

SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

GABRIELA ALVES CAMPOS

**A NOÇÃO CORPO-OLHO E A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL DE MARC
FERREZ EM EXPOSIÇÃO:
UM ESTUDO CULTURAL E COMUNICACIONAL**

GOIÂNIA

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese

2. Nome completo do autor

GABRIELA ALVES CAMPOS

3. Título do trabalho

A NOÇÃO CORPO-OLHO E A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL DE MARC FERREZ EM EXPOSIÇÃO: UM ESTUDO CULTURAL E COMUNICACIONAL

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação. O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Rita Vidica Fernandes, Professora do Magistério Superior**, em 10/03/2021, às 13:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **GABRIELA ALVES CAMPOS, Discente**, em 10/03/2021, às 14:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1929952** e o código CRC **FCCE6883**.

GABRIELA ALVES CAMPOS

**A NOÇÃO CORPO-OLHO E A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL DE MARC
FERREZ EM EXPOSIÇÃO:
UM ESTUDO CULTURAL E COMUNICACIONAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, nível Mestrado, da Faculdade de Informação e comunicação da Universidade Federal de Goiás. Área de Concentração Comunicação, Cultura e Cidadania.

Linha de pesquisa: Mídia e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Rita Vidica Fernandes

GOIÂNIA

2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Campos, Gabriela Alves

A noção corpo-olho e a fotografia documental de Marc Ferrez em exposição [manuscrito] : um estudo cultural e comunicacional / Gabriela Alves Campos. - 2021.

149, CXLIX f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Ana Rita Vidica Fernandes.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, , Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Goiânia, 2021.

1. Marc Ferrez. 2. Análise cultural. 3. Exposições fotográficas. 4. Corpo-olho. I. Fernandes, Ana Rita Vidica, orient. II. Título.

CDU 007



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **4/2021** da sessão de Defesa de Dissertação de **Gabriela Alves Campos**, que confere o título de Mestra em **Comunicação**, na área de concentração em **Comunicação, Cultura e Cidadania**.

Aos **vinte e seis dias de fevereiro de dois mil e vinte e um**, a partir das 14h, via web, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “**A NOÇÃO CORPO-OLHO E A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL DE MARC FERREZ EM EXPOSIÇÃO: UM ESTUDO CULTURAL E COMUNICACIONAL**”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora **Ana Rita Vidica Fernandes (PPGCOM/FIC/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Maria Elizia Borges (PPGH/UFG)**, membro titular interno; Professora Doutora **Gabriela Pereira de Freitas (PPGCom/FAC/UNB)**, membro titular externo, com a participação de todos por videoconferência. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora **Ana Rita Vidica Fernandes**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos **vinte e seis dias de dois mil e vinte e um**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Ana Rita Vidica Fernandes, Professora do Magistério Superior**, em 26/02/2021, às 15:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Gabriela Pereira de Freitas, Usuário Externo**, em 26/02/2021, às 15:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Elizia Borges, Usuário Externo**, em 26/02/2021, às 21:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

A autenticidade deste documento pode ser conferida no site



https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1845213** e o código CRC **088DF6FD**.

Referência: Processo nº 23070.002062/2021-61

SEI nº 1845213

Aos meus pais, Érica Maria e Eleny Borges, que me trouxeram ao mundo e sempre lutaram pela minha educação.

Ao meu irmão e pesquisador, M.e Emmanuel Campos, e todos os meus amigos que estiveram torcendo por mim nesta e em outras aventuras.

Aos meus avós, tios e sogros que me deram seus exemplos de vida e palavras de encorajamento.

Ao professor Dr. Hugo Couto, por acaso também meu marido e pesquisador, pelo amor, partilha, por ouvir paciente todas as minhas teorias, por discutir respeitosamente sobre fatos e absurdos e sempre se alegrar com minhas conquistas acadêmicas e pessoais.

Nada disso teria sentido se vocês não existissem em minha vida.

AGRADECIMENTOS

À força maior que nos permitiu a vida.

À professora Dra. Ana Rita Vidica pela orientação eficiente e segura, pelas valiosas sugestões, pelo companheirismo, profissionalismo e dedicação. Obrigada por acreditar em mim e pelos tantos elogios e incentivos. Tenho a certeza de que não chegaria neste ponto sem o seu apoio e amizade.

À professora e amiga Dra. Lisbeth Oliveira, responsável por ter me tornado pesquisadora.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás pelo conhecimento compartilhado.

