobre o fotográfico.

As imagens fotográficas dos anos 50 exploraram suas formas e temas em consonância com as propostas estéticas e poéticas das artes visuais, também comprometidas com as realidades brasileiras. Essas experiências radicais não se restringiam ao exame dos limites da linguagem fotográfica, mas incluíam, também, rigor técnico e argumentos intelectuais que posicionavam a fotografia no contexto das artes visuais. Foi assim que a fotografia brasileira passou a pertencer às artes visuais, sob o acolhimento dos movimentos Concreto e Neoconcreto.

No jornalismo, a fotografia era considerada como mera ilustração. Até que, na década de 1940, a revista *O Cruzeiro* modificou esse estatuto contratando uma equipe de fotógrafos orientada pelo francês Jean Manzon (COSTA e RODRIGUES, 1995). Entre eles, José Medeiros, um dos primeiros fotojornalistas do Brasil, que produziu significativos ensaios fotográficos em viagens pelo exterior, mas também nas que fez pelo país. O mais polêmico na época foi realizado em Salvador em 1951, quando documentou um ritual de Candomblé para iniciação das “filhas de santo” (figura 3). As fortes e impactantes imagens, que incluem o sacrifício de animais foram publicadas no mesmo ano na revista *O Cruzeiro* sob o título *As noivas dos deuses sanguinários*, que atribuiu valores sensacionalistas e pejorativos ao ensaio, mas em 1957, Medeiros lançou o livro *Candomblé*<sup>3</sup> que, superando preconceitos, se tornou um importante registro etnográfico.

---

<sup>3</sup> Instituto Moreira Salles. Disponível em: {<http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/thomaz-farkas>} Acesso em 21 de abril de 2017.



**Figura 3** - José Medeiros. "Ritual de Candomblé de Iniciação das Filhas de Santo", 1951. Cópia em gelatina e prata. 23,7 x 22,8 cm. Coleção Joaquim Paiva.

A revista *O Cruzeiro* redimensionou a fotografia no campo do fotojornalismo como um elemento essencial da reportagem. A revista investiu na cobertura de uma variedade de assuntos que incluíam desde as tribos indígenas da floresta amazônica, o carnaval, as praias cariocas, os esportes, a política, a vida nas grandes cidades, acidentes, crimes famosos, até a vida das atrizes brasileiras. José Medeiros chegou a afirmar que "o fotojornalismo unificou o país através das páginas da revista *O Cruzeiro*" (RODRIGUES e COSTA, 1995. p. 121). Essa variedade de assuntos abordados, o surgimento da fotografia publicitária e a atuação de fotógrafos estrangeiros que implantaram um modelo das grandes revistas americanas e europeias das décadas de 1940 e 1950, influenciaram diretamente a expansão da fotografia no meio jornalístico.

Os anos 50 foram realmente bastante significativos para a fotografia

brasileira. A imagem fotográfica passou a ser um elemento ativo em jornais e revistas. As imagens publicadas eram direcionadas para linha editorial do periódico, no entanto, carregavam claramente uma mensagem ideológica do fotógrafo, o que criava uma dinâmica entre a imagem e o texto. O fotógrafo buscava desenvolver sua “visão” fotográfica para cada vez mais fazer valer sua ideologia. Com isso, criou-se uma tensão positiva entre texto e imagem, onde cada qual ambicionava para si o privilégio da melhor elucidação dos acontecimentos. O leitor também poderia ser coparticipante do processo de escolha das matérias, poderia não só sugerir os temas, como também indicar o fotógrafo com o “olhar” mais adequado para cobrir a matéria sugerida. Quase sempre o pedido era atendido.

As práticas fotográficas dos jornalistas e dos fotoclubistas eram totalmente divergentes. Mas é possível observar que, apesar de pertencerem a manifestações distintas, têm suas origens em um mesmo fenômeno: o redimensionamento do fazer fotográfico a partir do projeto ideológico desenvolvimentista da burguesia brasileira.

De um lado, a concepção dos fotoclubistas sobre o indispensável experimentalismo na construção da imagem fotográfica, de outro, a proposta de instrumentalização da fotografia e da profissionalização do fotógrafo.

A partir desse contexto histórico, ambos renovaram estruturalmente a linguagem fotográfica, trabalharam pela afirmação de sua autonomia e estavam totalmente inseridos no processo geral de modernização da sociedade brasileira (RODRIGUES e COSTA, 1995).

A prática participativa e a atividade engajada considerada a única opção digna para um trabalho fotográfico contemporâneo, supervalorizou o fotojornalismo. Talvez esqueceram que a arte não se dá afastada da sociedade e do contexto social que a concebeu, por mais que sejam intrincadas as questões que a envolvem. Com isso, houve um depreciamento dos movimentos fotoclubistas, baseado na evidente “gratuidade” de sua produção e no caráter elitista de sua prática.

A expansão dos fotógrafos estabeleceu um mercado de trabalho na imprensa brasileira que, em busca de mão de obra especializada, recorreu aos cursos de fotografia organizados e ministrados pelos fotoclubes. Mas a convocação do fotógrafo para participar de uma relação mais direta e imediata

com o mundo, disseminou um tipo de estética com a qual o experimentalismo e o diletantismo não se harmonizavam. Assim, com essa ascensão do fotojornalismo, em meados dos anos 1960, o movimento fotoclubista começou a perder sua importância social. A decadência do movimento deu-se principalmente por conta da mudança do papel social do fotógrafo. Além disso, o rigor dos novos tempos marcados pela ditadura militar, “jogou a cultura brasileira em uma das maiores trevas da história e o aumento da complexidade da nossa estrutura social” (RODRIGUES e COSTA, 1995. p. 128).

Foi assim que, a partir dos anos de 1960, com a instauração da ditadura no país, inicia-se um ciclo de vinte anos em que a fotografia artística sai de foco e volta-se para as questões políticas que emergem do período. A fotografia, então, passa a cumprir, quase que exclusivamente, funções sociais de caráter testemunhal da repressão dos “anos de chumbo” no Brasil. As imagens desse período são carregadas do forte anseio de resistência política, como mostra a emblemática fotografia de Evandro Teixeira (figura 4), uma das imagens mais utilizadas para ilustrar os acontecimentos da época da ditadura militar.



**Figura 4** - Evandro Teixeira. “Passeata dos Cem Mil”, 1968. 25 x 30 cm. Coleção Joaquim Paiva.

Entre os anos 1960 e 1980, período de ditadura e censura, ocorreram as principais mudanças estruturais das artes visuais no Brasil, foi a fase da extraordinária produção artística neoconcreta, que promoveu a utilização de novos suportes longe das tradicionais telas e cavaletes.

A proposta neoconcreta de ocupação e apropriação de ambientes e de espaços como elementos de fruição resultaram em uma transformação radical e absoluta na recepção das obras de arte. A participação do sujeito tornou-se essencial para o acontecimento estético e poético.

A arte contemplativa deu lugar à arte interativa, híbrida, que simula e é simulada por comportamentos e reações que se unem a questões éticas, sociais e políticas - princípio do argumento do artista neoconcreto Hélio Oiticica (1937-1980), sobre a impossibilidade de a arte manter-se “pura”<sup>4</sup>.

Mas mesmo em um contexto adverso à produção fotográfica no Brasil, havia trabalhos experimentais latentes. As imagens da brasileira nascida na Suíça, Claudia Andujar, (figura 5) mostram que a busca por uma identidade nacional, marcada pela Semana de 1922, persistia. Seu importante trabalho desenvolvido nos anos 1970, com os povos indígenas Yanomami, insere elementos da fotografia contemporânea, aproxima características da fotografia documental a efeitos visuais com qualidades oníricas e estéticas apuradas, para dar evidência aos costumes, e hábitos daquela etnia. Andujar acompanhou durante muitos anos a maneira de viver dos Yanomami, localizados na Floresta Amazônica, sendo uma das mais importantes representantes da fotografia de visada antropológica. Essas propostas estéticas e poéticas se estenderam projetivamente às décadas de 1970 e 1980.

A abertura política de 1985 favoreceu o retorno à produção artística fotográfica no Brasil e, com o processo de redemocratização do país, a produção da fotografia conceitual e experimental voltou a ter mais espaço. O território simbólico da imagem e o fazer fotográfico foram definitivamente ampliados. Foi nessa época que a fotografia como arte começou a ser institucionalizada e legitimada nos museus brasileiros.

---

<sup>4</sup> Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda", publicada em 1967 no catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira, realizada da no Museu de Arte do Rio de Janeiro.



**Figura 5** - Claudia Andujar. "Índio Yanomami", 1976. Cópia em gelatina e prata. 31,1 x 45,4 cm. Coleção Joaquim Paiva

Nos anos 80, houve eventos importantes que contribuíram significativamente para o avanço e o reconhecimento da qualidade da fotografia produzida no Brasil. A Semana Nacional de Fotografia organizada pela Fundação Nacional de Artes (Funarte), realizada anualmente até meados dos anos 1990, teve sua primeira edição em 1982 e foi decisiva na sistematização de uma reflexão mais aprofundada sobre o fazer fotográfico; a I Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), em 1980, incorporou ao acervo do Museu as primeiras fotografias documentais e fotojornalísticas. Apesar de sua importância institucional, não houve outras edições da Trienal; a I Quadrienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1985, reuniu para seu acervo as fotos homoeróticas de Alair Gomes; os retratos de personagens de teatro, travestis e transformistas do centro decadente de São Paulo, da húngara Madalena Schwartz; e o trabalho, formado por duas fotografias, de Carlos Fadon Vicente, como *Avenida Paulista +*

*São Polaroides* (figura 6), um “ensaio centrado em diálogos interimagens em uma dupla elaboração estética e conceitual sobre fotografia e paisagem urbana”<sup>5</sup>.



**Figura 6** - Carlos Fadon Vicente “Avenida Paulista + São Polaroides”, 1983. Amplificação de gelatina de prata e polaroide. PB: 20 x 20 cm, Polaroid: 7,9 x 7,8 cm. Coleção Joaquim Paiva.

---

<sup>5</sup> Disponível em: {[http://www.fadon.com.br/ws\\_cfadon/Avenida\\_Paulista+\\_Sao\\_Polaroides.html#5](http://www.fadon.com.br/ws_cfadon/Avenida_Paulista+_Sao_Polaroides.html#5)}. Acesso em 02 de março 2017.



Com exceção das polaroides de Fadon Vicente, todas as imagens eram em preto e branco. Até os anos 1990, os museus brasileiros davam preferência às fotografias em preto e branco. Havia um consenso de que a fotografia que pretendesse receber o título de arte contemporânea, não poderia ser colorida. Para as instituições museológicas, as fotos coloridas eram reservadas aos fotógrafos amadores.

Hoje, a fotografia no Brasil está em todos os acontecimentos ligados às artes visuais e o público a entende e a percebe como uma forma de arte. A fotografia passou a integrar definitivamente a visualidade, a cultura e a identidade brasileiras. A nova maneira de “ver” a fotografia como uma linguagem genuinamente artística atualiza tanto a arte contemporânea quanto as formas narrativas das próprias instituições museais e dos grupos sociais. Detentoras de historicidade<sup>6</sup>, essas construções narrativas identificadas com a sociedade são estratégicas na formação da visualidade contemporânea.

As diversas correntes teóricas, históricas, críticas e estéticas consideram a importância da fotografia para as artes visuais na contemporaneidade. Reconhecem que a imagem fotográfica influenciou todo o campo da arte contemporânea e consolidou outras possibilidades de olhar, outras formas de recepção e subjetivação. As artes marcaram seus fundamentos na fotografia que, por sua vez, os absorveram com suas próprias lógicas formais, conceituais e perceptivas.

A fotografia democratizou a imagem. Se até o final do século XVIII as pinturas contempladas na história da arte, em larga medida, representavam o universo restrito aos donos do poder, a fotografia, por outro lado, disponibilizou tecnologia ao indivíduo e, assim, atendeu uma necessidade imprescindível do sujeito de expressar sua individualidade e, desde a sua origem, está inserida na vida cotidiana de indivíduos de todas as posições sociais, e sua importância política vem dessa particularidade.

O sujeito contemporâneo é portador de recursos tecnológicos cada vez mais acessíveis, com isso, tornou-se um produtor de informações, de textos e, principalmente, de imagens fotográficas. Nesse sentido, passou a ser espectador e autor de suas próprias expressões que emergem das experiências cotidianas e de

---

<sup>6</sup> MENEZES, U. “Fontes visuais, cultura visual, história visual”. Balanço provisório. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 23 n 45, 2003.

suas subjetividades inseridas em espaços domésticos de realidades e identidades plurais.

“Nunca houve uma forma de sociedade na história em que se desse uma tal concentração de imagens, uma tal densidade de mensagens visuais”. (BERGER, 2005. p. 139).

As imagens fotográficas instituíram uma conexão intensa com o espectador, talvez por, algumas vezes, impor confrontos com questões potencialmente angustiantes e controversas, e também, por evidenciar histórias que vão além do imediato e do superficial e, por isso, podem ser um agente favorável ao entendimento dos desafios e das oportunidades do mundo atual.

O espectador, receptor da imagem, torna-se também autor, em um compartilhamento técnico, estético e poético. Há uma transferência de poder, um deslocamento de autoridade, que estimulam subjetividades formadas pela nossa cultura visual, e instituída por esses mesmos aspectos: históricos, filosóficos, políticos, que reafirmam que a visualidade é um fato social, assim como propõe Hal Foster (1998, p. IX) “socializar a visão e sua produção de subjetividades”.

Os espaços expositivos, afinal, são espaços de pertencimento social, criados para serem territórios de convivência e de reconhecimento de identidades. São destinados aos indivíduos e aos grupos sociais. Portanto, a construção desse espaço deve priorizar os receptores das mensagens.

O momento da recepção é quando ocorrem os processos de apropriação da obra. Diante da imagem fotográfica, o observador reporta-se espontaneamente à memória, que o faz conferir sentido a partir dos seus conteúdos históricos e sociais, suas crenças e paixões individuais e coletivas, que se constituem nos sistemas de significação atribuídos pela sociedade, bem como são os subsídios do Imaginário, como nos ensina Roland Barthes em sua *Aula* de 1978<sup>7</sup>.

A fotografia abrange múltiplos sentidos e, do mesmo modo, proporciona uma pluralidade de leituras, favorecendo trocas simbólicas. O espectador traz para cada imagem seus valores, seus sistemas de crenças, e como resultado a imagem estabelece um vínculo com o observador. “O ato fotográfico interfere não só na ação, ou seja, no momento da captação, mas inclui a recepção e a

---

<sup>7</sup> A “Aula” refere-se à aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França pronunciada por Roland Barthes em 07 de janeiro de 1977.

contemplação” (DUBOIS, 2002 p. 15).

Vários pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento discorreram sobre trocas simbólicas. Claude Levi-Strauss (1962), definiu o espectador como aquele que produz essas trocas a partir de fragmentos de pensamentos e experiências vividas. O antropólogo ressalta as estruturas que sustentam a identificação de uma nova comunicação que atribui ao espectador o posto, do que chamou, de *bricoleur*. Nessa comunicação, o *bricoleur* insere novos significados, porque cada indivíduo age particularmente a um estímulo.

O observador estará sempre acrescentando algo de si na obra e atribuindo diferentes significados ao objeto. Levi-Strauss valoriza esse saber sensível como operador de abertura do pensamento, que possibilita novas relações e novas significações, a partir das experiências individuais.

Também o filósofo John Dewey (2005) aborda essas “experiências” e as define como a influência do meio que todos recebem e sofrem e, uma vez que a arte integra os propósitos da vida e seus valores, inevitavelmente, liga-se às experiências cotidianas.

E ainda, o filósofo Arthur Danto (2010) afirma que o que distingue as obras de arte de outros objetos, é o poder que elas possuem de sempre estarem abertas a novas associações, a novas atribuições de sentido, decorrentes diretas da “experiência”, que torna possível ressignificar as coisas com as quais lidamos no mundo.

Especificamente sobre o fotográfico, Philippe Dubois (1998) o classifica como uma imagem-ato cuja tomada de produção só adquire sentido na sua recepção e difusão, ou seja, as questões referenciais da imagem fotográfica desde a formação no aparelho até as construções de suas significações sociais e de sua circulação na sociedade.

Ao pensar a imagem técnica como gênese da expansão imagética dos tempos atuais permitiu-nos avançar novas possibilidades de compreensão das subjetividades, individuais ou coletivas, da imagem fotográfica na contemporaneidade (TACCA, 2005. p.9).

Oportuno lembrar que já nos anos 1930, Walter Benjamin atribuiu à reprodutibilidade técnica da imagem uma transformação nos modos de percepção da realidade.

O indivíduo do século XX percebe-se socialmente e, valendo-se dos novos dispositivos, amplia seus processos sociais e sua integração com diferentes saberes culturais. Por consequência, modifica os modos de apreensão, produzindo novos conhecimentos, trocas, modos de fazer, multiplicando formas de expressar os imaginários coletivos.

E nesse processo de contínua comunicação e interlocução, a museologia contemporânea participa ao pretender transformar o sujeito passivo em agente atuante, que modifica sua realidade. Os museus contemporâneos são instituições que resguardam valores afetivos e sociais, e contribuem para a qualidade da construção e da troca de saberes.

Cada público constrói um tipo de narrativa específica em relação ao museu e, este, como agente produtor de cultura, cria ferramentas específicas para potencializar suas narrativas.

O museu compreendido como um espaço relacional entre o corpo institucional, técnico, e a sociedade, que desenvolve ações em conjunto, musealiza temas do corpo social sem exclusões, sem abordagens reducionistas que considera iniciativas comunitárias apenas aquelas ligadas a grupos de baixa renda, visto que todos os grupos sociais compartilham traços identitários ou comportamentais para constituírem-se em comunidade.

São essas características contemporâneas dos museus que não estão limitados ao que é exposto, mas há uma atenção dada às abordagens das narrativas que desenvolvem, na maneira que se apresentam e no modo como irão ressoar na sociedade. Museus são espaços de estudo, pesquisa, educação, contemplação, lazer, diálogos e também de construção de histórias e narrativas museográficas que devem tornar as apresentações de suas temáticas mais atraentes, compreensíveis, agradáveis e conectadas à vida dos visitantes.

Em outras palavras, o caráter contemporâneo do museu se reflete nos modelos expográficos que preservam o interesse em oferecer múltiplos níveis de informação em diferentes estilos de aprendizagem, por meio de mídias diversas. Os museus atuais percebem que as exposições devem ir além do mero arranjo dos objetos no espaço expositivo, precisam responder a questões que emergem desses próprios discursos expositivos.

Necessário, igualmente, levar-se em conta que a acessibilidade deve ser considerada uma parte importante do desenvolvimento das exposições em

museus, porque as pessoas com deficiência e os adultos mais velhos são uma parcela significativa do público diversificado dessas instituições culturais, por isso, as equipes devem buscar recursos criativos, combinados de maneiras diferentes, para encontrar soluções viáveis amparadas pelas instituições museais e seus recursos comprometidos com a difusão do conhecimento, que se estabelece por intermédio das exposições, de seus elementos e da maneira como são organizados no espaço, abrangendo também os espaços virtuais.

Entre as funções primordiais das atividades dos museus estão a preservação, a pesquisa, a educação e a comunicação tanto em formato físico, quanto em formato digital, conforme definição da *Recomendação referente à proteção e promoção dos museus e coleções, sua diversidade e seu papel na sociedade*<sup>8</sup>, referendado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) em novembro de 2015:

A comunicação é outra função primária dos museus. Estados Membros devem encorajar museus a interpretar e disseminar ativamente o conhecimento sobre coleções, monumentos e sítios dentro de suas áreas específicas de expertise e a organizar exposições, conforme apropriado. Ademais, os museus devem ser encorajados a utilizar todos os meios de comunicação para desempenhar um papel ativo na sociedade, por exemplo, organizando eventos públicos, tomando parte em atividades culturais relevantes e em outras interações com o público tanto em formatos físicos quanto digitais. Políticas de comunicação devem levar em consideração a integração, o acesso e a inclusão social, e devem ser conduzidas em colaboração com o público, incluindo grupos que normalmente não visitam museus. Ações de museus deveriam também ser fortalecidas pelas ações do público e das comunidades em favor dos museus. (UNESCO, 2015)

A museologia acolheu a interlocução entre o técnico e o social, e assumiu uma nova maneira de comunicar suas coleções, de criar suas exposições, e passaram a trabalhar com a atenção voltada para as construções de sentido polifônicas, que misturam vozes, agregam pensamentos, imaginários e linguagens diversas.

---

<sup>8</sup> Tradução não oficial da Recomendação da UNESCO, realizada pelo Instituto Brasileiro de Museus.

## CAPÍTULO 2

### A Coleção Joaquim Paiva



Cristiano Mascaro, Palácio da Liberdade Belo Horizonte, 1985 - 40 x 40 cm  
Coleção Joaquim Paiva

Joaquim Paiva é carioca, nascido no Espírito Santo em 1946, aos seis meses de idade seus pais se mudaram para o Rio de Janeiro, onde cresceu e onde reside atualmente. Em seu currículo artístico, ele registra “nascido no Rio de Janeiro”. Começou a fotografar em 1970, em Brasília, e iniciou sua coleção de fotografias em 1978, quando servia na Venezuela como diplomata, adquirindo suas primeiras fotografias: seis imagens da norte-americana Diane Arbus (figura 7) que estavam na exposição “Dez fotógrafos norte-americanos”, apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Caracas.

Logo em seguida, ainda em 1978, em férias no Brasil, comprou as primeiras fotografias brasileiras da coleção: três retratos coloridos de Miguel Rio Branco, de mulheres de periferias de várias cidades do país.

Rapidamente foi adquirindo fotografias de grandes fotógrafos brasileiros, ao longo da década de 1980, já em Brasília, como Walter Firmo, Mario Cravo Neto, Rosângela Rennó, Evandro Teixeira, Luis Humberto, José Medeiros, Alair Gomes, e, a partir da década de 1990, estrangeiros igualmente emblemáticos como Ansel Adams, Grete Stern, William Eggleston, Marcel Gautherot, Martín Chambi e os irmãos Carlos e Miguel Vargas.

Paiva começou a coleção quando a fotografia não tinha prestígio no mercado de arte. Era diplomata no Canadá e descobriu Diane Arbus. Depois, adquiriu outros norte-americanos como Ansel Adams, mas acabou optando por se concentrar na produção fotográfica brasileira que hoje conta com quase duzentos fotógrafos brasileiros das mais variadas vertentes, que vão desde o fotojornalismo à experimentação em diferentes suportes.

Devido aos ofícios da carreira diplomática, residiu em vários países. A mobilidade característica da profissão favoreceu o acesso a muitas exposições, à produção de diversos artistas estrangeiros, bem como a inúmeros livros, revistas, jornais e publicações sobre fotografia. Servindo em Caracas, Venezuela, seu segundo posto diplomático, após Ottawa, Canadá, comprou em uma viagem à Nova York, o recém-publicado livro *On Photography* de Susan Sontag (1977), que o marcou fortemente, a ponto de traduzi-lo para o português. No Brasil, a Editora Arbor do Rio de Janeiro publicou essa tradução em 1982.

O importante texto de Sontag contribuiu tanto para o conhecimento teórico e conceitual sobre fotografia, quanto para a compreensão e o direcionamento que Paiva veio a dar à formação de sua coleção, ao preocupar-se com a imagem fotográfica em si e com os conceitos relativos à fotografia. A partir de então, o colecionador passou a adquirir as obras de maneira mais estruturada, mais planejada.

Como colecionador privado de fotografias no Brasil, Joaquim Paiva foi antecedido pelo Imperador Dom Pedro II e pelo historiador Gilberto Ferrez<sup>9</sup> - neto

---

<sup>9</sup> Pedro Afonso Vasquez. Em <http://mamrio.org.br/wp/colecoes/colecao-joaquim-paiva-mam-rio/>. Acessado em 10 de fevereiro de 2017.

do fotógrafo Marc Ferrez. Mas foi o primeiro a dedicar-se à fotografia contemporânea brasileira.

Envolvido com a cultura visual e conceitual da fotografia, formou um vasto conjunto de imagens de fotógrafos de diferentes gerações e nacionalidades, o qual apresenta amplo histórico da fotografia.



**Figura 7** - Diane Arbus, Parada Mask, New York, 1967 – Coleção Joaquim Paiva.

Fernando de Tacca no livro *Colecionadores privados de fotografia no Brasil* (2015) investiga e analisa coleções particulares de fotografia no Brasil, e elege para sua pesquisa, as seguintes: a Coleção Joaquim Paiva, a Coleção Nakagawa Matuck, do casal Rosely Nakagawa e Rubens Matuk; a Coleção Rubens Fernandes Junior; a Coleção Silvio Frota; a Coleção Eder Chiodetto; e a Coleção



Georgia Quintas & Alexandre Belém.

Rosely Nakagawa e Rubens Fernandes Junior atuam como críticos e pensadores da fotografia desde o final da década de 1970, mas, principalmente, entre as décadas de 80 e 90. Nesse momento, houve um efetivo reconhecimento da fotografia brasileira e significativas manifestações organizacionais como a criação do Instituto Nacional de Fotografia da Funarte, o InFOTO, a presença de galerias especializadas, exposições em espaços importantes como museus e centros culturais, a formação de coleções institucionais como: a Coleção Pirelli do Museu de Arte de São Paulo, a Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e a Coleção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Havia ainda, uma maciça produção intelectual, e criações de festivais de fotografia (TACCA, 2015).

Igualmente inseridos em uma multiplicidade de atuações mais contemporâneas nas ações fotográficas desenvolvidas no país, estão Eder Chiodetto, curador de importantes exposições fotográficas no Brasil e no exterior, e o casal Georgia Quintas e Alexandre Belém. Imerso no universo de mercado a Coleção Silvio Frola, de Fortaleza, se firmou como uma jovem e importante coleção no cenário nacional, fora do eixo Rio – São Paulo.

Vários autores já escreveram sobre a coleção de Joaquim Paiva, como Paulo Herkenhoff, Pedro Karp Vasquez e Fernando de Tacca.

Devido às múltiplas facetas do colecionador, curador, conferencista e fotógrafo Joaquim Paiva, Vasquez o coloca em um panteão referencial: Parafrazeando-o, poderia dizer que são muitas as variações possíveis em torno do personagem Joaquim Paiva, figura ímpar que deu à fotografia brasileira contemporânea uma contribuição tão fundamental quanto aquelas de Paulo Herkenhoff. Tal ponto de vista é ainda mais ampliado por Herkenhoff, que o evoca em lugar destacado na arte brasileira, situando seu acervo também dentro da importância de outras ações, como a perspectiva história da fotografia Os dois autores citados, reconhecidos no campo da fotografia e das artes, elevam a Coleção Joaquim Paiva. (TACCA, 2015. p. 31-32).

Fotógrafo interessado na reflexão acerca da imagem, suas escolhas são orientadas não só pelo gosto estético, mas por uma interlocução crítica e provocadora diante da produção fotográfica.

Joaquim Paiva tornou-se colecionador a partir do exercício de fotografar e, nessa imersão no universo da fotografia, nunca precisou ser tutelado em suas escolhas, na verdade, sempre fez questão de seguir suas intuições na formação da coleção. Os interesses do colecionador são diversos, assim como diversas são suas manifestações. Publicou livros que demonstram essa diversidade de interesses e talentos. Como poeta, publicou *Aos pés de Batman*, Iluminuras, 1994; como fotógrafo, editou vários livros: *Visões e Alumbramentos – Fotografia Contemporânea Brasileira na Coleção Joaquim Paiva*, Brasil Connects, 2003; “*Foto Instantânea, Recuerdo de Brasília / Foto na hora. Lembranças de Brasília*”, publicado em espanhol e português, Centro de La Imagen, Cidade do México, 2013, quando então seu era diretor Alejandro Castellanos. *Foto na Hora*, seu mais importante livro autoral até o presente, apresenta 304 imagens produzidas nos períodos entre 1970 e 1973, e entre 1981 e 1988. Traduziu *Ensaio sobre a fotografia* de Susan Sontag, pela Editora Arbor, Rio de Janeiro, 1981, e como entrevistador e estudioso, organizou *Olhares Refletidos – diálogo com 25 fotógrafos brasileiros*, (Dazibao), em 1989.

Paiva concedeu maior espaço em sua coleção aos fotógrafos brasileiros, quando muitos deles ainda eram pouco conhecidos, motivado pela diversa produção fotográfica, para além do fotojornalismo, dominante até meados dos anos 1980.

Sua vivência internacional e seu distanciamento do país imposto pela condição de diplomata fizeram-no ver o quão rica e contemporânea era a produção fotográfica brasileira.

Na época que comecei a colecionar sistematicamente em 1981, a fotografia que aparecia era do fotojornalismo, maravilhosa, mas eu sabia que havia uma produção além do fotojornalismo. Era feita pelos artistas, pelos fotoclubistas, pelos fotógrafos que tinham uma inquietação criativa, paralela à sua profissão. Foi a busca dessa produção que não aparecia que me motivou basicamente. (PAIVA, 2003. p. 9).

Com isso, a Coleção de Joaquim Paiva esteve à frente de acervos de museus, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que começou a incorporar a fotografia ao seu acervo a partir de 1986. Para o colecionador, é importante “estar na dianteira”, é uma das qualidades e um dos prazeres de

coleccionar fotografia.

Seu conhecimento acerca do fazer fotográfico influencia e refina as escolhas das imagens que acumula. Para ele, o que determina a aquisição de uma obra fotográfica é: a qualidade independente do tema; o comprometimento do fotógrafo para com o próprio trabalho; o domínio técnico e, sobretudo, a poesia, o mundo que se constrói através da fotografia. Para o colecionador, a beleza da fotografia e o prazer de possuir uma imagem são algumas das razões que o movem.

Atualmente, o colecionador reúne um conjunto de mais de três mil imagens, de aproximadamente duzentos e cinquenta fotógrafos brasileiros e cento e sessenta estrangeiros de vinte e dois países. Desse conjunto, cerca de duas mil fotografias estão incorporadas ao acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) em regime de comodato. A idade dos fotógrafos nela representados é igualmente significativa, reunindo obras de autores nascidos desde as últimas décadas do século XIX (os irmãos Carlos e Miguel Vargas que nasceram entre 1885 e 1887, respectivamente) até 1988 (Breno Rotatori).

A coleção continua em efetiva formação, já que para o colecionador, seu empenho é o de “enriquecer a coleção, conservá-la e divulgá-la”. Paiva agrupa trabalhos de novos fotógrafos e revisita alguns já presentes no acervo, cujas obras lhe parecem especialmente criativas e importantes para a história da fotografia brasileira. Em consequência, algumas vezes, adquire fases distintas de um mesmo fotógrafo.

A valorização financeira pode ser uma decorrência vantajosa, pois uma coleção formada com critérios é um bom investimento. No entanto, para Paiva, as questões econômicas não devem ser a primeira motivação do colecionador, porque o prazer de colecionar deve ser maior que qualquer outra preocupação. Essa satisfação consiste em ter as imagens à sua disposição, em casa, mostrá-las às pessoas que o visitam, estar atento às novas produções e ver a coleção multiplicar-se.

O prazer do colecionismo está igualmente em compartilhá-lo com os outros. Dividir a experiência única de maravilhar-se com uma fotografia original, observá-la os detalhes, a qualidade do papel.

Escolho as imagens com base na importância do fotógrafo, no interesse e força do seu trabalho, no comprometimento e na radicalidade do fotógrafo para com a sua obra e no intuito de fazer sempre da Coleção uma vitrine da produção fotográfica brasileira (PAIVA, 2003. p.9).

Entre os reconhecidos méritos do colecionador Joaquim Paiva está sua abertura para as possibilidades da fotografia experimental. Tanto é assim que, em 2004, adquiriu o resultado da pesquisa que desenvolvi em novos suportes para a fotografia durante a graduação em Artes Visuais pela Universidade de Brasília.

As “Verônicas” (figura 8) são películas feitas de silicone – um material transparente com propriedades de extensibilidade e alta durabilidade -, que, após serem emulsionadas e fotossensibilizadas, foram submetidas aos mesmos procedimentos químicos da revelação da fotografia analógica sobre papel fotográfico. As “Verônicas” estão no acervo do MAM/RJ em regime de comodato.



**Figura 8** - Ana Taveira. “Verônicas”, 1999. Silicone e emulsão fotográfica. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - Coleção Joaquim Paiva.

Em *Algumas notas sobre a Coleção Joaquim Paiva*, texto de apresentação do livro *Visões e Alumbramentos – Fotografia Contemporânea Brasileira na Coleção Joaquim Paiva*, Paulo Herkenhoff avalia a Coleção:

A Coleção Joaquim Paiva tem muitos méritos, entre eles o de iniciar um colecionismo amplo e ambicioso da fotografia contemporânea brasileira das últimas cinco décadas. Seu compasso é largo. O colecionador está atento ao que se passa em todo o país. Foi sensível aos fotógrafos experimentais, como Rosângela Rennó. Resgatou para o diálogo alguns fotógrafos de gerações mais velhas com Geraldo de Barros. Abriu-se para a diversidade para incluir colagens, fotojornalismo, fotomontagens, ensaios, instalações, experimentações, narrativas, poesia visual. (HERKENHOFF *apud* PAIVA, 2003. p. 29).

O colecionador, sempre que possível, adquire séries ou sequências de fotografias, porque considera o conjunto e o ensaio fotográfico, ao invés da imagem isolada, mais apropriados para entender a visão e o *modus operandi* do fotógrafo.

Não privilegio temas, embora a quantidade de imagens que possuo permita fazer leituras temáticas da Coleção e organizar famílias ou grupos de fotografias vinculadas por sua afinidade visual. Toda coleção é o reflexo da personalidade, da cultura e do gosto do colecionador – o que pode dar unidade ao aparente mosaico de imagens de um acervo. O colecionador deve deixar a sua marca e nisto consiste a verdadeira arte de colecionar. Ele tem influência no modo como o público vê a fotografia. (PAIVA, 2003. p.11)

Recortes da coleção têm sido expostos desde os anos 1990 no Brasil e no exterior, em instituições como a Casa Fuji em São Paulo, em maio de 1993, durante o 1º Mês Internacional da Fotografia, e organizado pelo Núcleo dos Amigos da Fotografia – NAFoto; no Centro de Artes de Yeba Buena Gardens, em São Francisco, Califórnia, em 1994; no Centro Cultural Banco de Brasil, no Rio de Janeiro, em 1995; na 1ª Bienal Internacional de Fotografia na cidade de Curitiba em 1996; na Fotogaleria do Teatro General San Martín, em Buenos Aires, de dezembro de 1996 a fevereiro de 1997; VII Fotofest em Houston, Texas, em 1998; na Galeria da Municipalidade de Miraflores em Lima, Peru, em 1999; Museu de Arte de La Paz, Bolívia, em 2000; e Fundação Cartier para a Arte Contemporânea, Paris, em 2001,

com fotografias de Alair Gomes; *Visões e Alumbramentos – Fotografia Contemporânea Brasileira* na Coleção Joaquim Paiva, exposição paralela à 25ª Bienal Internacional de São Paulo, em 2002, no edifício da Oca, localizado junto ao Pavilhão da Bienal no Parque Ibirapuera.

Meu desejo maior, além de continuar a enriquecer a Coleção, é o de que ela permaneça em sua integridade, não se disperse e venha a fazer parte do acervo permanente de uma instituição museológica no Brasil, aberta ao público. O colecionador exerce o papel de articulador entre gerações, de transmissor de conhecimentos e cultura através das imagens que reúne. (PAIVA, 2003 p. 29)

Ao menos dois terços da Coleção Joaquim Paiva se encontram em regime de comodato no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, para onde o colecionador encaminhou três lotes: i) de fotografias brasileiras, em março de 2005; ii) de fotografias estrangeiras, em julho de 2011; e iii) mais um lote de fotografias brasileiras, em janeiro de 2012. O MAM do Rio tem o compromisso de inventariá-las, catalogá-las, preservá-las, e incluir ao menos uma exposição de recortes da Coleção na programação anual do Museu.

São quase cinco décadas acumulando imagens capturadas em momentos e lugares distintos, por fotógrafos e artistas com interesses e inspirações distintas, formando um extraordinário acervo de imagens que, entre outros valores, contribui para dar visibilidade a testemunhos históricos, culturais e sociais de diferentes épocas, lugares e povos, bem como a variadas técnicas de produção fotográfica ao longo dos últimos cem anos.

O colecionador ao adquirir uma imagem, reconhece não só a beleza, a estética e o domínio técnico do fotógrafo, mas igualmente, atribui valor à singularidade do olhar do artista.

(...) a paixão, o profissionalismo, o domínio técnico, mas não apenas, pois o domínio técnico é quase uma condição sem a qual ele não vai ter o trabalho. Mas, sobretudo, a poesia, o mundo que ele imagina, inventa, teatraliza, constrói com a fotografia, que são a verdade e a ficção ao mesmo tempo. (PAIVA, 2003. p. 9).

Em entrevista concedida a Evandro Salles publicada no livro *Foto instantânea. Recuerdo de Brasília / Foto na hora. Lembranças de Brasília*, Joaquim Paiva diz que se sente igualmente atraído pela “fotografia produzida, encenada, como se fosse filme, teatro, a fotografia de um personagem real ou criado pelo fotógrafo na qual a realidade e ficção se misturam” (PAIVA, 2013).

Motivado pela diversidade das imagens produzidas na atualidade, o colecionador constituiu um acervo que reúne obras de fotógrafos brasileiros e estrangeiros, sobretudo da segunda metade do século XX e das duas primeiras décadas do século XXI.

Para Joaquim Paiva, as fotografias que fazem parte de sua coleção são como “uma espécie de autorretrato, porque não há como existir uma coleção objetiva” (PAIVA, 2003, p.13). Paralelamente, o trabalho autoral de Paiva como fotógrafo, deixou se influenciar, de algum modo, pela diversidade de propostas da sua coleção.

Como fotógrafo, entre outras expressivas produções que realizou especificamente em Brasília, destaca-se seu ensaio fotográfico sobre o Núcleo Bandeirante (figura 9), a “Cidade Livre”, no Distrito Federal - onde residiram os operários migrantes que começaram a chegar ao Planalto Central em 1957, para construir a capital, que resultou em um documento histórico e antropológico (TACCA, 2015).

Os aspectos da “Cidade Livre” que chamaram a atenção e encantaram o fotógrafo de formação erudita foram, sobretudo, a simplicidade popular daqueles domicílios domésticos e comerciais, a diversidade tipográfica da sinalização que caracterizam os letreiros e a variedade de cores que se contrapunha ao domínio da cor branca dos edifícios e monumentos do Plano Piloto.

O ensaio sobre o Núcleo Bandeirante, da década de 1970, talvez parte mais conhecida da obra do fotógrafo – carrega todo tipo de interesse. Ali, o artista esmerou-se em obter efeitos plásticos puros, pictóricos mesmos, das casas coloridas, das vendas, cantos, janelas, treliças. Revela uma estética própria à arte popular, feita de cores ousadas, a beleza e a precariedade de um acampamento operário, cuja arquitetura também se orienta por valores modernistas como a simplicidade e equilíbrio das formas e volumes, a adoção da platibanda, os sobrados com telhados de meia-água, a funcionalidade e a ética dos materiais, seja tábuas ou cimento amianto. (MADEIRA *apud* PAIVA, 2013).



**Figura 9** - Joaquim Paiva, Núcleo Bandeirante, 1970 – 1972

Em *Foto na Hora – Lembrança de Brasília de 2013*, Paiva reúne os diversos conjuntos de imagens que produziu em Brasília entre as décadas de 1970 e 1980. Angélica Madeira o considera um livro de memórias pessoais, memórias da cidade aonde o colecionador chegou em 1970.

O olhar de Joaquim Paiva volta-se para as imagens com uma apreciação diferente da realidade. Esse olhar antropológico é potencializado pela sua vivência no exterior, pela relação de proximidade e de distância da cidade e pela sua atitude estética afinada com a cultura popular.

A prática fotográfica do colecionador é espontânea e intuitiva, mas orientada pelo conhecimento da fotografia como teoria e como prática, e por um diálogo permanente com outros fotógrafos e artistas contemporâneos que conheceu ao longo desses anos de interesse pela imagem fotográfica e pelo colecionismo. Por isso, o fotógrafo Joaquim Paiva considera seu trabalho autobiográfico.

O livro *Foto na Hora – Lembrança de Brasília* é constituído por várias séries que Paiva desenvolveu nos dois primeiros períodos que residiu na capital: entre 1970 e 1974, e, 1981 e 1989. Os temas e os objetos da atenção do fotógrafo são: a imensidão do céu de Brasília; os monumentos de Oscar Niemeyer, a geometria dos edifícios da Esplanada dos Ministérios e dos prédios residenciais do Plano Piloto; a



Rodoviária por onde passam pessoas de toda a capital e suas periferias; o Parque Nacional de Brasília onde há piscinas de água mineral; o complexo religioso do Vale do Amanhecer em Planaltina, o Pacotão, um irreverente bloco de carnaval bastante politizado, organizado por jornalistas da cidade; e as barracas de artesanato da Torre de TV. As imagens são um testemunho, ou melhor, “um grande diário visual” (PAIVA, 2013) que produziu ao longo do tempo em que residiu em Brasília.