Aos membros da banca examinadora, Profa. Dra. Gabriela Pereira de Freitas, Profa. Dra. Maria Elízia Borges, Profa. Dra. Valéria Cristina Pereira Silva, Profa. Dr. Rafael Castanheira Pedroso de Moraes, que tão gentilmente aceitaram participar e colaborar com esta dissertação.

À CAPES pelo apoio financeiro.

Ao Instituto Moreira Salles (IMS), pela abertura à pesquisa e calorosa recepção.

RESUMO

A presente dissertação se propõe a investigar a fotografia documental do século XIX em exposição e discutir a noção corpo-olho, por meio de uma análise cultural e comunicacional (MONTEIRO; AZAMBUJA, 2018), que envolve um estudo de caso, tendo como principais instrumentos de pesquisa a visita de campo e o exercício de flunar (BENJAMIN, 2006). O ponto de partida para esta pesquisa é o estudo de caso da exposição Marc Ferrez: Território e Imagem (2019 - 2020), organizada pelo Instituto Moreira Salles. A partir desta exposição pretende-se discutir o olhar fotográfico (BOSI, 1988) e as mensagens visuais contidas no material fotográfico documental brasileiro do século XIX. Dessa forma, ao investigar a exposição fotográfica dentro do circuito de comunicação da arte percebe-se a mediação de produções visuais como possibilidade de desenvolvimento do olhar e acionamento da memória. A noção corpo-olho é desenvolvida a partir da teoria de Crary (2014) e visa tratar a complexidade do espaço da percepção que reside entre o olhar e a mensagem visual. Logo, este trabalho reflete também sobre a posição do observador (RACIÈRE, 2012) enquanto agente ativo e participante do espaço de significação de uma exposição fotográfica e esta como agente ativo e participante do espaço de significação do sujeito observador. Essa dissertação compreende a pluralidade de análises e investigações possíveis dentro do campo da Imagem, por isso, inaugura a discussão do corpo-olho, uma proposta de análise múltipla que engloba produção, comunicação e consumo de obras fotográficas.

Palavras-chave: Marc Ferrez. Análise cultural. Exposições fotográficas. Corpo-olho.

ABSTRACT

This work investigates exhibitions of the documentary photography of the 19th century and discusses the body-eye notion, by using cultural and communicational analysis (MONTEIRO; AZAMBUJA, 2018). This research involves a case study developed from field visits and the *flanerie* (BENJAMIN, 2006). The starting point for this research is the case study of the exhibition Marc Ferrez: Território e Imagem (2019 - 2020), by the Instituto Moreira Salles. From this exhibition, we discuss the photographic look (BOSI, 1988) and the visual messages contained in 19th century Brazilian documentary photography. By doing that, we perceive the mediation of visual productions as a possibility for the development of the way of look and of the activation of memory. The body-eye notion is developed through Crary's work (2014), aiming to address the complexity of the space of perception that resides between the way of look and the visual message. Therefore, this work reflects on the position of the observer (RACIÈRE, 2012) as an active and participant agent in the meaning space of the photographic exhibition and also reflects on the photographic exhibition as an active and participant agent in the meaning space of the observer. This dissertation comprises the plurality of analyzes and of possible investigations within the field of Image. Then, it opens the discussion of the body-eye notion as a proposal for multiple analysis of production, communication and consumption of photographic works.

key-words: Marc Ferrez. Cultural analysis. Photographic exhibitions. Body-eye.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Duas negras posando em estúdio ou Negras da Bahia.....	50
Imagem 2 – Maloca, habitação dos índios Ticuna.....	51
Imagem 3 – Locomotiva nº1 da Recife and São Francisco Railway Company.....	52
Imagem 4 – Rua do commercio.....	53
Imagem 5 – Entrada da Sala 1.....	54
Imagem 6 – Interior da Sala.....	54
Imagem 7 – Pedra da Ita.....	56
Imagem 8 – Centro do Rio de Janeiro.....	58
Imagem 9 – Veleiro no Porto do Rio de Janeiro.....	59
Imagem 10 – Escravos em terreiro de uma fazenda de café na região do Vale do Paraíba.....	60
Imagem 11 – Partida para a colheita do café com carro de boi.....	60
Imagem 12 – O amolador.....	62
Imagem 13 – Menino índio.....	64
Imagem 14 – Processo combinatório ao qual a fotografia do século XIX deve sua existência.....	67
Quadro 1 - Participação de Marc Ferrez em exposições do século XIX.....	75
Imagem 15 – Instagram IMS.....	93
Imagem 16 – Instagram IMS.....	93
Imagem 17 – Canal do IMS no Youtube.....	94
Imagem 18 – Site IMS.....	94
Quadro 2 - Exposições sobre Marc Ferrez promovidas pelo IMS.....	96
Imagem 19 – Painel Território e Imagem.....	112
Imagem 20 – Painel entrada IMS.....	112
Imagem 21 – Sala Vistas do Brasil.....	113
Imagem 22 – Detalhes da Sala Vistas do Brasil.....	113
Imagem 23 – Detalhes da Sala Vistas do Brasil.....	113
Imagem 24 – Sala Território em Prospeção.....	114
Imagem 25 – Sala Território em expansão.....	114
Imagem 26 – Sala Imagens em transformação.....	114

Imagem 27 – Sala Território em transformação.....	115
Imagem 28 – Sala Imagens em Transformação.....	115
Imagem 29 – Sala Novos territórios da imagem.....	116
Imagem 30 – Sala Novos territórios da imagem.....	116
Imagem 31 – Partida para a colheita do café com carro de boi.....	118
Imagem 32 – Pão de Açúcar, vista de Niterói.....	119
Imagem 33 – Largo do Catumbi, Rio de Janeiro.....	119
Imagem 34 – Alguns dos painéis da exposição <i>Marc Ferrez: Território e Imagem</i>	124
Imagem 35 – Alguns dos painéis da exposição <i>Marc Ferrez: Território e Imagem</i> ...	124
Imagem 36 – Alguns dos painéis da exposição <i>Marc Ferrez: Território e Imagem</i> ...	124
Imagem 37 – Sala 1.....	125
Imagem 38 – Corredor que liga sala 1 ao restante da exposição.....	125
Imagem 39 – Sala 2 IMS Rio.....	126
Imagem 40 – Sala 2 IMS Rio.....	126
Imagem 41 – Sala 2 IMS Rio.....	126
Imagem 42 – Sala 3 IMS Rio.....	127
Imagem 43 – Sala 3 IMS Rio.....	127
Imagem 44 – Sala 3 IMS Rio.....	127
Imagem 45 – Sala 3 IMS Rio.....	127
Imagem 46 – Corredor central IMS Rio.....	127
Imagem 47 – Corredor lateral IMS Rio.....	128
Imagem 48 – Sala 4 IMS Rio.....	128
Imagem 49 – Sala 4 IMS Rio.....	128
Imagem 50 – Sala 5 IMS Rio.....	129
Imagem 51 – Sala 5 IMS Rio.....	129
Imagem 52 – Jardim central IMS Rio.....	129
Imagem 53 – Turma infantil visitante.....	130
Imagem 54 – Visitantes na exposição.....	131
Imagem 55 – Visitantes na exposição.....	131
Imagem 56 – Visitantes na sala 4 do IMS Rio.....	131
Imagem 57 – Visitantes na sala 1 IMS Rio.....	132
Imagem 58 – Visitantes na sala 5 do IMS Rio.....	132
Imagem 59 – Visitante usa recurso visual da sala 1 do IMS Rio.....	133

Imagem 60 – Visitante utiliza recurso visual da sala 2.....	133
Imagem 61 – Visitante retrata exposição na sala 5.....	134
Imagem 62 – Fotografia da pesquisadora na sala 1.....	134
Imagem 63 – Viaduto.....	136

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	16
1.1 A fotografia, a cultura e o olhar	18
1.2 Procedimentos metodológicos	21
1.3 Caminhos a seguir	22
2 MARC FERREZ E O OLHAR DO OUTRO	25
2.1 Olhar fotográfico: construção histórica e cultural	28
2.2 A noção corpo-olho	35
3 CORPO-OLHO E A PRODUÇÃO DE MARC FERREZ	39
3.1 Marc Ferrez: o fotógrafo	40
3.1.1 Uma pequena cronologia	41
3.2 Proposta fotográfica no século XIX e o desenvolvimento no Brasil	44
3.3 Fotógrafos do século XIX e o Brasil de Marc Ferrez	49
3.4 Marc ferrez e o território	55
3.5 Fotografia documental do século XIX no olhar da contemporaneidade	65
4 O CORPO OLHO E A COMUNICAÇÃO: EXPOSIÇÕES FOTOGRÁFICAS DO SÉCULO XIX À CONTEMPORANEIDADE	69
4.1 Exposições Universais	71
4.2 Exposições fotográficas na contemporaneidade	79
4.2.1 O lugar da contemporaneidade	80
4.2.2 O lugar, os lugares	81
4.2.3 Um diálogo entre dois tempos	83
a) O espectador sensível	86
b) Curadoria	89
c) Projeto conceitual	91
d) Seleção e/ou ampliação das obras	92

e) Climatização e adaptação do espaço	92
f) Encontros com os curadores, expositores e especialistas	95
5 O CORPO-OLHO E O CONSUMO DA OBRA	100
5.1 O olhar do pesquisador	100
5.2 O olhar do outro a respeito da obra	104
5.3 Estudo de caso	108
5.3.1 O olhar do estrangeiro: visita ao IMS Paulista	109
5.3.2 O olhar do flâneur: visita ao IMS Rio	122
5.4 Resultados gerais	137
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
REFERÊNCIAS	144