## CAPÍTULO 3

### A dimensão antropológica na imagem fotográfica



Marcelo Buainain - Pushkar, Índia, 1997 – 25,4 x 37,1 cm  
MAM/RJ – Coleção Joaquim Paiva

O propósito de valer-se da Coleção Joaquim Paiva como uma forma de levar imagens fotográficas de diferentes territórios e grupos para exibição em um ambiente museal, traz um viés antropológico significativo. Foi essa perspectiva antropológica que me fez optar pelo *corpus* de fotografias que fazem parte da minha pesquisa. Com efeito, as narrativas visuais, desde sempre, e não apenas aquelas produzidas no mundo contemporâneo e que fazem parte da Coleção Joaquim Paiva, apresentam imagens cujos símbolos indicam a possibilidade de produções de sentido diversas.

Que seja inserida em um espaço social ou não, a fotografia oferece termos para construção de sentidos, e os sistemas simbólicos reconhecidos pelos diferentes grupos socioculturais atribuem diferentes significados à linguagem fotográfica.

Existem estudos em diversas áreas do conhecimento como a antropologia visual, a cultura visual, a história e a antropologia da arte, que se ocupam de como a

imagem ressimboliza e ressignifica o discurso social. Na perspectiva da cultura visual, o estudo das imagens, das mídias, bem como do complexo campo visual contemporâneo, considera os aparatos iconográficos como componentes imprescindíveis do saber e do fazer das diversas culturas.

Diversos autores ressaltaram a importância das mídias visuais na construção antropológica de sentidos, como John Berger na coletânea *Modos de ver* (1972), que considera que toda imagem exerce um modo de ver, reflete e afeta especificamente comportamentos e hábitos sociais; e W.J. Thomas Mitchell em *Teoria da Imagem. Ensaios sobre representação verbal e visual* (1994) que, por meio do conceito de *pictorial turn*, compreende a imagem como uma categoria indispensável para ler os percursos de uma antropologia ampliada das ciências humanas.

Em um estudo mais recente, conduzido por Hans Belting (2004), o historiador da arte alemão propõe uma “teoria da percepção” da própria imagem, de modo que as reflexões que dela derivam podem fornecer uma proximidade entre as artes e as culturas visuais e uma antropologia da imagem. Belting consolida, assim, um grande projeto transdisciplinar que abre um novo espaço e muitas pontes entre as disciplinas, enfatizando a reorientação da história da arte no sentido de uma antropologia da imagem, isto é, reconhecer que a produção e a percepção de imagens influenciam fortemente os seres humanos, as práticas e os saberes coletivos.

A percepção, como sabemos, é um processo analítico pelo qual recebemos dados visuais e estímulos externos (...). Além disso, a *imagem* não pode ser outra coisa senão um conceito antropológico e é como tal que deve se impor hoje contra os conceitos de estética ou natureza técnica (BELTING, 2004, p. 80).

Certamente, os códigos, os modos de representação e apreensão dos conteúdos serão sempre específicos de uma cultura; por isso é difícil estabelecer um conceito único e unilateral de imagem, uma vez que se trata da reflexão, da expressão, das experiências e das práticas de uma determinada cultura.

O estudo acerca dos aspectos antropológicos das imagens fotográficas inclui, igualmente, o entendimento das noções teóricas que se referem ao imaginário. Compreendido pelo senso comum como tudo o que pertence ao plano da

imaginação, o estudo do imaginário envolve diferentes disciplinas como a hermenêutica, a psicologia, a antropologia. Foi objeto do interesse de autores como Gaston Bachelard (2009), que considera o imaginário como uma estrutura essencial na qual se constituem todos os processamentos do pensamento humano.

Há também, as proposições teóricas de Gilbert Durand (1997), para quem o imaginário é um conjunto das atitudes imaginativas que resultam na produção e na reprodução de símbolos, imagens, mitos e arquétipos pelo ser humano, que evidenciam, no imaginário, suas “estruturas antropológicas”, como se o “antropológico” fosse estruturalmente necessário ao processo imagético. Esses, entre muitos outros pensadores apresentaram diferentes dimensões e significações ao imaginário, e lhe atribuíram diferentes denominações, como a *mundus imaginalis*, de Henri Corbin:

O mundo das imagens, o *mundus imaginalis*: um mundo que é ontologicamente o real como o mundo dos sentidos e do intelecto. Este mundo exige a sua própria faculdade de percepção, ou seja, o poder imaginativo, uma faculdade com função cognitiva, o valor noético que é o real como a percepção sensorial ou a intuição intelectual (CORBIN, 1972, p. 2).

Já a partir do século XIX a fotografia começa a ser considerada como um aporte valioso para a antropologia (LÓPEZ, 2005; CASANOVA, 1993), tornando-se, assim, “um meio de registro científico da observação de fatos humanos, portanto, em uma parte da metodologia antropológica” (CASANOVA, 1993. p.86).

López (2005) identifica este giro ao redor dos anos 1930, quando começou a se aceitar o valor cultural da fotografia e se deu início também ao processo de formação de historiadores especializados nesse assunto.

Margaret Mead e Gregory Bateson foram os antropólogos precursores no emprego da fotografia em suas investigações e análises. Por volta de 1938, Mead e Bateson realizaram um trabalho até então inédito na história da Antropologia, que propunha a utilização de imagens fotográficas para ajudar a entender os hábitos e os aspectos culturais do povo de Bali na Indonésia. Antes de começar a fotografar, eles observaram e fizeram anotações sobre a população para atender os procedimentos tradicionais da pesquisa antropológica, mas perceberam que a imagem fotográfica poderia melhor apreender a síntese dos costumes balineses (SAMAIN e SÔLHA *apud* ANDRADE, 2002).

O objetivo era aprofundar estudos sobre psicoses, como a esquizofrenia em crianças, e escolheram Bali para investigar basicamente o transe como comportamento cultural institucionalizado. Ao todo, utilizaram seis mil metros de filme para produzir vinte e cinco mil fotografias, das quais setecentos e cinquenta e nove fizeram parte do livro *Balinese Character. A Photographic Analysis*, publicado em 1942 (figura 10).



**Figura 10** - Mãos, Pele e Boca. Página do livro de Gregory Bateson e Margaret Mead, *Balinese Character* (1942).

Todavia, é somente a partir dos anos 1960 que nasce a antropologia visual como disciplina (LÓPEZ, 2005), como meio de suporte técnico e humano para com a pesquisa social.

Nesse momento tratava-se de fotografias tomadas por antropólogos com finalidade etnográfica; porém, ao passar do tempo, o interesse centralizou-se não tanto na “intencionalidade etnográfica em sua obtenção, mas como ela é usada para informar culturalmente” (CASANOVA 1993, p. 66).

Em meados de 1980, tem início também outro processo: a integração da imagem fotográfica nas ciências sociais, apesar de certa resistência ao uso da fotografia como fonte documental (LÓPEZ, 2005, p. 3). Esse processo, um reconhecimento dos potenciais do meio fotográfico, leva a uma redefinição da fotografia como documento, isto é, se define, pela primeira vez, a possibilidade de “fazer história com a fotografia”.

Assim, entrelaçam-se história, antropologia e discurso fotográfico, ou seja, utilizam-se arquivos visuais que são examinados por meio de ferramentas teóricas adequadas para “historicizar um período” (LÓPEZ, 2005),

Pois a fotografia, como fenômeno técnico, é iluminada e vive no trânsito de alguns condicionantes sociopolíticos, permanecendo sujeita a um determinado discurso de poder, e esta ideologia (das estruturas de poder e daqueles que empunhavam a câmara fotográfica) encontra-se subsumida nas fotografias, correspondendo ao historiador decifrar a informação visual contida nesses documentos visuais. (LÓPEZ, 2005. pp. 3-4)<sup>10</sup>

A fotografia se converte, então, em um objeto que, além de ter valor estético, possui um valor documental, da mesma forma que acontece com as fontes escritas, oferecendo a oportunidade “de assistir na realidade, e inclusive a uma notável distância de tempo, aos acontecimentos estudados” (GALASSO, 2001, *apud* LÓPEZ, 2005, p. 5).

Atualmente, a fotografia como fonte de informação histórica e etnográfica está em um momento de reconhecimento, e em distintas disciplinas existe uma apreciação cada vez maior em relação ao conteúdo histórico das fotografias como objeto de estudo antropológico (GAMBOA, 2003; RUBY, 2007).

---

<sup>10</sup> No original: “Pues la fotografía, como fenómeno técnico, es alumbrada y vive en el tráfigo de unos condicionantes sociopolíticos, permanece sujeta a un determinado discurso de poder, y esa ideología (de las estructuras de poder y de quienes empuñaban la cámara) se halla subsumida en las fotografías, correspondiendo al historiador descifrar la información visual contenida en esos documentos visuales”. A tradução desse trecho é minha.

Há ainda outras perspectivas teóricas que ampliam as possibilidades de operar com as imagens no âmbito da antropologia, em primeiro lugar, a contribuição de Aby Warburg, que já no início do século XX, explorava o campo das inter-relações entre Antropologia, Imagens e Arte.

Para Philippe-Alain Michaud, em *Aby Warburg e a imagem-movimento*, a relação de proximidade entre as práticas de Warburg e a antropologia foram decisivas para fundamentar e perceber a imagem como um fator determinado também por interferências que dependem do espaço-tempo cultural que a gerou. Na concepção de Warburg:

A imagem não é um campo de um saber fechado. É um campo turbilhante e centrífugo. Talvez nem seja um “campo do saber” como os outros. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo. (MICHAUD, 2013, p. 21).

Em seu ensaio *Antropologia, imagens e arte - um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman*, Etienne Samain (2014) traz algumas ponderações do desse filósofo da arte francês, fundamentadas em Walter Benjamin e Aby Warburg, que situam as imagens e o saber visual em um campo de questionamentos sobre a história. Um dos temas principais da reflexão estética de Georges Didi-Huberman é a articulação entre as imagens e a antropologia. Para o filósofo francês, tal articulação deve-se aos modos de pensar de Aby Warburg (1866 – 1929), a quem presta homenagem no livro *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*.

Warburg foi um historiador de arte alemão, de vasta erudição e notável produção teórica que, partindo do Renascimento italiano, se interessou pelas manifestações culturais da Antiguidade, da Reforma Protestante, do Humanismo, passando pelos problemas estéticos das culturas ocidentais, dos indígenas norte-americanos, da arte do século XIX, até chegar às estampas dos selos postais do século XX.

Didi-Huberman verifica as influências e as referências teóricas de Warburg que incluem, entre outros, os pensamentos de Charles Darwin (1809 – 1832), Jacob Christoph Burckhardt (1818 – 1897), Friedrich Nietzsche (1844 – 1900), Lucien Lévy-Bruhl (1857 – 1939) e Edward Burnett Tylor (1832 -1937) – e os relaciona a outras

proposições como as de Walter Benjamin (1892 – 1940) e Sigmund Freud (1856 – 1939).

Dessa forma, comprova que um dos fundamentos dos estudos warburguanos consiste em pensar as imagens como fator sociocultural que, nessa perspectiva antropológica, permite que se passe “de uma história da arte para uma ciência da cultura” (2013, p.41).

Para Warburg, com efeito, a imagem constituía um ‘fenômeno total’, uma cristalização, uma condensação particularmente significativas do que é uma ‘cultura’ [Kultur] em um momento de sua história. Eis o que é necessário para entender primeiro a ideia, cara a Warburg, de uma ‘potência mitopoética da imagem’ [...]. Com poucas palavras, a imagem não deveria ser dissociada do agir global dos membros de uma sociedade (DIDI-HUBERMAN, 2013. p.40).

Por causa dessa transformação da imagem em um elemento histórico e dinâmico, Warburg é considerado o criador da iconologia moderna. Em 1924, iniciou seu *Atlas Mnemosyne*, trabalho único no que se refere ao método e ao uso para as artes visuais. Warburg fixou com grampos, cerca de mil fotografias em preto e branco, sobre aproximadamente oitenta painéis revestidos com tecido preto. Os painéis individuais, por sua vez, foram então numerados e ordenados para criar sequências temáticas (figura 11).

As imagens são reproduções de pinturas, esculturas, monumentos, edifícios, afrescos, baixos-relevos antigos, gravuras, iluminuras, mas também de recortes de jornais, selos postais, moedas com efígies<sup>11</sup>, etc. Sem conter uma proposta aparente de uma ordem linear de leitura, as imagens poderiam ser deslocadas a qualquer momento.

O *Atlas* é uma tentativa - inacabada em consequência de sua morte em 1929 -, de mapear os caminhos da história da arte, é um conjunto metafórico visual com imagens simbólicas para estimular a memória, a imaginação e o entendimento do espectador. Na obra de Warburg, a relação entre as fotografias tem mais importância do que as imagens propriamente ditas: é isso que permite que se estabeleça um diálogo novo e profícuo entre as imagens que, observadas e confrontadas,

---

<sup>11</sup> SAMAIN, Etienne. As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: Entre Antropologia, Imagens e Arte. [http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis\\_17\\_EDI\\_Mnemosyne.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf)



rediscutiam a historicidade estanque, por um lado, e a dinâmica temporal das memórias subjetivas, pelo outro.

Os elementos históricos, a subjetividade e as relações socioculturais são relidos pelo poder da imagem. Assim, pela primeira vez, a história da arte tradicional transfigurava-se em uma antropologia do visual.



**Figura 11** - Aby Warburg, 1924-1929. Atlas Mnemosyne - Painel 48

Warburg se referia ao seu *Atlas Mnemosyne* como “histórias de fantasmas para adultos”, já que, para ele, tratava-se da “vida póstuma das imagens” (*Nachleben*).

A intenção era a de investigar por meio do *Atlas* como as imagens que contêm ampla carga simbólica, intelectual e emocional que surgiram na antiguidade ocidental clássica, na arte, na astrologia e na astronomia são revistas e relidas em lugares e tempos posteriores. Criou, então, o termo *Bilderfahrzeuge* que significa “veículos de imagens” e com o qual queria se referir à propagação das ideias através dos tempos, ou seja, a sobrevivência e a transmissão das formas culturais.

Partindo, sobretudo, do Renascimento, o historiador tinha como propósito permitir que os observadores do *Atlas*, de maneira concisa e sem palavras, experimentassem as “polaridades” que influenciam a cultura e o pensamento. Para ele, as imagens simbólicas justapostas e colocadas em sequência, poderiam promover *insights* imediatos em relação a “pós-vida” das imagens da linguagem clássica.

Para condensar seus esforços intelectuais na execução do *Atlas*, seguiu uma lógica intuitiva, internalizada e metonímica, impulsionada por décadas de devoção aos estudos da cultura renascentista, da história da arte e da iconografia.

Negando narrativas lineares de temas e conteúdos, experimentando combinações, incluindo e excluindo as imagens do *Atlas*, o historiador criou um “espaço-pensamento” dinâmico<sup>12</sup>, que revela com imagens, que formam e estruturam a cultura do Ocidente, as pontes entre o tempo passado e o tempo presente.

As imagens poderiam ser deslocadas entre os painéis, adquirindo novos significados e promovendo outras leituras. A carga “fantasmática” das imagens coloca o observador diante da história que dialoga com o presente.

Diferentes técnicas, diferentes saberes se comunicam, não há uma relação de hierarquia entre as imagens. A imagem de um selo postal do século XX poderia estar ao lado da imagem de uma pintura do Renascimento, por exemplo. Warburg uniu a historiografia e a fotografia colocando em prova a representação visual do passado e o estatuto da imagem no presente.

---

<sup>12</sup> Christopher D. Johnson. Disponível em {<https://warburg.library.cornell.edu/about>}. Acesso em 20 de junho de 2017.

O *Atlas* era mais que um lembrete ou um “resumo em imagens”, como sugerido por seu assistente Fritz Saxl: tratava-se de “um pensamento por imagens”, uma “memória de trabalho”, memória “viva”, daí o nome *Mnemosyne*. Didi-Huberman bem exemplifica o significado da proposta fotográfico-antropológica de Warburg:

Antes de qualquer coisa, *Mnemosyne* é uma disposição fotográfica. Num primeiro momento, as impressões em papel, extraídas da imensa coleção reunida por Warburg, foram colocadas em grandes pedaços de papelão preto, agrupados por temas e regularmente dispostos uns ao lado dos outros, borda com borda, por todo o espaço – elíptico – que era ocupado em Hamburgo, pela sala da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* [...]. Mas a forma definitiva foi encontrada quando Warburg e Saxl usaram grandes telas de tecido preto esticadas sobre chassis – com a dimensão de um metro e meio por dois -, nas quais eles podiam reunir as fotografias, fixando-as por meio de pequenos prendedores que eram fáceis de manipular. (DIDI-HUBERMAN, 2013. p.383)

O receptor é atingido pelo conteúdo das imagens que sobreviveram (*Nachleben*) ao longo do tempo, em um exercício de procurar sinais do passado e perceber suas transformações através da imaginação (*Pathosformeln*). Essa imaginação não é aleatória, obedece a uma lógica internalizada que afirma uma transversalidade do pensamento.

As *Pathosformeln* não são uma fórmula para identificar as linhas visuais que ligam as imagens, mas um chamamento à imaginação coletiva e individual a encontrar os “patrimônios hereditários” da memória, elementos do tempo e da história em imagens que teriam a habilidade de suscitar afetos e emoções. O termo *Pathosformeln*, entendido como algo que traz uma lembrança do passado, pode explicar, em larga medida, a relação da pesquisa de Warburg com antropologia, que, igualmente, desenvolve-se em estudos sobre as transformações da humanidade através do espaço e do tempo.

As imagens para Warburg “viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, [...], destruídas pelo tempo” (WARBURG *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013. p.35). Da mesma maneira, ao demonstrar a sobrevivência das imagens (*Nachleben*), Warburg aproxima-se ainda mais da antropologia, porque essas imagens necessariamente estariam conectadas a elementos humanos, fatos e

culturas de tempos passados e, portanto, seus objetos de estudo e suas intenções como um historiador da arte, incluíam uma percepção antropológica.

A proposta de Warburg de pensar as imagens por intermédio de uma aproximação entre a arte e a antropologia foi, em grande medida, influenciada por Franz Boas (MICHAUD, 2013, p.180), antropólogo que esteve à frente da antropologia moderna, com quem se encontrou nos Estados Unidos em meados dos anos 1890.

Para o historiador alemão, “de fato, a imagem constituía um ‘fenômeno antropológico total’” (DIDI-HUBERMAN, 2013. p. 40). Essa visão ampliou o universo da percepção cultural das imagens e o auxiliaram a comprovar suas ideias a respeito da *Nachleben*, a romper com a linearidade proposta pela história da arte sugerida até então, além de demonstrar que a arte não está isenta das influências dos tempos anteriores.

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas. (Didi-Huberman, 2013. p. 25)

No período em que ficou nos Estados Unidos, entre 1895 e 1896, Warburg teve oportunidade de encontrar no Instituto Smithsonian em Washington, o etnógrafo James Mooney e o antropólogo Frank Hamilton Cushing, pioneiros nos estudos indigenistas. A partir desse contato, viajou pelos Estados Unidos em uma incursão exploratória, quando teve contato com diversas tribos indígenas, entre elas os Hopi (figura 12).

Nessa proximidade com povos primitivos buscou elementos que pudessem dar uma resposta que corroborasse sua teoria sobre a sobrevivência das imagens antigas. Produziu uma quantidade significativa de documentos, fotografias e anotações.



**Figura 12** - Aby Warburg e um índio Hopi, 1895-1896

Observando etnias indígenas de tribos mais isoladas, que mantinham seus rituais pagãos livres de qualquer influência externa que de algum modo pudesse contaminar a maneira como o ritual era praticado, buscou as bases da comprovação da sua tese sobre a “pós-vida” das imagens, a preservação dos elementos imagéticos e suas ligações simbólicas resguardadas ao longo do tempo, ou seja, uma antropologia da imagem.

## CAPÍTULO 4

### Análise do corpus fotográfico Uma antologia



Chema Madoz, Sem título 1, 2007  
MAM/RJ – Coleção Joaquim Paiva

Parafraçando Warburg, poderíamos dizer que os aspectos antropológicos, presentes nas imagens e cristalizados em uma determinada cultura de origem, se desdobram quando expostos a diversos perfis etnográficos.

Com efeito, a partir da recepção das imagens, em outras sociedades e em outras culturas, é possível observar a existência de pontos de comparação e de convergências reconhecidos e compartilhados por culturas e sociedades distintas e afastadas entre si.

Essa antologia procede justamente da constatação de elementos e aspectos do imaginário e do simbólico das imagens em diálogo produtivo. Trata-se de um diálogo que procurei estabelecer por meio de intuições, percepções e leituras marcadas pela consciência “warburgiana” de identificar comparativamente noções e particularidades que, de outra maneira, permaneceriam despercebidos.

Para a realização da análise das imagens, considere cada uma das obras descrevendo-a individualmente com comentários críticos e alguma informação biográfica, caso seja necessária para o entendimento das obras.

Orientei a elaboração desta antologia, a partir das perspectivas de Silvana Serrani:

Uma antologia convida a leituras em que a configuração contextual é necessariamente diferente daquela dos textos originais, mas isso não significa que a descontextualização seja uma característica inerente ao gênero. Assim, constatamos que o olhar discursivo permite evitar generalizações simplificadoras em relação ao gênero antologia (SERRANI, 2008, p. 274).

Não é minha intenção propor uma leitura exaustiva e detalhada das fotografias escolhidas para esse conjunto. Com efeito, um projeto antológico consiste em evidentes “descontextualizações” em prol de um novo olhar regenerador de significações.

## **A Antologia**

A consolidação da produção fotográfica como arte no Brasil passa pelas imagens que constam desse “núcleo histórico” da Coleção Joaquim Paiva. São algumas das fotografias históricas que contribuíram para legitimar a inserção da imagem fotográfica nos acervos de arte moderna e contemporânea dos acervos brasileiros.

Geraldo de Barros, Thomaz Farkas, e Silvio Leitão da Cunha são alguns dos mais importantes fotógrafos representativos do período da fotografia experimental no Brasil, entre as décadas de 1940 e 1960, um tempo histórico marcado pelo desenvolvimento industrial e pela modernização das principais cidades do país. Foi

justamente esse impulso inédito que produziu práticas urbanas renovadas e hábitos de consumo até então desconhecidos.

Nesse contexto de significativas transformações na sociedade, o acolhimento de pressupostos racionais para arte reflete o desejo de superar o atraso em relação aos meios de produção industrial, o sentimento de país colonizado e de economia subdesenvolvida.

Geraldo de Barros (1923-1998), membro do grupo Ruptura de São Paulo – grupo que se apresentou no meio artístico brasileiro dos anos 1950 para integrar a arte na sociedade industrial -, fez experimentações fotográficas abstratas realizadas a partir de múltiplas exposições do mesmo negativo, ou com negativos pintados e riscados com instrumentos de gravura como em *Fotoformas*, a série fotográfica com formas do cotidiano que o artista geometriza.

O abstracionismo engajado no projeto construtivo e a negação de narrativas seguida da violação do fazer fotográfico foram elementos que levaram Geraldo de Barros a superar os limites tradicionais em relação ao processo de construção de imagens, realizadas pelo fotógrafo nesse período.



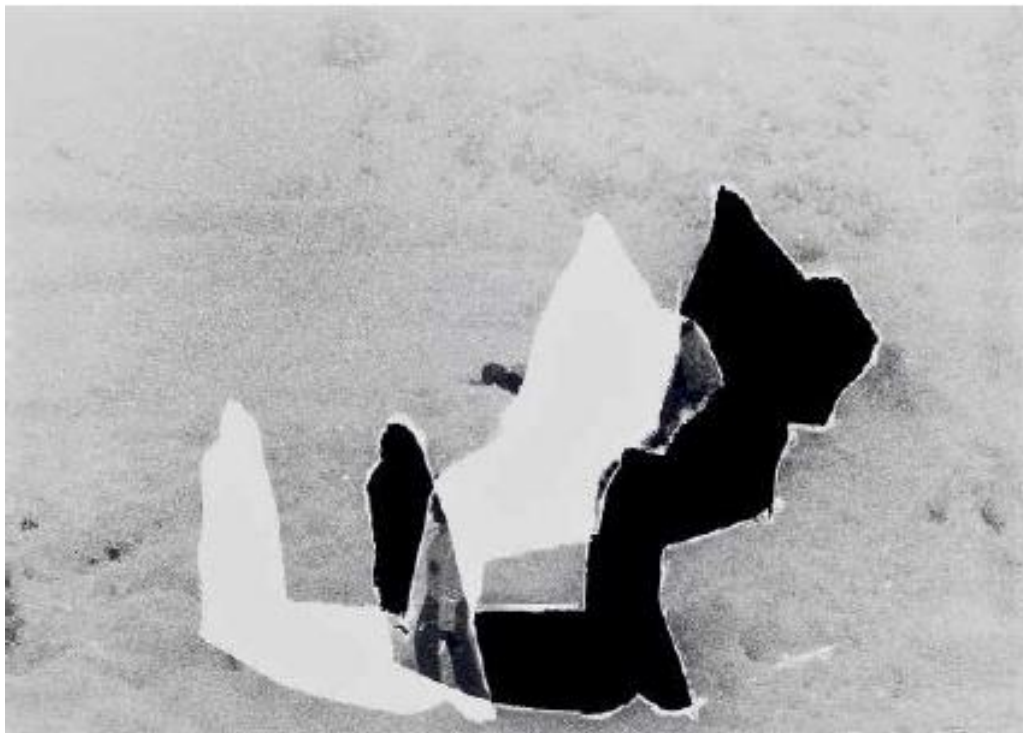
Geraldo de Barros – série *Fotoformas*. O Gato, 1949 - 10 x 08 cm  
Coleção Joaquim Paiva



A série *Fotoformas* (c. 1949) mostra figuras geométricas, alternado preto e tons de cinza, criadas por meio de recursos técnicos próprios de uma *Rolleiflex*.

Auxiliado por essa máquina fotográfica, Geraldo de Barros conseguia realizar múltiplas exposições sobre o mesmo negativo e construir, assim, um mundo geometrizado, quase mecânico, quase uma teorização dos processos fotográficos, típicos do concretismo.

A eliminação de todo o sinal da mão, em favor da instrumentação do desenho à régua, o completo repúdio ao gesto humano domina as artes visuais na concepção dos artistas concretistas. É certo que o caráter impessoal do objeto artístico corresponde à aspiração da linguagem de comunicação universal, destinada a todos, mas significa, sobretudo, o planejamento racional da obra, capaz de torná-la compatível e passível de ser introduzida na ordem produtiva (BELLUZZO, 1998, p. 108).



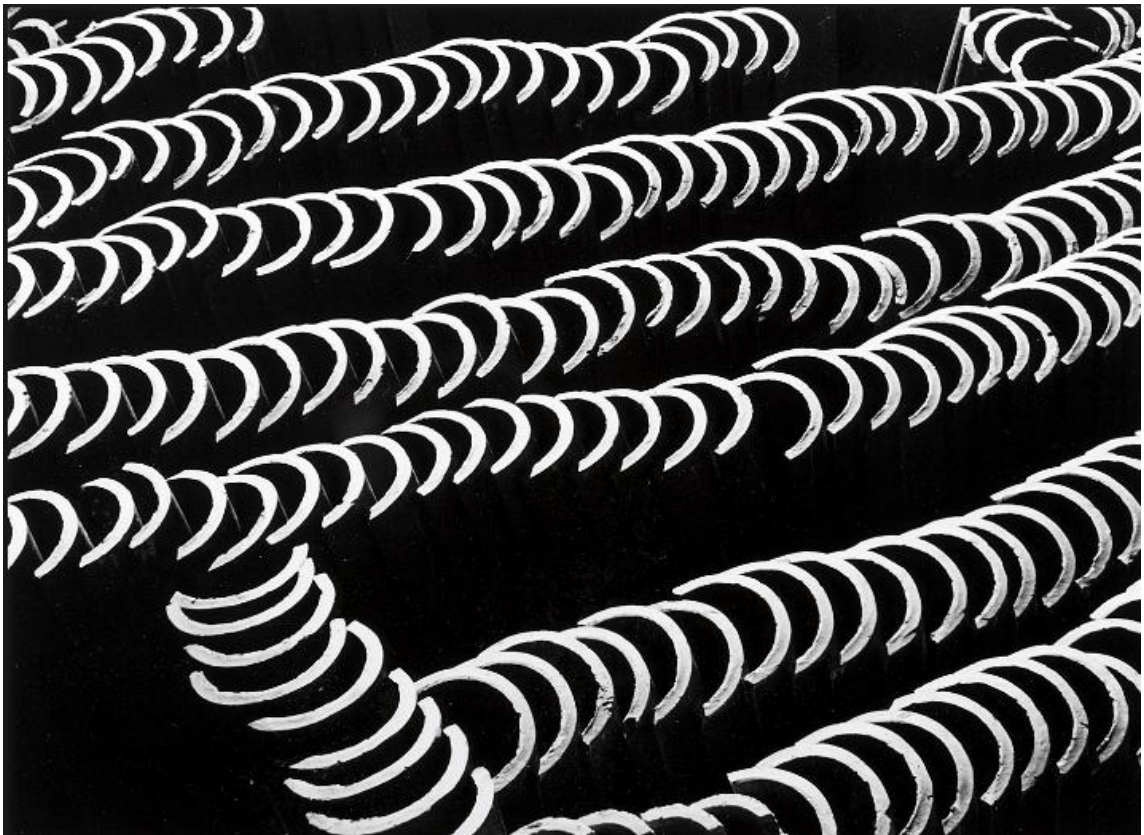
Geraldo de Barros, série *As Sobras*, 1996 – 11 x 16 cm  
MAM/RJ – Coleção Joaquim Paiva

A série *Sobras* é um trabalho que o artista inicia em 1996, quando, hospitalizado, recortando negativos 35mm com imagens da sua família nos anos 1950, criando colagens sobre placas de vidro com a ajuda de uma enfermeira. As

*Sobras* foram apresentadas em 1998, no Museu Ludwig em Colônia, na Alemanha, poucos meses depois do falecimento do artista em São Paulo, aos setenta e cinco anos, e resgatam aspectos diferentes do percurso artístico do fotógrafo, interessado em reproduzir registros familiares e afetivos.

Ao lado de Geraldo de Barros, o húngaro Thomaz Farkas (Budapeste, 1924 - São Paulo, 2011) foi outro precursor da fotografia no Brasil. Começou a fotografar precocemente aos oito anos de idade. Aos 18, já integrava o Foto Cine Clube Bandeirante em São Paulo.

Suas imagens se identificam com a visualidade desenvolvida pelas vanguardas europeias e norte-americanas nas primeiras décadas do século XX: os ângulos e a repetição de elementos geométricos que Farkas genialmente desenha com a luz em *Telhas*, por exemplo, privilegia as formas abstratas aproximando seu trabalho do abstracionismo.



Thomaz Farkas, *Telhas*, 1945 – 20,5 x 27,7 cm  
Coleção Joaquim Paiva

Em 1945, Farkas ingressou no Foto Cine Clube Bandeirante. Como era bastante jovem, não tinha vícios academicistas e, então, pôde lançar-se às pesquisas e ao experimentalismo em várias direções. “Dedicou-se a especulações de ordem formal, enfatizando ritmos, planos e texturas e recorrendo à contraluz” (RODRIGUES e COSTA, 1995, p. 50).

Trata-se de um trabalho em que as extremidades curvilíneas das telhas fotografadas conformam um efeito quase antirrealista, um efeito “gráfico” que emerge nessa composição como um jogo brincalhão entre o uso técnico da luz e o desenho que se forma.



Thomaz Farkas, Cine Ipiranga, c. 1945 - 28 x 27 cm  
Coleção Joaquim Paiva

A guarda e a preservação da obra fotográfica de Thomaz Farkas, composta por mais de 34 mil imagens produzidas durante 50 anos, entre as décadas de 1940 e 1990, estão sob os cuidados do Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, em um acordo de parceria firmado entre o Instituto e o próprio Farkas.



Silvio Leitão da Cunha, 1946 – 1979 – 17 x 12 cm (aproximadamente)  
Coleção Joaquim Paiva

Silvio Leitão da Cunha (1907-1995) foi um escritor e artista brasileiro relativamente desconhecido, mas muito admirado entre poetas, artistas e intelectuais brasileiros.

A partir dos anos 1930, Leitão da Cunha ocupou cargos públicos no Ministério da Educação e da Cultura, e, posteriormente, no Ministério das Relações Exteriores, instituição que representou durante as missões relacionadas a atividades culturais em países da América Latina, como Chile, México e Costa Rica. Na década de 1970, transferiu-se para a França, onde foi designado pelo Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores para um cargo na Universidade de Lyon.

Começou a fotografar no início dos anos 1940, atraído pela curiosidade e o interesse pelo estudo da física que trata dos fenômenos luminosos. Costumava usar goma bicromatada, um material feito a partir da mistura de goma arábica,

dicromato de potássio e pigmento, que o próprio fotógrafo produzia, com que realizou um ensaio entre 1930 e 1980.

A goma bicromatada é um processo fotográfico “sem prata” desenvolvido no século XIX. É uma emulsão com base em pigmentos que possibilita ao fotógrafo maior controle sobre a produção da cópia fotográfica e permite a utilização da cor em seus trabalhos. A emulsão de goma arábica é aplicada sobre o papel e, em seguida, exposta à luz e aos respectivos químicos no laboratório. Pouco antes de o papel secar, passa-se o pigmento da cor escolhida, resultando em um aspecto de gravura ou de desenho a carvão ou pastel.

O artista dominava a técnica. Sobre o trabalho de Leitão da Cunha, Carlos Drummond de Andrade escreveu:

Dono de uma arte verbal rigorosa, (Leitão da Cunha) transporta para o campo da imagem fotográfica essa exigência extrema de meios e fins, que já o distinguia na elaboração do verso. Confirma desse modo a advertência de Man Ray: “*Si ta main tremble trop, laisse lá ton appareil et prends un pinceau*”. Sílvio da Cunha (sua mão é firme) trabalha a placa sensível com a mesma inexorável segurança de que se serve para agenciar a sábia, posto que velada, orquestração de seus metros poéticos<sup>13</sup>.

As duas imagens selecionadas para esta antologia são exemplos do efeito extraordinário que o poeta Leitão da Cunha conseguia através dessa antiga técnica de impressão fotográfica.

A sobriedade da imagem, os detalhes das rugas e da barba do senhor que fuma um cachimbo, a densidade da fumaça que sai desse cachimbo, formam uma imagem que está entre o realismo e o lirismo. A própria técnica que o fotógrafo utiliza para viabilizar seu trabalho, a goma bicromatada, também participa e confirma esse lirismo. Talvez seja esse aspecto do trabalho de Leitão da Cunha que tenha exercido uma afinidade com o poeta Carlos Drummond de Andrade.

---

<sup>13</sup> Carlos Drummond de Andrade, “Sílvio da Cunha – O poeta e a fotografia”. In: *Sílvio Leitão da Cunha: Um renascentista contemporâneo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1987, p. 5.



Marcelo Feijó, Sem título, 1997 - 7,7 x 36 cm  
MAM/RJ – Coleção Joaquim Paiva

Marcelo Feijó (Goiás, 1963) é professor do Departamento de Comunicação da Universidade de Brasília e um dos integrantes do coletivo brasiliense de fotógrafos *Ladrões de Alma*, criado em 1990.

O interesse de Feijó é, notadamente, pela cidade. Em seu ensaio *O homem que inventava cidades ou Fotografia para uso dos pássaros*, o fotógrafo deixa claro:

O desafio que me imponho é ser um fotógrafo/artista contemporâneo na tentativa de dialogar sobre as múltiplas possibilidades de representação da cidade. Utilizo a sobreposição de procedimentos diversos, antigos e (pós) modernos, complexos e elementares, tecnológicos e artesanais. Desta sobreposição de procedimentos e linguagem procuro extrair uma interpretação da paisagem urbana contemporânea, território em permanente modificação, zona de permanente passagem. (FEIJÓ, 2007 p. 96).

A obra de Feijó, que participa desta antologia, é composta por quatro imagens sucessivas, sendo três das escadas íngremes que dão acesso ao Teatro Nacional de Brasília, em que se notam pessoas no movimento de início, meio e fim da subida dos degraus. Entre elas, há a imagem de duas pessoas no topo de uma duna. As formas simples, claras, suaves e arredondas da duna, contrastam com o concreto escuro e as linhas retas das escadas. As escadas são lugares de passagem, e as dunas são instáveis, assim como nada é permanente ao longo do tempo.

A impermanência do tempo está ligada à sua relação com a memória. Nas fotografias de Feijó, há uma busca de identidade entre realidade e ficção, para desnudar o processo de composição fotográfica. Se as fotografias tratam e carregam certa memória, é preciso pensar os limites do envolvimento temporal que a operação fotográfica tenta superar.



Alejandro Cartagena, 2007. Apodaca, série Subúrbio mexicano: Cidades Fragmentadas  
43,8 x 53,3 cm  
MAM/Rio - Coleção Joaquim Paiva

O mexicano de Monterrey, Alejandro Cartagena (1977), é autor de *Cidades Fragmentadas*, da série *Subúrbios Mexicanos* de 2008, que aborda o desenvolvimento desmedido das áreas urbanas do México.

A fotografia mostra uma rua com um conjunto habitacional de casas em Apodaca, município da zona metropolitana de Monterrey - que, embora tenham diferentes cores, obedecem ao padrão popular que atende famílias de baixa renda. Monterrey é uma cidade localizada no nordeste mexicano em que o crescimento desordenado da área metropolitana promoveu o aumento dos problemas sociais, ambientais, econômicos e políticos.

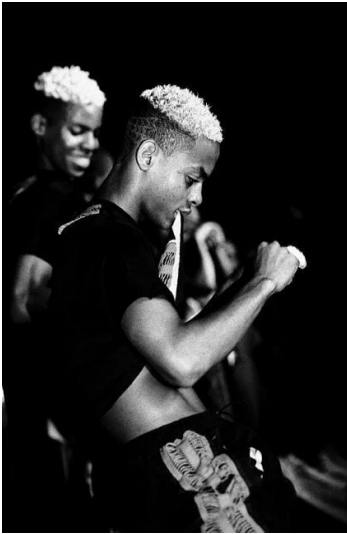
Como em qualquer metrópole que cresce desordenadamente, a população padece com a falta de planejamento e com os consequentes impactos negativos sobre o acesso aos bens e aos serviços, à infraestrutura, à qualidade de vida e ao exercício da cidadania.



latã Cannabrava, *Manos e Minas*, série *Uma outra cidade*, 2000-2004 - 26,5 x 26,5 cm  
MAM/RJ – Coleção Joaquim Paiva

*Minas e Manos* de latã Cannabrava (1962) faz parte do ensaio documental *Uma Outra Cidade*, realizado durante os anos 2000 a 2004, em periferias de grandes cidades da América Latina, como São Paulo, Belém, Lima, Caracas, La Paz. Em cada cidade, o fotógrafo procurou contextualizar o cidadão que vive nos subúrbios. Cannabrava desenvolve um trabalho tenso que privilegia a estética fotográfica ao mesmo tempo em que ressalta sua posição política, evidenciando a debilidade do sistema. *Uma Outra Cidade* é centrada na antropologia visual, que retrata uma “outra” cidade nem sempre visível, para provocar uma reflexão acerca das precárias condições habitacionais das periferias das metrópoles latinas e da ocupação desorganizada do espaço público. As imagens sintetizam todas as periferias de qualquer cidade em qualquer país, ou seja, imagens semelhantes em cidades de países diversos. A potência expressiva do ensaio fotográfico de Cannabrava contempla pessoas que vivem nos limites de suas exclusões, onde as políticas públicas não têm alcance. *Minas e Manos* mostra dois adolescentes de costas apoiados em um alambrado, que remete ao dentro e ao fora, à inclusão e à exclusão, e à vulnerabilidade desses meninos à violência e à prisão.





Daniela Dacorso, 2001. Série Totoma! - Tira a camisa e Descontroladas  
Coleção Joaquim Paiva

Daniela Dacorso (1969) trabalhou como fotojornalista, mas, em paralelo, sempre desenvolveu seus trabalhos autorais. A série *Totoma!* é o resultado de sua imersão durante dez anos nas favelas cariocas com o interesse de documentar os controversos bailes funk.

Em entrevista a Carlos Alexandre Pereira para a revista *Fotografia Et tal* (2015, nº 4), se diz apaixonada pela cidade, pela cultura de periferia e suas originalidades, e se diz interessada por temas relacionados ao corpo, ao movimento, à dança, ao transe.

A artista considera a série *Totoma!* como um trabalho “documental imaginário”, e justifica que há muita subjetividade nas imagens que produz, além do fato de suas escolhas serem movidas pela paixão que tem pelo “uso do corpo como expressão de poder”. O ensaio desdobrou-se em outros trabalhos, como *(sub)Urbanos*, série em que a artista buscou fotografar a aparência pessoal no ambiente urbano da periferia carioca .

Nas imagens, a artista carioca acentua a intensidade dos tons mais escuros da foto em preto e branco, e obtém como resultado de sua técnica uma imagem carregada, em que sobressaem os contrastes, além de ser uma maneira inteligente de atribuir dramaticidade a essas imagens que evidenciam o corpo, o erotismo e a sensualidade que os bailes funk promovem.



Diane Arbus, 1965. Um jovem com sua esposa grávida em Washington Square Park, 6,7 x 37,7 cm.  
MAM/RJ – Coleção Joaquim Paiva

Diane Arbus (1923 –1971) foi uma fotógrafa e escritora americana conhecida por percorrer as ruas de Nova York com sua câmera *Rolleiflex*, a procura de situações ou pessoas que pudessem representar o lado melancólico da cultura americana. Gente comum com características incomuns, muitas vezes ignoradas em outros meios de comunicação: travestis, anões, nudistas, artistas de circo, deficientes mentais, pessoas singulares, excêntricas, retratadas em suas vidas cotidianas. A fotógrafa, em sua curta carreira que durou apenas 15 anos, entre 1956 até sua morte em 1971, produziu uma coleção de imagens fotográficas extraordinárias que influenciaram e revolucionaram a história da fotografia e da arte. Sua obra é reconhecida mundialmente. Em 1972, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) organizou uma mostra retrospectiva de sua obra e, no mesmo ano, suas obras participaram da Bienal de Veneza, foi a primeira fotógrafa

americana a participar dessa Bienal.