1 INTRODUÇÃO

O olhar em suas infinitas viagens pela realidade, onde pausa dia após dia sobre diversas situações, algumas bonitas, outras nem tanto; o olhar que se apaixona, que sorri, que se esquivava; o olhar que interpreta, que fala e cria. O objeto de estudo apresentado nesta pesquisa dialoga com o olhar em suas múltiplas tarefas. Esse olhar é o ponto de partida do estudo aqui proposto no qual se espera propor visibilidades¹.

O sentido da visão é sobrecarregado e sobre ele recaem responsabilidades, deveres e oportunidades. Quando estudamos as imagens, investigamos o olhar e é por isso que nas páginas a seguir a balança pesa sempre a partir da unidade do olhar. Ele que impõe um ponto de vista e um posicionamento, a partir dos quais convenciamos passar por um *flâneur*², um passante ou um observador. O olhar que visita as paisagens, as cidades e os textos. Esse olhar remonta mensagens visuais diversas com as quais nos deparamos e é se utilizando de instrumentos que se articulam e dispendo-se do olhar que essa pesquisa busca dar visibilidade às mensagens visuais imersas nos registros fotográficos do Brasil nas primeiras décadas do século XIX.

Tal inspiração originou-se nos estudos promovidos durante a graduação³ em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, na Faculdade de Informação e Comunicação, nas áreas de Fotografia, Fotojornalismo e Exposições fotográficas e se materializou na busca por evidenciar as reflexões visuais originadas da rede de significados simbólicos e comunicacionais presentes nas obras fotográficas documentais produzidas no século XIX no Brasil, ênfase dos estudos desenvolvidos durante a graduação e neste trabalho.

A motivação deste estudo é a busca por uma metodologia plural que trate do campo das mensagens visuais em sua complexidade. Algumas experiências acadêmicas pontuais me aproximaram dessa intenção. A primeira delas foi no

¹ Ao longo do texto esse termo é amparado pela teoria de Rose (2011), e se deve à construção histórico-social da forma de ver imagens. Dito de outra forma, esse termo se refere aos significados atribuídos e socialmente aceitos da forma de olhar determinados temas no cotidiano.

² O *flâneur* é um personagem da obra de Charles Baudelaire, cujos significados nesse trabalho serão recuperados a partir da obra de Walter Benjamin (2006). Essa figura é um ser misterioso, que se dedica a vagar, com o olhar esvaziado para se permitir aprender cada detalhe que aparece. O *flanar* é uma atividade de caminhada, que se desenvolve sem tempo e é alheio à pressa, por exemplo.

³ Esses estudos deram origem à monografia “Fotografia Documental: um olhar sobre a produção fotográfica no Brasil do século XIX”, na qual foram exploradas as temáticas o negro, a profissão, a modernidade, a cidade e o índio.

exercício de monitoria acadêmica⁴, período que consistiu na assistência das disciplinas de Fotojornalismo e Fotografia Básica, no qual foi observada⁵ a necessidade de abordagens que relacionassem o exercício do fazer fotográfico ao exercício de olhar e pensar sobre e com as imagens. Essa observação desenvolveu a sensibilidade para tratar acerca do pensamento das imagens na complexidade de seu circuito, ou seja, desde a produção, passando pela comunicação até o consumo das obras.

Atuei também na curadoria e organização da exposição “Fotografia no Brasil Império: nascimento da foto de Imprensa”⁶, experiência que levou a reflexão sobre outras possibilidades de acesso às mensagens visuais. Nesta oportunidade, a comunidade foi envolvida no circuito de produção e consumo das obras, sendo aberta ao público, ampliando a compreensão quanto às intenções, usos e apropriações das imagens documentais. Foi possível compreender, por meio dessa experiência, que a exposição é produtora de sentidos, um agente capaz de promover acionamentos diversos e de ressignificar as imagens.