Os retratos de Arbus desafiaram as convenções então estabelecidas e são contempladas como imagens surpreendentes, que provocam em alguns espectadores uma sensação de compaixão irresistível, no entanto, para outros, as imagens são bizarras e perturbadoras.

A obra de Diane Arbus é bastante controversa, por isso inspirou muitos elogios, mas também muitas críticas. Algumas dessas críticas partiram de Susan Sontag, que chegou a ser fotografada por Arbus, ao lado do seu filho, em 1965. Há um ensaio de Sontag intitulado *Freak Show*, publicado no *The New York Review of Books* em novembro de 1973, onde revela o que para ela corresponde a uma ambiguidade no trabalho da fotógrafa. Na opinião da escritora, as fotografias não permitem ao espectador distanciar-se do assunto, contudo, marcam pontos morais junto aos críticos pela franqueza e por uma empatia não sentimental com seus referentes. A ambiguidade que Sontag percebe no trabalho de Arbus é caracterizada pelas imagens que mostram pessoas “patéticas”, “lamentáveis”, bem como “horríveis” e “repulsivas”, e que não suscitam sentimentos compassivos. Sontag também se opôs claramente à falta de beleza das imagens e ao fracasso em fazer com que o espectador sinta-se sensibilizado diante dos temas apresentados nas imagens. Esse ensaio de Susan Sontag foi considerado por alguns críticos como “um exercício de insensibilidade estética” e “exemplar por sua superficialidade”<sup>14</sup>. Mas o fato é que a obra de Diane Arbus é consagrada, justamente pelo tratamento franco e pelo nível de entrosamento que estabelecia com seus referentes, que resulta em uma intensidade psicológica “bruta” e, talvez por isso mesmo, amplia nossa compreensão de nós mesmos.

A imagem *Um jovem com sua esposa grávida em Washington Square Park* escolhida para esta antologia, é bastante emblemática da obra de Arbus. Essa foto carrega certo temor pelo futuro e, igualmente, uma carga melancólica extremamente subjetiva. Outra característica presente na obra da fotógrafa, e que é possível perceber nessa imagem, é a maneira como Arbus retrata as mulheres, sempre parecendo maiores que os homens. Não há em seu trabalho nenhuma figura masculina que exerça a mesma força psicológica.

---

<sup>14</sup> Disponível em {<http://www.nybooks.com/articles/1973/11/15/freak-show/>} Acesso em 10 de junho de 2017.



Florencia Cutuk, 2008. Maria e Andrés Pedro, série Fotos a óleo. 49,3 x 9,3 cm  
MAM/RJ - Coleção Joaquim Paiva

Florencia Cutuk (França, 1971) trabalha como fotojornalista e no cinema, particularmente em longas-metragens, mas regularmente desenvolve trabalhos autorais como a série *Fotos a óleo*, que faz referência a retratos antigos, originalmente em preto e branco, que eram pintados à mão, bastante comuns em áreas rurais e nos estados do nordeste brasileiro, em meados do século XX. A técnica também se popularizou na Argentina, onde a artista vive e trabalha.

Trata-se de fotografias de pessoas da classe trabalhadora que queriam ver-se “representados como santos”. A artista resgata esses quadros e, como uma pesquisa de campo, procura as histórias sugeridas pelas imagens na memória dos seus herdeiros. Como em um palimpsesto fotográfico, sobrepõe camadas de tinta sobre as imagens e, com isso, recupera o tempo e contexto, elementos que já haviam desaparecido com o tempo.



Joaquim Paiva, Sem título, série Retratos de família com terra vermelha, 2001 - 40 x 40 cm  
Coleção Joaquim Paiva

Na série *Retratos de Família com terra vermelha*, Joaquim Paiva (1946) se apropria de fotografias de seus pais, e cobre toda a borda das imagens em preto e branco com a terra vermelha de Brasília, e fotografa essa intervenção. Em contraposição à simplicidade do ato, desponta a mediação entre imagem, terra e memória remetendo à experiência de uma tensão de ordem social, de tempo e de espaço. Retratos de família implicam, comumente, um momento específico para ser eternizado pela imagem, no entanto, a retirada das marcas temporais que poderiam ser dadas pelo reconhecimento do espaço - um “cenário” doméstico ou uma paisagem afetiva - destroem qualquer possibilidade de identificação pelo observador comum, ainda que a figura humana ali presente possa ter uma identidade.

Nessa série, os pais já falecidos de Joaquim Paiva aparecem nas imagens juntos ou separados, e para o fotógrafo existe um enigma sobre a razão que levou a mãe a rasgar ao meio a fotografia em que aparecia ao lado marido, separando as duas imagens. A imagem fotográfica presentifica a ausência de pessoas que amamos. “cada família constrói uma crônica visual de si mesma - um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão” (Sontag, 1993 p.11).

A terra vermelha de Brasília, apesar de sugerir questões que remetem à morte, para ele, também é um elemento afetivo, já que faz parte da cidade em que viveu por muitos anos e que tanto contemplou nos seus ensaios fotográficos. Suas obras tratam de temas como fragilidade, efemeridade, vulnerabilidade e a passagem do tempo.

A fotografia para ele é um hábito, uma necessidade, um prazer que o leva tanto a colecionar quanto produzir imagens fotográficas, como uma resposta à inquietação diante do mundo, da realidade e diante da nossa finitude.

Em entrevista a Evandro Salles publicada no livro *Fotos da Hora – Lembrança de Brasília* (2013) Joaquim Paiva esclarece que seu primeiro contato com a fotografia foi por volta dos seus quatro ou cinco anos, que ao perguntar pelo pai já falecido, a mãe mostrava-lhe foto de seu pai. “Fui exposto muito cedo e de maneira muito emotiva, porque ligada a uma perda. Essa circunstância provavelmente explica a minha dedicação, o meu amor, a minha paixão pela fotografia, que veio a me acompanhar vida afora” (PAIVA, 2013). Talvez seja por isso que todos os trabalhos de Joaquim Paiva como fotógrafo, relacionam-se às suas experiências afetivas e familiares, provavelmente como uma continuidade temporal, como nessa série *Retratos de Família com terra vermelha*.



Niloufar Banisadr, série *A censura*, 2004 - 40,2 x 27,1 cm  
MAM/RJ - Coleção Joaquim Paiva

Na série *A censura*, os autorretratos contam a história da artista iraniana que vive na França, Niloufar Banisadr (1973). A artista busca exteriorizar os sentimentos contraditórios entre as crenças e a cultura autoritária do país em que nasceu, e os hábitos e costumes libertários da sociedade em que vive atualmente. Seus temas abordam as oposições entre o ocidente e o oriente, e as tensões que surgem a partir dessas incompatibilidades culturais.

A imagem desvela essa dualidade de maneira provocante e sensual: ao mesmo tempo em que mostra o corpo, o esconde sobrepondo a imagem com recortes de jornais. Dessa forma, a artista desafia a exigência religiosa e a censura que seu país de origem exerce sobre comportamentos e manifestações artísticas. Sua narrativa é a expressão de um desejo de emancipação das mulheres, de não mais cobrir seus corpos para vivê-los como uma censura.



Orlando Brito, Brasília, 1977 - 15,7 x 23,1 cm  
MAM/RJ - Coleção Joaquim Paiva

Reconhecido fotojornalista especializado em cobrir pautas políticas em Brasília, Orlando Brito (1950), é um dos mais experientes repórteres fotográficos do país. Já trabalhou nos grandes jornais e revistas brasileiras. Há mais cinco décadas na cobertura do poder, desde 1965, quando tinha apenas quinze anos e o então Presidente da República era o Marechal Humberto Castelo Branco. Ao todo, já acompanhou treze presidentes.

Nessa fotografia escolhida para participar desse conjunto antológico, Brito capta a imagem posicionando a câmera junto ao chão, e devido ao corte dado por ele, só é possível visualizar as botas de um policial militar, que, parecendo estar entre as cúpulas do Congresso Nacional, cobrem os dois prédios, o da Câmara e o do Senado Federal, como se os substituíssem. A imagem ilustra metaforicamente o golpe militar que tomou o poder, instaurando o regime ditatorial no Brasil, no período entre 1964 e 1985.





Nino Rezende, Sem título, 1989 - 30,5 x 40,5 cm  
MAM/RJ - Coleção Joaquim Paiva

A fotografia de Nino Rezende (1962) impõe algumas questões. A utilização da ponta do filme pressupõe uma continuidade da cena. Quais as implicações deste corte? O tipo de demanda que se interpõe entre a imagem e o observador é a recomposição de uma história fragmentada em um único quadro? Ainda que datada, os índices contemplam múltiplos espaços e histórias diversas de confrontos e de desequilíbrio de forças.

Trata-se de uma cena do cotidiano com jovens inseridos em um movimento urbano, em uma época imediatamente após o período da tirania militar no Brasil. O país ainda vivia os resquícios do autoritarismo cruel da ditadura.

São pessoas anônimas sendo abordadas por um policial de regimento de polícia montada, que, pela interrupção da cena excepcionalmente registrada em uma ponta de filme, fazendo aparecer, ao mesmo tempo em que faz desaparecer, revela uma desproporção de forças, e transforma o fazer fotográfico de Rezende em um ato político.



Evandro Teixeira, Passeta dos cem mil, 1968 - 25 x 30 cm  
MAM/RJ - Coleção Joaquim Paiva

Henri Cartier-Bresson propunha, para a estética fotográfica, uma ideia filosófica: a ideia de um “instante-oportunidade”, isto é a configuração de um momento de passagem, único, irrepetível, que se estabelece pela sua correspondência a uma lógica temporal. É essa captura do tempo e da circunstância que a fotografia de Evandro Teixeira (1935) se afirma como acontecimento estético e político.

Evandro Teixeira é fotojornalista desde 1956. O fotógrafo destaca-se por estar no lugar certo em momentos cruciais. Consagrado mundialmente, há imagens do fotógrafo em acervos de museus brasileiros e europeus, documentou extensivamente os anos da ditadura militar no Brasil.

Entre os momentos mais marcantes de sua carreira está a chegada do Marechal Castello Branco, ao Forte de Copacabana, acompanhado por outros militares, na madrugada de 1º de abril, quando, confundido com um fotógrafo do exército, conseguiu registrar os primeiros momentos do golpe militar.



Evandro Teixeira, Queda do motociclista da FAB, 1965 - 24 x 30 cm  
MAM/RJ - Coleção Joaquim Paiva

As duas imagens extraordinárias de Teixeira que participam desta Antologia marcaram os contornos da ditadura militar no Brasil. São flagrantes surpreendentes que apenas o fotógrafo registrou e, juntas, reforçam os movimentos de queda dos dois personagens que estão em primeiro plano em cada uma das fotos, e representam dos dois lados da luta,

A primeira imagem, das manifestações de estudantes e trabalhadores na Passeata dos Cem Mil, no Rio de Janeiro em 1968, tornou-se símbolo da truculência da Polícia Militar e da corajosa resistência dos civis. É a imagem mais reproduzida quando o assunto é a ditadura militar no Brasil. A segunda imagem, onde há um soldado caído no chão enquanto a moto em que estava segue sozinha, realiza um desejo da população ameaçada pelos militares, como se a força brutal cedesse lugar à fragilidade e à impotência. Ambas fotografias dispõem de uma forte carga subversiva, marcaram a memória do regime, e, por isso, converteram-se em esforço de impedir o esquecimento de uma das maiores tragédias brasileiras.



Marcelo Brodsky - Série Buena Memoria, 1997  
MAM/RJ – Coleção Joaquim Paiva

A série “Buena Memoria” é um tributo de Marcelo Brodsky (Argentina, 1954) aos amigos que foram assassinados e a seu irmão, Fernando, desaparecido durante a severa ditadura militar na Argentina.

Quando retornou à Argentina depois de viver exilado muitos anos na Espanha, Brodsky quis trabalhar sua identidade resgatando imagens familiares e, quando encontrou uma foto da turma de 1967 do Colégio Nacional de Buenos Aires, sentiu necessidade de procurar saber o que aconteceu a cada um de seus colegas.

Essa imagem é, possivelmente, a mais conhecida da série. O fotógrafo inseriu comentários a respeito do destino dos colegas e inseriu comentários sobre as pessoas que participam da imagem, reconstruindo suas histórias de vida e, em alguns casos, da morte de seus amigos que estão entre os noventa e oito alunos do Colégio Nacional mortos no período da ditadura militar, que foi chamada de “Guerra Suja”, pela violência indiscriminada do terrorismo de Estado naquele país.



Rosângela Rennó, Sem título, 1985 - 39,2 x 27 cm  
MAM/RJ - Coleção Joaquim Paiva

Rosângela Rennó (1962) compõe sua obra pela apropriação de imagens e textos de autores anônimos para construir sentidos a partir de fragmentos da memória. A artista exerce importância no cenário da arte contemporânea mundial pela obra que desenvolve a partir de “refugos” ou “sobras” fotográficas de diferentes épocas e lugares para explorá-las por meio da apropriação e da manipulação.

Rennó recupera essas imagens, mas intervém na forma como são ampliadas, subexpondo-as, sobrepondo camadas, adicionando outros elementos compositivos e conjugando-as com textos. Progressivamente, a artista que inicialmente produzia suas próprias imagens, abandonou o ato de fotografar, passando a incorporar arquivos institucionais e álbuns de família que, de algum modo, foram esquecidos ou descartados.

O referente não é o foco do trabalho da artista, tanto é assim que contrapõe a nitidez da fotografia, opera no sentido de desfocar e distorcer a imagem, impossibilitando a identificação do sujeito ou do objeto fotografado.

Por meio dessas operações, a artista evidencia a fotografia como instrumento de construção de pensamento, ao submetê-las a outro contexto simbólico e atribuindo outros códigos às imagens que recupera.

Assim, Rennó toma uma posição política que trabalha com a memória coletiva e individual, desconstruindo a imagem para construir outros significados. Transcende o próprio dispositivo fotográfico, amplia as formas de apresentação da fotografia ao mesmo tempo em que amplia igualmente a maneira como o espectador recebe a obra.

Sobre o trabalho de Rosângela Rennó, Biagio D'Angelo propõe:

A fotografia, o uso semiótico das imagens e o texto-base (*textum*) enriquecido de seu poder polissêmico, são todos fatores das catarses porque não permitem mais uma “simples” observação da realidade, mas oferecem uma perspectiva mais inteligente, que modifica o automatismo trivial com o qual olhamos os objetos, as pessoas, as paisagens, o pequeno ritual cotidiano. Também a trivialidade da morte, que a escrita traz consigo, é desconstruída, porque a presença da morte é símbolo daquela cotidianidade que é capaz de observar. Nesta direção, o cotidiano se transforma em algo novo, se despindo de seu caráter ordinário e se des-familiariza. Assim o que é familiar se torna pelo efeito da fotografia (e deveremos acrescentar: pelo efeito, também, da literatura) obscuro, oculto, dissimulado. O leitor e observador participam deste evento des-familiarizador. Porém, ao mesmo tempo, mediante a sua participação, o leitor e o observador mantêm a própria função específica de *medium*. Trata-se de uma *mediação* que confirma a *alienação*, como sustenta Sontag, do sujeito. *Alienação*, neste caso, é sinônimo de alteridade, de ser *estranho*, do ser outro de si, uma alienação que o sujeito poderá resolver somente na consciência da aporia dada do significado incompleto da realidade (D'ANGELO, 2013. p. 169-170).

Ao apropriar-se de imagens que não são de sua autoria, Rennó prioriza o resgate em detrimento da produção massificada de imagens, transfigurando-as e oferecendo “uma perspectiva mais inteligente” como afirma D'Angelo na citação acima. Para isso, Rosângela Rennó converge vários meios para hibridizar as imagens, e resgata também a memória coletiva por intermédio desse processo artístico.

A fotografia híbrida de Rennó, que destaca os processos criativos, contaminada pelo uso de outros meios, conceitua a “fotografia expandida”, termo cunhado por Rubens Fernandes Junior (2016). Trata-se da fotografia transgressiva e anárquica que supera convenções, subverte modelos, desloca referências, ultrapassa limites de expressão, produção e circulação de imagens no mundo contemporâneo, um produto cultural que emprega suas potencialidades narrativas múltiplas, favorecendo diferentes conexões e experiências de percepção.



Vadim Gushin, Sem título, série Declaração de amor tardia a si próprio, 2005-2006 - 44 x 108 cm  
MAM/RJ - Coleção Joaquim Paiva

Na imagem de Vadim Gushin (1963), há apenas um objeto ou mesmo seu fragmento, em uma composição semelhante a uma “natureza morta”, plana, quase bidimensional, o espaço onde o objeto se situa é uma superfície unificada em um fundo preto. Nesse sentido, D’Angelo propõe uma revisão do termo “natureza-morta” que bem pode aplicar-se à estética fotográfica do artista russo:

Nada mais que ilógico de pensar nas imagens de natureza-morta como rebeldes, ferozes, dinâmicas, animadas. Contudo, o termo usado na prática anglo-saxã *still life*, isto é uma “ainda vida”, pareceria suscitar o contrário. Os objetos representados em imagens estão ali na tela para lembrar ao observador a vida da memória, ou melhor, como propôs Giorgio de Chirico, a vida “silenciosa” da memória. O gênero da natureza-morta constitui um dos pilares da tradição iconográfica da história da pintura ocidental. Ele possui uma série de elementos discursivos e alegóricos que tornaram-se determinantes na leitura estrutural do gênero: objetos, *vanitas*, *memento mori*, contemplação, tempo, memória. De repente, algumas obras se re-apropriaram e citaram a natureza-morta como escolha discursiva visual, desestabilizando o gênero artístico tradicional, na sua vertente de *ekphrasis* do passar inexorável do tempo e da vaidade de tudo. Com efeito, a natureza-morta proposta nessa era tecnológica parece perturbar o próprio gênero, pois ela, provocada pela releitura dos artistas contemporâneas, exhibe visualmente seu avesso, isto é, o que tem que ficar não-dito, não mostrado. A imagem, em resumo, mostra (também) o in-mostrável, o monstruoso (D’ANGELO, 2016, p. 25).

Gushin fotografa objetos mundanos, “desumanizados”, percebidos como repositórios de uma cultura coletiva que ao longo do tempo atravessa silenciosamente memórias e fragmentos de vidas.



João Urban, Luvas. 1973 - 24 x 18 cm (cada fotografia)  
MAM/RJ - Coleção Joaquim Paiva

João Urban (Paraná, 1943) desde o final dos anos 60 é fotógrafo publicitário e industrial. Nesse período, desenvolveu vários projetos documentais que enfocam aspectos culturais e sociais. Os personagens são camponeses imigrantes poloneses e seus descendentes que vivem em municípios pobres da região sul do país. É evidente o processo metonímico para tratar da relação entre o trabalhador e o trabalho. Cada imagem, em separado, implica a continuidade de uma narrativa, pois são luvas esquecidas, perdidas, desprezadas pelo trabalhador. Objetos sem importância e, no entanto, repletos de história, pontos de memória. Trata-se de objetos que, sem a possibilidade do registro fotográfico, sofreriam, como escreve D'Angelo (2016) o “descuido da desafeição”.

A história antiga nos transmitiu o culto aos objetos como meios de comunicação entre os defuntos e os deuses. Os objetos da vida cotidiana ficavam sepultados para que os mortos pudessem continuar desfrutando deles no além-vida e os deuses pudessem observar tais objetos e recebê-los como oferenda. Os objetos, então, seriam parte do relacionamento do sujeito com a realidade. Eles são um “outro-de-si” pequeno, em escala reduzida, com que o sujeito experimenta, como consciência, a impressão e a preciosidade dos fenômenos (D'ANGELO, 2016, p. 17-18).

As imagens vão gradativamente construindo uma fusão entre o objeto e seu entorno, a terra, o óleo, a pedra, as barras de ferro, que passam por processos diferentes, desde uma sutil simbiose até o indiscutível esmagamento.



## CONCLUSÕES



Anna Kahn, sem título, 2010 - 20 x 16 cm  
MAM/Rio – Coleção Joaquim Paiva

Diante do que foi apresentado neste estudo, é possível dizer que, embora as transformações da produção fotográfica no Brasil tenham se dado a partir dos anos 1940, a fotografia só começou a ser efetivada nos acervos brasileiros, mais sistematicamente, quarenta anos depois.

Podemos afirmar ainda, que a história da fotografia brasileira, a partir dos anos 40, passa pela Coleção Joaquim Paiva que contempla os ilustres fotógrafos: Geraldo de Barros, um dos maiores representantes do movimento concretista de São Paulo; Thomaz Farkas, outro grande expoente da fotografia moderna; e o

genial e discreto “renascentista contemporâneo”<sup>15</sup>, Silvio Leitão da Cunha.

Além dos grandes fotojornalistas citados nesta pesquisa: José Medeiros, Orlando Brito e Evandro Teixeira, parece-me importante mencionar aqui outros fotógrafos e fotojornalistas igualmente notáveis, que não foram resgatados no conjunto antológico, mas que constam na Coleção, como Walter Firmo, Maureen Bisilliat, Cláudia Andujar e Nair Benedicto, entre muitos outros nomes de grandes artistas brasileiros e estrangeiros como Luis Humberto, Thiago Santana, Elza Lima, Mário Cravo Neto, Miguel Rio Branco, Luiz Braga, Luiz Carlos Felizardo, Paula Simas, Alair Gomes, Milton Guran, José Diniz, Pierre Verger, Martín Chambi, Grete Stern, e Ansel Adams.

Como colecionador, Joaquim Paiva pode ser comparado a um explorador. Organiza um mundo próprio para livrar-se das experiências rotineiras. Ultrapassa limites conhecidos para surpreender-se com algo que não imaginava encontrar, e que se mostra na própria prática de colecionar. O colecionador é um explorador de ideias alheias que se revelaram em imagens fotográficas. Seu instinto poético, suas impressões, emoções e reflexões particulares se manifestam nas escolhas que fez, e que ainda faz, e o direcionam nesse percurso indefinido, sem comprometer-se em estabelecer uma ordem própria para esses fragmentos, quando agrupados.

O resultado é um corpo robusto de ideias, uma coleção de fotografias formada sob os preceitos da arte contemporânea. Por isso, formar uma antologia, a partir de um recorte intencional da Coleção Joaquim Paiva, não é exatamente uma tarefa difícil. A qualidade, e a quantidade, das imagens da Coleção facilitam, consideravelmente, as escolhas, mesmo quando há um fio condutor específico, que neste caso, é o de vincular a fotografia e a antropologia.

Os aspectos antropológicos nutrem as cargas “fantasmáticas” das imagens afetam as referências temporais para deslizarem entre tempos e espaços distintos. Trata-se daquela “potência mitopoética” de Warburg que Didi-Huberman (2013) considera como uma sugestão do historiador de não dissociar a imagem do “agir global dos membros de uma sociedade”.

---

<sup>15</sup> Há um livro sobre o poeta e fotógrafo Silvio Leitão da Cunha, cujo título é *Silvio Leitão da Cunha: um renascentista contemporâneo* publicado pela Fundação Rui Barbosa em 1987.

A fotografia contemporânea colabora para integrar e estimular novos cenários de miscigenações e mediações porque, sendo polissêmica, instiga novos processos que interferem nas dinâmicas de produção e de recepção.

Constatamos que caminhar nesse campo minado de possibilidades é tentar visualizar as poéticas do processo para buscar compreender em parte, esta fantástica aventura contemporânea. A fotografia é hoje, produto cultural de rara complexidade que contribuiu e continua contribuindo de forma categórica para a transmissão das mais variadas experiências perceptivas (FERNANDES JUNIOR, 2006, p.11).

Na reflexão estética de Georges Didi-Huberman o receptor é atingido pelo conteúdo das imagens que sobreviveram, aquela *Nachleben* warburgiana que articula imagens e antropologia, e consiste em uma proposta de buscar sinais do passado para identificar transformações por meio da imaginação (*Pathosformeln*).

As imagens são, portanto, pensadas como fator sociocultural e destinadas a diversos perfis etnográficos. Se tivermos como fundamentos os estudos warburgianos, elas, como tentamos analisar ao longo dessa dissertação, se desdobram no momento da recepção para serem ressignificadas e ressimbolizadas em outra sociedade e em outra cultura.

O método de pesquisa warburgiano representa, ainda hoje, um modelo extraordinário para pensar a obra de arte, e, em específico, a fotografia, em relação dialógica e discursiva com a história e a antropologia. Didi-Huberman reconhece em Warburg a presença prolífica de um “rizoma – de relações” (2013, p. 38), inclusive aquelas antropológicas. Warburg demonstra com seu projeto que imagens e arte resultam amparadas pelo campo antropológico, ao ponto que, Didi-Huberman afirma que “para Warburg, de fato, a imagem constituía um ‘fenômeno antropológico total’, uma cristalização e uma condensação particularmente significativas do que era uma ‘cultura’ [*Kultur*] num momento de sua história” (2013, p. 40).

Mostramos nessas páginas que o compartilhamento dos aspectos do imaginário e do simbólico das imagens é perceptível na Coleção Joaquim Paiva. Ao reunir imagens com critérios antropológicos, na antologia aqui proposta, a Coleção favorece, de maneira sugestiva e original, a polissemia da linguagem fotográfica, que transforma o intangível em tangível, e o que aparece como realista em discursos estéticos.

## REFLEXÕES FINAIS

### Expografia Expandida



Luz María Bedoya, Carta à pessoa imaginária. 1999 – 2001 18 x 91 cm  
MAM/Rio – Coleção Joaquim Paiva

A ideia de uma “expografia expandida” é a de abranger processos narrativos híbridos, fortalecidos pelo desenvolvimento exponencial das tecnologias digitais de produção, e pela aderência crescente dessas tecnologias nas diversas sociedades, por meio de uma exposição construída sobre uma maquete virtual utilizando, para isso, a ferramenta *Blender 3D*. “As novas tecnologias de comunicação e informação, ou as novas mídias, abriram-se também para as possibilidades de contar histórias” (GOSCIOLA, 2004. p.19).

O propósito dessa exposição é o de ultrapassar a narrativa convencional para propor novas experiências que empreendam conexões intermediáticas<sup>16</sup> entre a linguagem e o meio - o que me parece ser uma forma de exposição adequada como estratégia de apresentação destinada a diversos perfis etnográficos.

Narrativas híbridas formadas através de processos múltiplos marcados pela tecnologia digital confirmam e atualizam a vocação do homem de contar histórias. Janet Murray no livro *Hamlet no Holodeck - O futuro da narrativa no ciberespaço* considera que “a narrativa é um de nossos elementos cognitivos primários na compreensão do mundo”. (2003, p.9).

Arlindo Machado avalia que “em nossa época, o universo da cultura se mostra muito mais híbrido e turbulento do que o foi em qualquer outro momento” (2007, p.24). Essas narrativas híbridas valorizam as múltiplas formas de produção da imagem no contexto atual, elas se desenvolvem em um ambiente de fruição para estimular processos de reflexão e podem constituir-se em experiência museal única,

---

<sup>16</sup> Termo criado em 1966 por Dick Higgins, artista do grupo Fluxus, para nomear as obras de arte *intermedia* que se utilizavam de vários meios para fundirem-se, e então criar um novo meio, como a colagem, por exemplo.

expandem o alcance da mostra para ampliar o acesso, alteram as formas de fazer e receber a expografia.

Exposições em ambientes virtuais compreendem um nível diferente de imersão do espectador, se comparadas às outras formas de linguagem e de comunicação. Essas mostras são orientadas por regras predefinidas pela programação dos dados, e o visitante pode vir a ter a possibilidade de ganhar autonomia para interagir e movimentar-se no espaço virtual, entre outras possibilidades que possam ser oferecidas.

A ideia de uma “expografia expandida” deriva da noção de “fotografia expandida”, conceito trabalhado por Rubens Fernandes Junior, que teve como base teórica o texto de Rosalind Krauss (1979) sobre a “escultura no campo ampliado”<sup>17</sup>, que aproxima, mesmo que por oposição, o universo artístico da escultura à paisagem e à arquitetura; e de Gene Youngblood (1970), sobre o “cinema expandido”<sup>18</sup> que trata da proximidade da ciência e da tecnologia com o cinema, e da expansão de novas ideias sem estar preso à verossimilhança.

Quando dizemos cinema expandido, na verdade, queremos dizer consciência expandida. Cinema expandido não se refere a filmes de computador, *video phosphors*, luzes atômicas ou projeções esféricas. Cinema expandido não é um filme, em absoluto: assim como a vida, é um processo de se tornar unidade permanente do homem histórico para manifestar a sua consciência para fora da mente, para frente dos olhos. (YOUNGBLOOD, 1970. p.41).<sup>19</sup>

A “fotografia expandida” destaca os processos criativos do artista. Trata-se da fotografia híbrida, contaminada pelo uso de outros meios, que subverte modelos, desloca referências, ultrapassa limites de expressão, produção e circulação de imagens no mundo contemporâneo e considera que, como um produto cultural que emprega suas potencialidades narrativas múltiplas, a fotografia favorece diferentes conexões e experiências de percepção.

<sup>17</sup> Título original: *Sculpture in the Expanded Field*, October, Vol. 8. 1979, p. 30-44.

<sup>18</sup> *Expanded Cinema*. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970

<sup>19</sup> When we say expanded cinema we actually mean expanded consciousness. Expanded cinema does not mean computer films, video phosphors, atomic light, or spherical projections. Expanded cinema isn't a movie at all: like life it's a process becoming, man's ongoing historical drive to manifest his consciousness outside of his mind, in front of his eyes. A tradução desse trecho é minha.

Denominamos essa produção contemporânea mais arrojada, livre das amarras da fotografia convencional, de *fotografia expandida*, onde a ênfase está na importância do processo de criação e nos procedimentos utilizados pelo artista, (...) existe graças ao arrojo dos artistas mais inquietos, que desde as vanguardas históricas, deram início a esse percurso de superação dos paradigmas fortemente impostos pelos fabricantes de equipamentos e materiais, para, aos poucos, fazer surgir exuberante uma outra fotografia, que não só questionava os padrões impostos pelos sistemas de produção fotográficos, como também transgredia a gramática desse fazer fotográfico. (FERNANDES JUNIOR, 2006 p.10)

Outros autores atribuem diferentes nomenclaturas em relação ao mesmo entendimento acerca da pluralidade da produção fotográfica contemporânea: a “fotografia transversa” de Adolfo Montejo; a “fotografia como arte” de Charlotte Cotton; e a “Arte-fotografia” de André Rouillé, que considera:

A arte-fotografia faz, assim, a arte ir à deriva. Com os *ready-made* de Marcel Duchamp, criar não significava mais fabricar (manualmente), mas escolher. Ao delegar a fabricação a uma máquina, a arte-fotografia conduz a este limite, onde criar é enquadrar (2009, p.344).

Pode-se dizer que Geraldo de Barros e Thomaz Farkas conseguiram realizar com excelência, ainda nos 1940, a “fotografia expandida” que, conforme Rubens Fernandes Junior (2006), enfatiza a relevância do processo de criação e dos procedimentos de construção da imagem. A fotografia expandida foi exercitada pelos artistas mais questionadores e inquietos que buscavam superar os limites impostos tanto pelos códigos culturais da época, quanto pelo próprio dispositivo fotográfico.

Na verdade, utilizava-se o termo ‘fotografia construída’, mas logo percebemos que essa denominação não dava conta do universo que pretendia contemplar. [...] Essa denominação fotografia expandida tem como base teórica os textos de Rosalind Krauss (onde em um deles ela discute a questão da Escultura Expandida e o texto de Gene Youngblood, que discorre sobre o Cinema Expandido). Além disso, há um texto do artista e editor Andreas Müller Pohle, Information Strategies, publicado na revista alemã European Photography, em que ele discute algumas questões que despertaram o desejo de compreender melhor essa nova fotografia, mais comprometida com o fazer fotográfico (FERNANDES JUNIOR, 2006 p.11).

O estatuto da fotografia na contemporaneidade parece caminhar mais na direção dessas hibridizações dos dispositivos imagéticos e da experiência visual. As novas modalidades da fotografia apresentadas no contexto das novas mídias, por exemplo, promovem uma reorganização não apenas na própria essência do que foi instituído como fotográfico, mas também na relação do observador com a imagem fotográfica no espaço expositivo.

Quando os museus se inserem no universo tecnológico, ampliam a diversidade de seus públicos. Utilizar as plataformas virtuais de maneira proveitosa favorece o acesso às coleções para fins de pesquisa e prepara o visitante para a visita presencial, insubstituível.

As exposições físicas reproduzidas no espaço virtual privilegiam inclusive a sustentabilidade dos museus e os processos criativos, estabelecem possibilidades interativas para produção de conteúdos, e atendem aos novos contextos de democratização ao acesso dos bens culturais e patrimoniais.

As plataformas digitais oferecem novas formas de concepção e de experiência, impulsionam a produção participativa, favorecem o compartilhamento do conhecimento e ampliam o relacionamento com uma sociedade cada vez mais interativa virtualmente. Também expandem as ações conjuntas entre a instituição e os indivíduos na produção da memória e da cultura, contribuem para a difusão do acervo, das exposições, dos conteúdos educativos e informativos, e fortalecem a imagem do museu na sociedade.

Vários museus brasileiros já estão disponibilizando suas coleções digitalmente e em alta resolução na Internet, como é o caso do Museu Imperial de Petrópolis, Museu Lasar Segall em São Paulo, Museus Castro Maya, Museu Histórico Nacional e Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro<sup>20</sup>.

A influência que as novas tecnologias exercem nos fenômenos culturais contemporâneos é incontestável e irreversível. Os suportes físicos cada vez mais deixam de ser essenciais para a expressão artística e para a salvaguarda da memória. Registros digitais de textos literários, músicas, imagens, substituem os sistemas analógicos, e refletem a intensa transformação dos processos de produção, recepção, conservação e distribuição dos bens culturais.

---

<sup>20</sup> Disponível em: {<http://www.museus.gov.br/tag/google-art/>}. Acesso em 02 de março de 2017.

Nas últimas décadas, os museus têm se tornado organizações multi facetadas. Há quem o considere como local de lazer, outros, como "templo da aprendizagem", mas, independentemente das opiniões, os museus têm se mostrado dignos da atenção e do tempo dos visitantes dos mais diversos estilos de vida. Além disso, também se têm visto significativas melhoras tanto no cuidado, quanto no uso da coleção nas apresentações expositivas e na programação pública.

O nível de conhecimento sobre todos os aspectos técnicos do museu tem se expandido consideravelmente. Essa expansão, em grande medida, é resultado do uso cotidiano da tecnologia, da cultura midiática e híbrida, que estimulam os novos cenários, novos processos e dinâmicas de produção das exposições, aspectos que interferem igualmente na recepção das obras.

Hoje, o visitante, ao apropriar-se do espaço museal, transforma sua experiência em fenômeno social insubstituível, se comparado aos demais espaços das atividades habituais. A experiência do observador no ambiente museal é distinta de outros empreendimentos sociais devido ao poder atribuído aos objetos que são dispostos segundo critérios do curador na construção do seu discurso expositivo. Assim, as exposições devem aproximar-se do público e, desde o desenvolvimento dos seus processos de concepção, precisa reconhecer identidades, memórias e saberes diversos e incluir as várias vozes que contam diferentes versões de uma mesma história para outorgar conhecimentos e estimular reflexões.

Embora a maneira mais comum da construção narrativa de uma exposição seja por meio da apresentação de objetos tangíveis, o valor primordial das peças, e atributo essencial para manterem-se em salvaguarda no acervo, é a informação nelas contidas, ou seja, os aspectos intangíveis que são representativos para os diversos grupos sociais. Há uma relação indissolúvel entre o visível e o invisível, a "imaginação museal é o amálgama dessa relação. Enquanto o intangível confere sentido ao tangível, o tangível confere corporeidade ao intangível" (CHAGAS, 2009. p.21).

A característica polissêmica da fotografia consegue cumprir bem esse papel, o de transformar o tangível em intangível. "A fotografia é capaz de reproduzir uma suposta realidade externa de uma sociedade firmada sobre o desenvolvimento tecnológico" (FREUND, 1974. p.8). A fotografia expressa desejos e necessidades, devido à sua vocação documental.



Na nossa era tecnológica, quando a indústria está sempre tentando criar novas necessidades, a indústria fotográfica expandiu-se enormemente porque a fotografia encontra a necessidade premente do homem moderno de expressar sua própria individualidade. (FREUND, 2006. p. 8)

Daí a importância de analisar a produção de sentido que se forma entre as peças expostas e detalhar de que maneira essa narrativa se constrói no espaço expositivo.

Uma exposição favorece a preservação da memória e do imaginário coletivo, seja a partir das coleções e temas trazidos a público, seja com base em fatos históricos e evidências culturais contextualizadas. Os olhares sobre as coleções ou temas expostos propõem de forma sensível à construção de poéticas sensoriais, discussões e argumentações por parte dos diferentes públicos (IBRAM, 2014 p. 25).

Os elementos gráficos, meios audiovisuais, físicos, recursos interativos, artefatos utilizados também colaboram para criar a relação entre o espectador e a entidade simbólica: a obra, por intermédio da exposição - um dispositivo de mediação técnico, social que envolve elementos diversos e complexos e que permite essa relação. (DEVALLON, 2010. p.19-20).

### **Desenho de exposições e curadoria**

Históricamente, a expografia surgiu como disciplina após a mudança do conceito de museologia a partir dos anos 1960, bem como da necessidade de atender aos elementos de construção formal da obra de arte contemporânea, como as instalações, por exemplo. Essa transformação renovou igualmente a maneira como os museus disponibilizam suas coleções ao público, tornando-as acessíveis a mais pessoas.

Na definição de Pam Locker (2011, p.15), expografia é a apresentação de uma história em um espaço tridimensional; e exposição, o conjunto organizado de objetos expostos, desenhado para atender a um propósito geral para aplicar um tema ou uma narração.

Na prática, os museus empregavam o desenho de exposições para comunicar seus acervos mesmo antes de essa atividade estabelecer-se como uma profissão. Herbert Bayer arquiteto e designer alemão, aluno e mestre da Bauhaus, já em 1938 publicou um relevante artigo (figura 13) em que se preocupou em estabelecer os fundamentos do desenho de exposições.

Evidente que cada exposição guarda singularidades que podem encaminhar para diferentes demandas e resultados, mas, em linhas gerais, a elaboração de uma exposição no espaço físico inicia-se com a pré-produção, ou seja, a partir da concepção da mostra e do levantamento das ideias que serão necessárias para seu desenvolvimento. Essas ideias depois de selecionadas são comparadas com as necessidades do público e com a missão do museu (DEAN, 1994).

A expografia inicia-se com o planejamento, o estudo detalhado das limitações e possibilidades que oferecem o projeto articulado no espaço, e a especificação de elementos gráficos no ambiente (HUGHES, 2010).

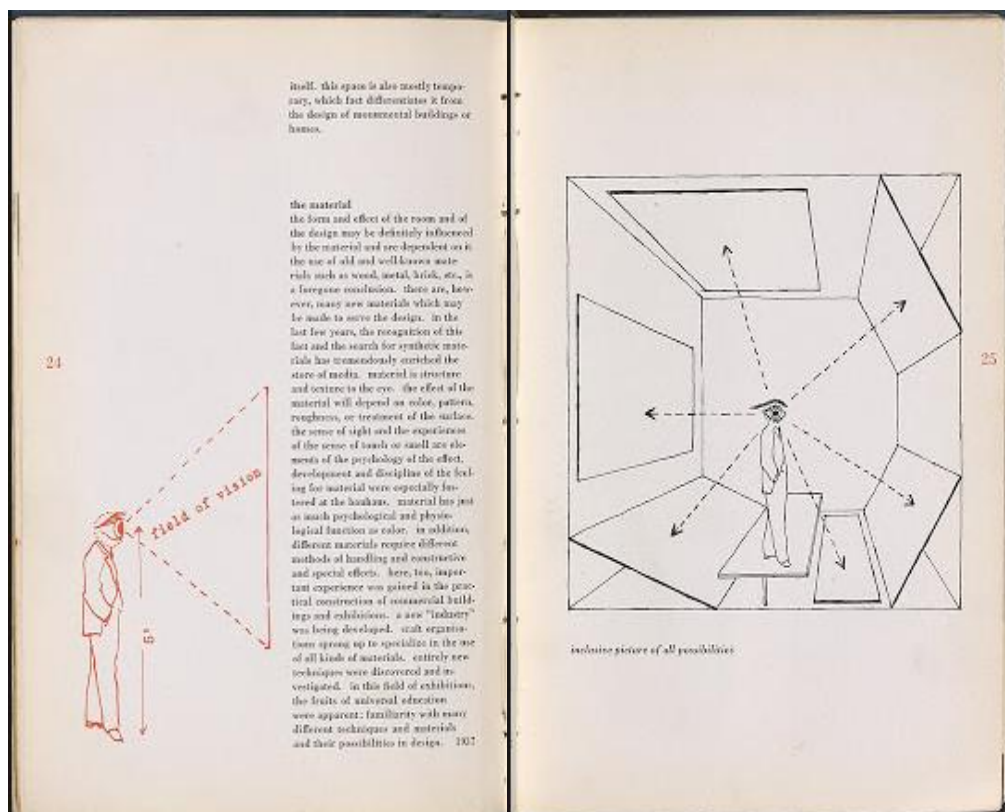


Figura 13 - Herbert Bayer, *Fundamentos do Desenho de Exposições*, 1939

Uma vez terminada a investigação sobre as peças que serão expostas, inicia-se o processo de desenvolvimento da exposição e, é nessa etapa que emergem os discursos ideológicos, políticos, opções estéticas e conceituais que envolvem a seleção das obras que fazem parte da mostra. Toda exposição realiza um discurso curatorial, que pode ser desde muito simples até uma história complexa baseada em pesquisas minuciosas.

O curador faz a edição das imagens do acervo - uma lista prévia das obras - e, segundo essas informações basilares, estimam-se os custos e verificam-se os recursos disponíveis, incluindo os recursos humanos caso seja necessária a contratação de profissionais multidisciplinares para executar os vários procedimentos do projeto, como a sinalização da sala expositiva, a iluminação, a arte dos materiais gráficos, o mailing dos convites, a divulgação, entre outras muitas ações que envolvem a realização de uma exposição. Buscar empresas patrocinadoras ou que apoiem o projeto cedendo materiais ou prestação de serviços, pode ser fundamental para realização da mostra.

Definidos os objetivos e garantidos os recursos, estabelece-se um cronograma de montagem, selecionam-se as obras para o desenho da exposição, cria-se o programa educativo para atender as propostas didáticas da curadoria, com a previsão de treinamento de monitores, e traça-se uma estratégia de divulgação. Com isso, dá-se a preparação dos materiais, como o mobiliário, as legendas das obras e a iluminação, por exemplo, para montagem e instalação dos objetos que serão expostos.

É fundamental acompanhar o progresso da produção e da montagem, coordenar as atividades, proceder com a manutenção da mostra, supervisionar as ações e o uso correto dos recursos. Providenciar a segurança das obras, dos profissionais envolvidos e também aos visitantes. Ao final do período da exposição, é importante registrar a memória da mostra e documentar a manipulação das peças com um laudo da conservação que as acompanham; verificar se os objetivos foram atingidos; e desmontar a exposição com o retorno imediato dos objetos para a reserva técnica, quando possível.

Tornar material a experiência imaterial coletiva das sociedades e apresentar narrativas por meio de variadas linguagens apreendidas pelos públicos de maneiras diferentes é um desafio para o curador.

As narrativas museais precisam estar apoiadas ao que é significativo ao seu público: como as condições sociais, econômicas, culturais, políticas e históricas para criar, com essa interação, relações afetivas e cognitivas marcantes. As exposições são construções sociais que articulam memórias, na medida em que escolhem, em um processo de disputa política, entre o que devem “lembrar” e o que precisam “esquecer”.

O texto curatorial produz sentido quando estabelece diálogos entre as imagens fotográficas e os diversos públicos, estreitando vínculos ao tecer conexões formais, conceituais e poéticas. Ao propor um percurso, o curador busca predispor uma reflexão, facilitada pelo próprio caráter de identificação imediata das imagens fotográficas, que se constitui em subsídio para o reconhecimento de uma identidade e até mesmo, de uma autocrítica social, como indica Milton Guran:

A fotografia também é a memória da versão, ou seja, como os fatos foram vistos, como foram interpretados. E mais ainda: já que fotografar é atribuir valor, então através do que se fotografa podemos inferir aquilo que uma sociedade considerava mais importante em determinada época. Podemos localizar, e ver, os valores que construíram uma determinada identidade social. Isso faz da fotografia um documento riquíssimo sobre a cultura de indivíduos, grupos sociais, e até de nações como um todo (GURAN, 2016)<sup>21</sup>.

São diversos os conjuntos de valores que devem ser utilizados pelo curador na construção da comunicação com o público: discursos ideológicos, opções conceituais, políticas e estéticas envolvem as escolhas das obras que vão construir seu discurso. Logo, o curador trabalha na fronteira entre conseguir propor certos argumentos para o espectador sem, no entanto, criar um direcionamento demasiadamente restritivo para a leitura das obras, o que significaria minimizar a diversidade de sentidos inerente à imagem fotográfica.

A curadoria está no centro da produção de toda exposição. O curador é o responsável por todas as escolhas, todo o planejamento e também pela supervisão geral da execução do projeto. Essas escolhas devem ser conscientes, derivadas de pesquisa que devem incluir os contextos políticos, sociais, econômicos, históricos, comportamentais, que poderão exercer impacto à percepção do visitante.

---

<sup>21</sup> Disponível em {<http://www.studium.iar.unicamp.br/32/6.html>}. Acesso em 10 e janeiro de 2017.

As imagens são articuladas para transmitir uma mensagem de forma clara ao visitante, sem subestimá-lo. Portanto, é importante que o curador esteja atento para que, ao problematizar as questões que formula, evite direcionar ou limitar suas leituras. Se muito impositivos, os caminhos sugeridos pela curadoria podem ignorar a capacidade de imaginação e de outras interpretações possíveis por parte do observador, que muito contribuem para o enriquecimento da mostra, além limitar sua livre fruição diante da obra.

O exagero didático pode afetar essa desejável liberdade de interlocução do visitante. No entanto, há de se considerar também que, a ausência de didática implica desatenção com a abertura de acessos a possíveis leituras. Em outras palavras, a atuação do curador deve ser delicada ao demonstrar semelhanças entre a poética do artista e o imaginário do espectador.

É papel primordial do curador, estudar as obras do acervo para viabilizar a construção de um texto visual coerente, com o cuidado de preservar as intencionalidades de seus autores; empregar metodologias e critérios para o avizinhamo das obras, por meio de pontos de afinidades perceptíveis para intensificar os diálogos que irão se situar entre o autor da imagem e o interlocutor; empenhar-se para escolher a melhor maneira de apresentá-las, consciente das possibilidades de comunicar seus conceitos e de ampliar a percepção de suas poéticas.

O curador arrisca-se a incorrer em relevante imprecisão ao negligenciar a poética e o conceito atribuído pelo autor à sua produção artística, mesmo quando a obra estiver fora de seu contexto temporal ou geográfico.

Comunicar as obras expostas de maneira honesta e clara ao público é uma das mais importantes competências do curador. Quando fora do momento histórico ou do contexto social em que a obra foi criada e aos quais faz referência, a curadoria deve encontrar soluções para dar ao público as ferramentas de acesso às informações necessárias para leitura e entendimento.

O episódio que aconteceu em 1997, na 10ª edição da *Documenta* de Kassel, na Alemanha, ilustra muito bem o quão responsável e comprometido deve ser o curador com a obra artística que pretende apresentar.

A obra do artista neoconcreto Hélio Oiticica, os *Parangolés* - capas performáticas feitas com pedaços coloridos de tecido, bandeiras, estandartes, com textos e fotos -, que necessitam de um corpo para manterem-se expressivas e

multissensoriais, foram protegidos por uma fita que impedia os visitantes de experimentar e vivenciar a obra, esvaziando-a de sentido, e devolvendo ao espectador seu papel original: o de ser apenas observador. Para o artista, o objetivo da sua obra é o de “dar ao público a chance de deixar de ser público espectador, de fora, para participante na atividade criadora” (OITICICA apud SALOMÃO, 2015). Essas capas, conforme define poeticamente Haroldo de Campos, “postas em sossego, têm apenas aspecto das asas fechadas e quase murchas de um pássaro” (CAMPOS apud JACQUES, 2003 p. 30). Assim exposto, a compreensão do trabalho de Oiticica é limitada, parcial, pois a obra trata de experiências sensoriais, para além das visuais, a partir do objeto artístico.

A curadora e historiadora francesa Catherine David justificou a proibição por considerar a “Documenta” a exposição de arte mais importante do mundo e, assim sendo, recebe um número extremamente alto de público e, por isso, não seria prudente nem responsável permitir a manipulação de uma peça frágil nessas circunstâncias. Também explicou que as noções em torno da obra, estão localizadas no Brasil, e que, portanto, em um país europeu que consolidou uma imagem estereotipada do carnaval e do Rio de Janeiro, poderia dar margem ao erro de pensar que se trata de algo entre “arqueologia” e “folclore” e, por fim, argumentou que temia “por certos usos da obra em um momento que não é mais o seu” e, em vista disso, era necessário historicizar a obra de Oiticica (JACQUES, 2003 p. 31).

Catherine David está certa, em enfatizar a historicização da obra de Oiticica. No entanto, os *Parangolés* apenas manifestam sentido quando vestidos e em movimento, do contrário, tornam-se unicamente capas penduradas “parecendo mais uma instalação ruim que uma manifestação de *Parangolé*, sempre muito livre e aberta” (JACQUES, p. 38).

Nesse caso, seria melhor então apresentar fotos, vídeos, um documentário sobre os passistas da Escola de Samba da Mangueira os vivenciando por meio da dança. A curadora está igualmente certa ao dizer que os *Parangolés* estão ligados ao samba e às favelas da cidade do Rio de Janeiro. Contudo, muito longe de serem produtos folclóricos, são produtos de efetiva vivência. Ademais, as capas que foram para a “Documenta”, eram réplicas.

Na construção do discurso, o curador deve ocupar-se em manter a integridade das intencionalidades do artista, ao invés de utilizá-las fora de seus contextos apenas para reforçar um argumento criado por ele próprio. Esses

argumentos surgem a partir dos trabalhos, e a eles devem remeter-se. O curador apenas diligencia este trâmite entre obras, o autor e o público, e deve fazê-lo silenciosamente.

A cada nova escolha que faz, novos desdobramentos se constituem, abrindo possibilidades de novas conexões se estabelecerem entre os as obras e os elementos expográficos, para então formar um todo de sentido coerente. A transversalidade de diversas áreas do conhecimento contribui para enriquecer e preservar as temáticas que se vinculam aos contextos da vida social, da ética e da cidadania.

Criar ambientes acessíveis, agradáveis e educativos frente às características sociais e históricas do público, seus níveis de comunicação, sua capacidade de apreensão dos conteúdos, suas necessidades físicas, emocionais e intelectuais, servindo-se de elementos formais e dos próprios recursos institucionais disponíveis. A ordenação e a disponibilização das obras no espaço devem dar visibilidade a esses conteúdos e possibilitar a fruição livre do público, sem direcionamentos.

Para isso, o trabalho deve ser interdisciplinar, o curador precisa estar preparado para transitar entre várias áreas de conhecimento e relacionar-se com profissionais de diferentes campos. “Estar preparado” significa formar uma equipe de trabalho diversa, para atender às várias demandas que, nas exposições físicas, incluem desde a administração do orçamento e do cronograma da montagem, até a segurança dos objetos que serão expostos, e mesmo a segurança do próprio visitante, bem como do plano de mídia para divulgação, convites, mala direta, laudo das obras, programa educativo, catálogo da mostra, organização de visitas guiadas, debates, *workshops*, entre outros deveres e exigências que abrangem vários setores profissionais.

A pesquisa sobre os artistas e sobre as imagens é o cerne do trabalho do curador, que deve fazer escolhas conscientes das obras que farão parte da mostra, de acordo com os contextos comportamentais, políticos, sociais, históricos do local onde a exposição será apresentada, que possam impactar a maneira como o público percebe a obra, ou seja, criar as condições de acesso procurando ser relevante na vida das pessoas sem causá-las constrangimentos ou ofendê-las de alguma maneira.

O curador define os aspectos estruturantes da exposição fotográfica durante a pesquisa e a edição das imagens, entre eles, os diálogos que revelam as

vinculações poéticas, formais, estéticas e simbólicas que se estabelecem por meio da aproximação das obras, bem como, as afirmações que se situam entre suas construções formais, suas intencionalidades, e de que maneira as imagens se articulam, como evidenciam suas proximidades e se revigoram a partir do desenho da exposição.

### **Exposições virtuais**

É próprio do ser humano narrar. Em museus, as narrativas empreendem exposições que são a atividade primordial do museu e o meio de excelência de comunicar seu acervo. A instituição museal legitima um discurso curatorial que se materializa por meio de conexões poéticas, formais ou conceituais entre as obras escolhidas para a exposição.

Em ambientes expositivos virtuais as conexões narrativas se estabelecem da mesma maneira, mas, por outro lado, disponibilizam ferramentas de interação que podem proporcionar experiências mais direcionadas aos propósitos da reflexão que se quer oferecer.

No contexto museológico recente, tem sido importante a utilização das novas tecnologias na difusão e na troca de conhecimentos. São os instrumentos que mais têm contribuído para a aproximação e para a expansão de novos públicos aos museus, porque, entre outras possibilidades, ampliam operacionalmente e consideravelmente a comunicação do acervo, para que os espectadores sejam atingidos mais espontaneamente e os conteúdos sejam percebidos de maneira mais participativa. Nessa imersão tecnológica os museus assumem narrativas que contemplam a diversidade de saberes.

A instituição museal é um espaço de legitimação e de valorização sociocultural, e quando se abrem para o diálogo com grupos sociais ausentes das narrativas museológicas tradicionais, essas instituições repensam seus discursos já sedimentados e, com isso, atualizam seus modos de narrar, ou seja, conciliam visualidade e textualidade aos conteúdos históricos, sociais e culturais brasileiros. São esses os campos de conteúdo que se configuram como matéria prima das novas museografias.



A visita virtual interativa não se restringe a olhar a distribuição de obras em uma exposição, mas permite que o visitante tenha autonomia para decidir qual o caminho percorrer e, assim, construir sua própria narrativa. Também não se trata de explicar a exposição para o público, mas ter o público diante das obras para incentivá-lo a problematizar questões a partir da recepção da imagem, com o intuito de suscitar algum conhecimento, alguma percepção que seja a consequência desse envolvimento.

Certamente haverá eventuais desdobramentos do uso da tecnologia virtual na construção de narrativas expográficas em museus. Um dos recursos que pode interagir muito bem com os projetos educacionais é a inserção de áudio para uma visita guiada, por exemplo.

Diferente da reprodução digital de exposições físicas, o desenho expográfico realizado diretamente no espaço virtual viabiliza a reunião de acervos de diversas partes do mundo, de diferentes épocas e linguagens, que seria inimaginável para um mostra tradicional, uma vez que essa circulação de acervos entre as instituições costuma demandar altíssimas despesas com transporte climatizado, logística, seguro, iluminação, equipes de especialistas nas diversas áreas.

Permite igualmente dar visibilidade a acervos raros, que geralmente não são apresentados ao público em função das exigências de conservação e preservação que limitam o tempo de exposição da peça musealizada. Nesse caso, as ações de digitalização de acervos para construção de exposições virtuais podem privilegiar dentre outros interessados, os pesquisadores, que estariam diretamente em contato com a obra sem colocar a peça em risco, e sem a intermediação das instituições.

No momento em que a mostra virtual é publicada na Internet, seu território de abrangência se expande, à medida que possibilita abarcar outras culturas e despertar novos interesses e percepções.

### **Blender 3D**

O *Blender 3D*, desenvolvido pela Fundação Blender sob a presidência de seu criador o holandês Ton Roosendaal, é um programa utilizado para modelagem, animação, simulação, renderização, edição de vídeo e criação de aplicações

interativas em 3D<sup>22</sup>. É o mais eficiente hoje em dia no mercado para esse tipo de trabalho.

Atualmente, existem duas ferramentas utilizadas profissionalmente para construção de maquetes virtuais: o *Unit* - um software americano que, para obter-se a licença, paga-se anualmente algumas centenas de dólares -, e o outro é o *Blender*, que escolhemos porque além de ser um software livre, muito leve, o produto final é altamente compatível com vários tipos de computadores, podendo rodar inclusive em tablet ou em celular de uma forma muito eficiente, e bastante leve.

A vantagem de ser um software livre não é só financeira. Há um ciclo de surgimento e extinção dos programas que estão dentro do contexto capitalista. Houve casos de programas que tiveram custos altos para a aquisição da licença de uso, e que depois de alguns anos entraram em declínio e deixaram de existir em razão da competitividade entre as empresas que os desenvolvem. Ou seja, todo o investimento, incluindo os gastos em capacitação, é perdido. O *Blender 3D* não está suscetível a isso porque tem um modelo diferente dessa lógica de mercado. A Fundação Blender tem algum subsídio governamental e seu lucro vem dos treinamentos que oferecem.

O *Blender 3D* é um software completo para a realização da exposição no ambiente virtual, porque dispõe das etapas que permitem construir virtualmente o espaço físico do museu, fazer as molduras das obras, detalhes como paspartu, e possibilita iluminar esse cenário. Contudo, para publicar as cenas produzidas no *Blender 3D* na Internet utilizamos outro software: o *Blend 4 web*, um projeto russo que foi desenvolvido para inserir na Internet as criações realizadas por meio do *Blender 3D*.

Havia duas alternativas para a produção da expografia. A primeira, mais próxima da maneira tradicional, seria traçar a distribuição das obras e depois levá-la para o espaço virtual, e a segunda, seria um processo mais dinâmico, em que eu poderia desenhar a exposição diretamente no espaço interativo. Decidi pela segunda possibilidade, porque certamente me traria novas experiências na percepção de como criar um desenho expositivo.

O cenário escolhido para a mostra virtual foi o mezanino do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República – MUN<sup>23</sup>, em Brasília. A preferência por esse

---

<sup>22</sup> [www.blender.org](http://www.blender.org). Acesso em 10 de fevereiro de 2017.

Museu foi baseada na vocação e na missão do MUN, fundadas nos componentes estruturais da museologia contemporânea, comprometidas com o ser humano para a assimilação da cultura visual contemporânea, para acessibilidade cognitiva e fruição estética do público, com ações relacionadas às demandas da arte atual e das culturas visuais disseminadas na sociedade.

Para modelar a maquete do mezanino do MUN na escala certa, precisamos ter acesso às plantas baixas. Solicitamos então à administração do Museu, que nos atendeu prontamente. Essa foi a primeira etapa do processo de modelagem do espaço físico propriamente dito.

Fazer a expografia diretamente no espaço virtual trouxe algumas facilidades, mas também dificuldades. Diferente da montagem física em que o processo é menos fluido, a dinâmica da visualização das imagens colocadas na parede favoreceu a movimentação das obras que não funcionaram bem juntas.

As imagens foram separadas em blocos por afinidades técnicas e poéticas, diagramadas em módulos e, assim, foram posicionadas no espaço expositivo. As legendas com as informações sobre as obras são acessadas ao posicionar o cursor sobre a imagem retangular, localizada logo abaixo de cada obra, desse modo, abre-se uma janela com o nome do autor, o título, a data e as dimensões da fotografia em centímetros.

### **A poética da exposição**

Os pontos que pretendo ressaltar poeticamente na mostra virtual são as ações do tempo, que provocam as fragilidades do desgaste e da deterioração aos quais estão subordinadas tanto a imagem fotográfica, quanto seu referente; e o predomínio da ausência, que também marca as questões inerentes à fotografia contemporânea.

A significação simbólica da ausência pertence ao contexto da história da arte contemporânea. De maneira geral, as formas de arte do século passado foram explicitamente marcadas pelo fragmento, pela ruptura, e padeceram da contaminação da ausência: o monocromatismo de Yves Klein e o cubismo Georges

---

<sup>23</sup> O Museu Nacional do Conjunto Cultural da República é uma instituição pública distrital, vinculada à Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal, inaugurado em dezembro de 2006, que habita um monumento do arquiteto Oscar Niemeyer, localizado na Esplanada dos Ministérios em Brasília.

Braque, o surrealismo de André Breton, a meticulosa desarticulação de elementos que constituem o trabalho fotográfico dadaísta de Man Ray.

A atribuição dessa significação simbólica se constitui em uma relação real direta evidenciada por uma proximidade entre termos de representação por metonímia. Na fotografia uma coisa lembra outra por haver traços de similaridade entre elas, ou melhor, guardam entre si uma relação objetiva e direta da representação por proximidade, por metonímia, que difere da metáfora porque requer “menos esforço” por parte do interlocutor, já que a transposição de significado na metonímia é subjetiva e na metáfora, objetiva.

Para Rosalind Krauss (2002) a condição da fotografia de representação por proximidade teve extrema importância no desenvolvimento das teorias relativas à fotografia. Sob abordagens transdisciplinares que consideram a fotografia não como objeto de pesquisa, mas como objeto teórico, Krauss examina e organiza sua teoria “a partir da fotografia”. E, é nessa condição que a fotografia é analisada pela teórica americana.

A imagem fotográfica é um vestígio, justamente por ser decorrência do tipo de causalidade fotoquímica que possibilita à luz - que incide sobre o filme como se fosse uma sombra -, registrar as marcas do objeto que a projetou. A fotografia é, nesse sentido, uma sombra projetada, um rastro, um vestígio, um aspecto óbvio de contiguidade. (KRAUSS, 1994. p.83).

O olhar constrói sentidos a partir de fragmentos, que guardam relação de proximidade, contiguidade. Trazer à presença alguém ausente ou um tempo passado é um elemento psicológico recorrente nas artes visuais, porque nele reside uma necessidade humana primária: a de deixar vestígios como uma forma de embate contra o tempo, de embate contra a morte.

André Bazin, um dos principais críticos e teóricos de cinema no século XX, em *Ontologia da Imagem Fotográfica* (1960), oferece argumentos sobre as especificidades da fotografia - que para ele é a gênese da linguagem cinematográfica -, contextualizando-a na história das artes visuais. O teórico serve-se da múmia como metáfora, porque simboliza a perpetuação da existência ao longo do tempo. Evidencia dessa forma o impacto da fotografia no campo das artes, principalmente na pintura que, desde as vanguardas históricas, já questionava sua condição primordial de representação da realidade, e destaca a contiguidade como característica inerente ao ato fotográfico.

A fotografia nos concede uma possibilidade de recepção do passado, é um dispositivo que possibilita gravar um tempo, fixar imagens de um tempo passado, imagens essas que disparam uma memória, porque há marcas de nossa passagem no tempo, e nos faz conscientes de nossa vulnerabilidade.

Na fotografia, sobressaem paradoxos, o tempo é paradoxal, tempo passado, tempo presente, tempo fragmentado, descontinuado. Ver uma imagem é saber que estamos diante de algo que extrapola o visível, ou o legível, algo que nos exige um esforço, “as imagens são capazes de nos olhar” (DIDI-HUBERMAN, 1998 p. 27).

Mas ao passo que a fotografia é utilizada como um artifício do homem na sua luta contra o tempo, ela, como suporte para a fixação de imagens do passado, atua em uma relação de contiguidade entre dois eventos sucessivos separados no tempo: enquanto avança em direção ao futuro, conserva consigo a imagem captada no passado<sup>24</sup>.

A imagem fotográfica traz as potências informativas de um evento – são traços do passado que irão sempre atuar nos diversos instantes da recepção. Nesses espaços, lacunas, cortes de tempo e de espaço, ou abstrações de realidades, são criados os diálogos entre a fotografia e o imaginário, sempre passíveis de serem reinventados.

Traços de cenas passadas impressos no material fotográfico que não cessam de se apresentar novamente, fluem desde o passado até o presente, e se projetam no futuro. Mas também é importante lembrar que esse percurso linear entre passado e presente é ilusório, pois que, efetivamente, o que há entre esses dois diferentes momentos é a lacuna, o hiato, a mera cisão da materialidade e do tempo: a ausência, o vazio.

### **Avaliação: uma hipótese para o futuro próximo**

Escolhi neste trabalho propor uma hipótese de avaliação, para sugerir uma maneira de o observador outorgar um *feedback* da visita à exposição virtual. Os aspectos que mais interessam na avaliação são os que se referem às diferentes

---

<sup>24</sup> SILVEIRA, Sandro Alves. Fotografia e cubos: o fotográfico e o minimalismo. Dissertação de mestrado em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, 2006.

formas de recepção e de apreensão dos conteúdos da exposição fotográfica como indicadores da qualidade dessa experiência museal virtual.

Avaliar não é uma ação muito comum em museus, mas o interesse pelas informações obtidas por meio das avaliações está ganhando evidência desde os últimos dez anos. Há uma quantidade razoável de informações disponíveis sobre o assunto que têm despertado os profissionais da área a capacitarem-se para entender o porquê e como avaliar. Avaliar exposições é questionar suas eficácias de comunicação, para aprender tanto com seus êxitos quanto erros, e aprender para desenvolver-se.

O museu sabe o que quer comunicar - já que todo museu tem uma missão definida para sua criação -, portanto, é bastante relevante para a instituição, medir a interação da mostra com o público. Com essas informações, o museu pode melhor comunicar-se com seus públicos e expandi-los, bem como aprender como melhor servi-los para que voltem e falem bem sobre a experiência no museu às suas comunidades.

Por isso, é importante, sobretudo, saber para quem estão sendo dirigidas as ações de comunicação do museu, saber quem é o visitante e quais são suas expectativas individuais.

Se as exposições são consideradas um meio de comunicação, as críticas sobre ela certamente irão além dos julgamentos estéticos.

As ferramentas digitais são ricas em possibilidade de alcance e análise do público, devido principalmente à abrangência geográfica condicionada pela Internet, bem como pela maneira menos invasiva de abordar o espectador.

Após a visita virtual, é sugerido ao visitante o preenchimento de um formulário com perguntas simples, que darão subsídios para a verificação dos aspectos críticos e dos objetivos alcançados. O questionário começa pela identificação demográfica, nível de formação e profissão, frequência em espaços expositivos culturais, tempo que levou para a visitação, e, em seguida, questões mais específicas sobre a percepção do conteúdo da mostra, e, por fim, se as expectativas foram atendidas.

- i) Cidade e bairro onde mora;
- ii) Faixa etária;
- iii) Qual a profissão e o nível de formação educacional?
- iv) Costuma visitar museus ou centros culturais?

- v) Qual interesse que o levou a visitar a mostra?
- vi) Quanto tempo durou a visita?
- vii) Aprendeu alguma coisa?
- viii) Como avalia a exposição?

Os estudos sobre público em museus e a avaliação de exposições são um campo do conhecimento aplicado. A maior parte dos conceitos teóricos e das técnicas utilizadas nesses estudos não tem sido produzida pelo próprio campo, mas provem de outras disciplinas. Em larga medida, os estudos de público e a avaliação de exposições em museus são baseados, tanto teoricamente quanto metodologicamente, na Psicologia e suas diferentes ramificações, especialmente na Psicologia Cognitiva, na Psicologia Social e, de maneira geral, nas ciências do comportamento.

Quando optei por fazer uma exposição virtual, uma Expografia expandida, servindo-me de uma das mais importantes coleções de fotografias que se encontra no país, não tinha muita ideia das facilidades e dificuldades que iria encontrar, o que representaria a construção de uma expografia digital e quais seriam os desdobramentos que poderiam surgir a partir disso.

Essa proposta de construção da exposição diretamente em ambiente virtual é razoavelmente incomum. O que se vê, comumente, são exposições físicas digitalizadas e disponibilizadas na rede mundial de computadores, ou a apresentação de reproduções das peças do acervo. Exemplos de projetos de digitalização de exposições e acervos que têm sido feitos em nível de excelência são: o *Goggle Arts & Culture*<sup>25</sup>, um aplicativo que mostra a reprodução digital, em alta resolução, de obras em espaços expositivos de todo o mundo. O projeto já digitalizou cinco museus brasileiros, os Museus Castro Maya e o Museu Histórico Nacional, localizados no Rio de Janeiro; e a *Europeana*<sup>26</sup>, uma biblioteca virtual que conta com a participação de países da União Europeia, que disponibiliza aproximadamente dez milhões de imagens em alta resolução, todas em domínio público, que permite, inclusive, a utilização fins comerciais.

---

<sup>25</sup> [www.google.com/culturalinstitute/beta/](http://www.google.com/culturalinstitute/beta/)

<sup>26</sup> [www.europeana.eu](http://www.europeana.eu)

Uma exposição virtual pode atender às múltiplas expectativas dos visitantes e estimular suas curiosidades para que, após a visita, sintam-se predispostos a retornar e motivados para visitas presenciais.

As práticas avaliativas também se beneficiam dessa dinâmica do ambiente virtual. Nesta pesquisa a avaliação sobre a recepção da exposição será aplicada por intermédio do questionário básico com questões que avaliam a situação socioeconômica do visitante e perguntas específicas acerca da apreensão do conteúdo da mostra.

Por entender a recepção das imagens fotográficas como uma construção mental, parece-me coerente efetivar os estudos de público e a avaliação das exposições baseando-se na teoria e na metodologia aplicadas nos vários ramos da Psicologia e nas ciências do comportamento.

Os seus resultados da exposição, incluindo os da pesquisa sobre a recepção das imagens da exposição virtual pelos seus visitantes, serão divulgados e atualizados sempre através do link para acesso: [www.quasecinema.org/expo](http://www.quasecinema.org/expo), que ficará disponível por tempo indeterminado no site da produtora Quase-Cinema Lab: [www.quasecinema.org](http://www.quasecinema.org). Importante mencionar que já existem estratégias de preservação das informações museais em meio digital que asseguram a confiabilidade e o acesso a essas informações ao longo do tempo.

Para finalizar, gostaria de fazer referência à fotografia que ilustra a capa desta dissertação - “Parada Mask”, foto de 1967 de Diane Arbus -, e às razões que me levaram a escolhê-la.

A primeira razão da escolha é que a fotógrafa está na minha lista pessoal de melhores fotógrafas de todos os tempos. Acho até que, como eu, vários artistas e fotógrafos gostariam de ter feito esse extraordinário trabalho de coletar imagens de pessoas comuns, mas imensamente expressivas, em seus cotidianos, aliando extrema sensibilidade e postura crítica com técnica apurada. Sobre seu desenvolvimento técnico, Arbus começou a fotografar com uma câmera *Nikon*, mas preferiu produzir suas imagens com uma *Rolleiflex*, que resulta em imagens quadradas, 6 x 6 cm, em preto e branco.

Acredito também que não foi por menos que Joaquim Paiva sentiu-se motivado a iniciar uma coleção magnífica de fotografias, depois de ver o trabalho da fotógrafa em uma exposição na Venezuela, no início dos anos 70, e ter adquirido seis imagens.



Escolhi especificamente a fotografia *Parada Mask*, por perceber muitas narrativas possíveis a partir dessa belíssima imagem que mostra cinco personagens residentes de um hospital para pessoas com problemas mentais, usando fantasias para comemoração do tradicional dia das bruxas nos Estados Unidos.

O que mais chama minha atenção para o trabalho de Diane Arbus é o olhar crítico e criativo com que apresenta esses indivíduos estranhos e marginais que protagonizam a cena, como uma ação política e contracultural em relação à classe média dominante. A fotógrafa e a sua extraordinária produção contribuíram imensamente para esse olhar crítico e imaginativo que a fotografia possibilita ampliar.

É incrível o poder das imagens fotográficas, elas materializam silenciosamente os pontos de visão sobre as diversas realidades, mas, em contrapartida, falam tão alto às nossas mentes, que podem transcender barreiras e fronteiras, transcender religiões e preconceitos, transpor paradigmas e provocar ações.

Na realização dessa proposta de uma “expografia expandida”, híbrida entre seus múltiplos meios narrativos - a fotografia e a expografia que se comunicam em um espaço virtual apresentado na Internet -, percebi o quão vasto é o campo de possibilidades nesse mundo das exposições virtuais, e o que essas tecnologias podem representar para os museus brasileiros.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_, **Aula**. Editora Cultrix. São Paulo, 1978.
- BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. In: *O cinema. Ensaios*. Ed. Brasiliense, 1991, pp. 19-26.
- BELLUZZO, Ana Maria. “Ruptura e Arte Concreta.” In: AMARAL, Aracy. **Arte construtiva no Brasil - Coleção Adolpho Leirner**. São Paulo: Companhia Melhoramentos e DBA Artes Gráficas, 1998.
- BENJAMIN, Walter. **Pequena História da Fotografia**. In: *Obras escolhidas*, V.1, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_, **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**, In: *Obras escolhidas*, V.1, São Paulo: Brasiliense, 1994.
- \_\_\_\_\_, **Obras escolhidas III – Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. 3. ed. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1994.
- BELTING, H. **Pour une anthropologie des images**. Paris: Gallimard: 2004.
- BERGER, J. e ALVES, A. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- CASANOVA, A. **Fotografia y discurso antropológico: Inuit en Madrid, 1900**. In *Anales del Museo de América* (Vol. 1, pp. 85-98), 1993.
- CHAGAS, Mário. **A imaginação museal – Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freire e Darcy Ribeiro**. Rio de Janeiro: MinC/Ibram, 2009.
- CORBIN, Henri. **Mundus Imaginalis or the Imaginary an the Imaginal”** in *Spring 1972* (Zurich) 1-13.
- COSTA H. e RODRIGUES R. **A fotografia moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte/Ministério da Cultura, 1995.
- D’ANGELO, Biagio. “Fragmentos de um discurso cotidiano. A estética fotográfica em Espelho diário, de Rosângela Rennó”. In: LISBOA DE MELLO, Ana Maria (org.). **Escritas do eu. Introspecção, memória, ficção**. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2013, p. 161-172.
- \_\_\_\_\_. “Tecnologia da visão: as naturezas-mortas de Sam Taylor Wood, Ori Gersht e John Baldessari”. In: VENTURELLI, Suzete – ROCHA, Cleomar (org.) **Mutações, confluências e experimentações na arte e tecnologia**. Editora PPG Arte/UnB, 2016, p. 25-34.

- \_\_\_\_\_. “Objetologia. O discurso e o estatuto do objeto na história da arte entre contemplação e precariedade”. In: *Revista de Design, Tecnologia e Sociedade*. Brasília, v. 3, n. 1 (2016b), p. 16-25.
- DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum**. Tradução Vera Pereira. São Paulo, Editora Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_, **Andy Warhol**. Tradução Vera Pereira. São Paulo, Editora Cosac Naify, 2010.
- DAVALLON, Jean. **Comunicação e Sociedade**: para pensar a concepção da exposição. In: MAGALHÃES, Ana Montenegro; BEZERRA, Rafael Zsmorano; BENCHRETRIT, Sarah Fassa (Orgs.). . *Museus e Comunicação: exposições como objeto de estudo*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010. p. 17–34.
- DEAN, David. **Museum Exhibition – theory and practice**. Eastbourne: Anthony Rowe Ltd., 2005.
- DEWEY, John, III **L’art comme expérience**, introdução por Richard Shusterman, posface de Stewart Buettner, Traduzido do inglês (USA) no quadro do GRAPPHIC e do CICADA, coordenado por Jean-Pierre Cometti, publicação da l’Université de Pau, Éditions Farrago, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- \_\_\_\_\_, **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013
- DIEGUES, Isabel; ORTEGA, Eduardo (orgs.). **Fotografia na arte brasileira séc. XIX**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico – e outros ensaios**. Campinas, SP: Papyrus, 1998.
- FELDMAN-BIANCO, B. e LEITE, M. L. **Desafios da Imagem. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas, SP: Editora Papyrus, 1998.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica**. *Facom*, São Paulo, n. 16, p. 10-19, 2006.
- FERNÁNDEZ, Luis Alonso. FERNÁNDEZ, Isabel Garcia. **Diseño de Exposiciones – Concepto, instalación y montaje**. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- FIGUEIREDO, Renata Dias de Gouvea. **Reflexões acerca de uma crítica expográfica**. In: CIANTEC – Congresso Internacional em Artes, Novas

Tecnologias e Comunicação, 2012, Brumadinho. **As imbricações da cultura contemporânea a popular**. São Paulo: PMStudium Comunicação e Design, 2012. p. 485-491.

FREUND, Gisèle. **La fotografía como documento social**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

GAMBOA CETINA, J. **La fotografía y la antropología: una historia de convergências**. Revista Latina de Comunicación Social, 6, 2003. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81965508> Consulta efetuada 19 de junho de 2017.

GOSCIOLA, Vicente, **Roteiro para As Novas Mídias – Do Game à TV Interativa**, SENAC SP, 2003.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias – o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2004.

HUGHES, Philip. **Diseño de Exposiciones**. Barcelona: Promopress, 2010.

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Museu e turismo: estratégias de cooperação**. Ibram: Brasília, 2014. p.25.

JACQUES, Paola. **Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Helio Oiticica**. 3ª Ed. Casa da Palavra Produção Editorial. Rio de Janeiro, 2003.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_, **A escultura no campo ampliado**. (trad. BAEZ, Elizabeth C.) Rio de Janeiro: Revista Gávea, nº 1, 1984.

\_\_\_\_\_, **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **La pensée sauvage**. Paris, Pocket, Agora, 2010 (original, Plon 1962).

LOCKER, Pam. **Diseño de exposiciones**. Tradução Marta Rojals. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.

LÓPEZ, L., & LUIS, E. **La fotografía como documento histórico-artístico y etnográfico: una epistemología**. *Revista de antropología experimental*, 5, 1-28, 2005.

LORD, Barry; LORD, Gail Dexter. **The Manual of Museum Exhibitions**. Oxford: Altamira Press, 2001.

- MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2007.  
 \_\_\_\_\_, **A ilusão espetacular**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2015.
- MARTÍN NIETO, Eva. **El valor de la fotografía. Antropología e imagen**. *Gazeta de Antropología*, 2005, 21, artículo 04 · <http://hdl.handle.net/10481/7178>.  
 Consulta efetuada 20 de junho de 2017.
- MENEZES, U. **Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório**.  
 Revista Brasileira de História. São Paulo, v.23 n 45, 2003.
- MESTRE, Joan Santacana; ANTOLÍ, Núria Serrat (coords.). **Museografía didáctica**.  
 Barcelona: Editora Planeta, S.A., 2005
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem-movimento**. Rio de Janeiro:  
 Contraponto, 2013.
- MURRAY, Janet H. **Hamlet no Holodeck - O futuro da narrativa no ciberespaço**.  
 São Paulo: UNESP, 2003.
- PAIVA, Joaquim (org.); OUTEIRO, Robson (coord.) **Visões e alumbramentos: fotografia brasileira contemporânea na Coleção Joaquim Paiva**. São Paulo: BrasilConnects Cultura & Ecologia, 2003.
- \_\_\_\_\_, **Foto instantánea - Recuerdo de Brasília / Foto na hora. Lembranças de Brasília**. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Centro de la Imagen/ Centro Nacional de las Artes, 2013.
- ROUILLÉ, André, **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- RUBY, J. **Los últimos 20 años de Antropología visual – uma revisão crítica**. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 9, 13-36, 2007.
- SAMAIN, Etienne , **Antropologia, imagens e arte. Um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman**, *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 3, No 2 | -1, 47-55, 2014.
- SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: qual é o parangolé? E outros escritos**.  
 Companhia das Letras, São Paulo, 2015.
- SERRANI, Silvana. **Antologia: Escrita compilada, discurso e capital simbólico**.  
 In: *A/ea*, Volume 10, número 2 julho-dezembro 2008, p. 270-287.
- SILVEIRA, Sandro Alves. **Fotografia e cubos: o fotográfico e o minimalismo**.  
 Dissertação de mestrado em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília, 2006.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- STONES, John. **Display Total Design**. Mies: Rotovision, 2008.

TACCA, Fernando. **Imagem fotográfica: aparelho, representação e significação.** *Psicologia & Sociedade*, v. 17, n. 3, 09-17; Universidade de Campinas. set/dez: 2005.

\_\_\_\_\_, **Colecionadores privados de fotografia no Brasil.** São Paulo: Intermeios, 2015.

VRANCKX, Bridget. **Exhibit Design: High Impact Solutions.** New York: Harper Collins Design, 2006.

### Bibliografia consultada

BARDIN, L. **Análise de Conteúdo.** Lisboa, Portugal; Edições 70, LDA, 2009.

BAUDRILLARD, Jean. **A Marginal System: Collecting.** In: *The System of Objects.* London: Verso, 1996.

BENCHETRIT, Sarah; BEZERRA, Rafael; MAGALHÃES, Aline. (org.) **Museus e Comunicação – Exposições como objeto de estudo.** Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

CHIARELLI, Tadeu. **A fotomontagem como introdução à arte moderna: visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo.** *Revista Ars*, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 67-81, 2003.

CHIODETTO, Eder. **Curadoria em Fotografia: da pesquisa à exposição,** [livro eletrônico]. São Paulo: Prata Design, 2013

COELHO, Teixeira (org), SEMPERE, Alfons Martinelli (autor) – tradução Ana Goldeberger. **Cultura e Educação.** São Paulo: Editora Iluminuras: Itaú Cultural, 2011.

CURY, Marília Xavier. **Exposição – Concepção, Montagem e Avaliação.** São Paulo: Annablume Editora, 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FRANCO, Edgar Silveira, **HQTrônicas – do suporte papel à rede Internet,** FAPESP, 2004.

GURAN, Milton. **Curadoria: expressão e função social.** Revista eletrônica Studium Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/6.html>. Acesso em: 28 de dezembro de 2016.

HARRISON, C.; Frascina, F; Harris, J.; Wood, P. **Modernismo em Disputa: a arte nos anos 40**. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo. Editora Cosac Naify, 1998.

JAUSS, Hans Robert. **A Estética da Recepção: colocações gerais**. In.: LIMA, Luiz Costa Lima (coord. e trad.). **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

LORENC, Jan; SKOLNICK, Lee; BERGER, Craig. **What is Exhibition Design?** Mies (Suíça): Rotovision, 2010.

MANIFESTO Ruptura (1952). In: AMARAL, Aracy (org.) **Arte Construtiva no Brasil**. Coleção Adolpho Leirner. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. p. 266.

PLAZA, Julio, **Arte e Interatividade: Auto – Obra – Recepção**. Campinas: Unicamp, 2000.

## Catálogos

Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Coleção Joaquim Paiva  
2014 e 2016;

Festival Internacional de Fotografias de Houston  
2004 a 2012