Essas vivências foram motivadoras para o desenvolvimento da pesquisa “Fotografia documental: Um olhar sobre a produção fotográfica no Brasil do século XIX”, como trabalho de conclusão de curso, defendido no ano 2017, sob orientação da Prof^a. Lisbeth Oliveira⁷. Essa investigação demonstrou como a análise fotográfica, quando realizada de forma aproximada, pode contribuir com a abertura dos horizontes do estudo da fotografia documental. Tratando-se de fotografias documentais, uma das considerações feitas no trabalho foi a de que é rica a reflexão sobre o passado através de seus registros para a interpretação da história, tendo como princípios seus significados simbólicos.

Dando prosseguimento a esse caminho de investigação, contudo com o olhar voltado aos aspectos comunicacionais e culturais, o presente trabalho propõe refletir sobre as fotografias documentais do século XIX a partir da análise cultural, tendo como ponto de partida o estudo de caso de um produto comunicacional, a exposição *Marc*

⁴ A monitoria acadêmica foi realizada durante os dois semestres letivos do ano de 2016, sob orientação da professora Dra. Lisbeth Oliveira, com bolsa acadêmica.

⁵ A experiência da autora foi pontual e relacionada à sua formação, não tendo sido feito um estudo sobre a estrutura curricular comparativa entre faculdades.

⁶ A exposição foi um dos resultados das discussões realizadas na disciplina de Jornalismo Especializado I, realizada no ano de 2016, que esteve aberta ao público durante os meses de julho e agosto, no primeiro andar da Faculdade de Informação e Comunicação, no Campus II da UFG.

⁷ Docente do curso de Jornalismo da Faculdade de Informação e Comunicação (FIC/UFG).

Ferrez: Território e Imagem, promovida, entre 2019 e 2020, pelo Instituto Moreira Salles (IMS)⁸. O trabalho propõe contribuir com a discussão sobre o lugar do observador, trazendo a noção de corpo-olho⁹, criada para o desenvolvimento desta pesquisa, a partir da proposta teórica de Jonathan Crary (2014).

Conectam-se dois contextos, o de produção de imagens durante o século XIX e suas reverberações na atualidade, esse trabalho busca refletir sobre os modos de consumo das imagens documentais, sobre a interação dessas produções em diferentes momentos históricos e os acessos mediados pelo produto cultural, a exposição fotográfica que aqui será estudada serve como suporte para essas imagens documentais dentro do estudo de caso proposto.

Existem diversas outras reflexões possíveis dentro da conjuntura proposta, para além daquela a ser explorada nas páginas seguintes, no entanto, optamos por apresentar um estudo de caso como ponto de partida para argumentação sobre os afetos mútuos entre a obra fotográfica e o observador, ao passo que este é agente ativo e participante do espaço de significação de uma exposição fotográfica e, a exposição fotográfica é agente ativo e participante do espaço de significação do sujeito observador.

É uma preocupação deste trabalho tratar de aspectos vinculados à sensibilidade, vivência e experiência, por isso em vários momentos, como agora, opto por usar a fala em primeira pessoa, visando me aproximar do leitor e aproximá-lo das situações que busco esclarecer com esse trabalho. Além de alinhar-me à proposta metodológica da *flânerie*, em que ando e experimento o espaço expositivo.

1.1 A fotografia, a cultura e o olhar

Pensar sobre o desenvolvimento da fotografia implica na reflexão sobre a transformação do modo como trocas simbólicas começaram a ocorrer, intimamente

⁸ O Instituto Moreira Salles guarda o acervo de Marc Ferrez, doado pelo neto do fotógrafo, Gilberto Ferrez, cujo nome intitula a coleção do avô. A exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem* foi sediada pelo Instituto Moreira Salles Paulista entre 26 de março e 25 de agosto de 2019 e no IMS Rio entre 30 de novembro de 2019 a 19 de abril de 2020, com curadoria de Sergio Burgi e Ileana Pradilla Cerón.

⁹ Essa noção foi desenvolvida especialmente para este trabalho, com o intuito de discutir um modo de olhar que se relaciona ao desenvolvimento do aparato fotográfico e cujos rastros se reverberam na contemporaneidade, ligando-se a formas de ver específicas de cada momento histórico de sua produção, mas que ganha uma corporeidade ao associar o olhar ao andar, mesclando a objetividade pretendida pela câmera e o movimento corpóreo do observador.

ligadas ao automatismo proveniente da invenção do aparato fotográfico no início do século XIX. A fotografia documental oitocentista representa o início do desenvolvimento da fotografia e é berço de uma nova relação que se estabeleceria entre a sociedade e o mundo das imagens.

Assim, o desenvolvimento das formas de produção de imagens remonta a trajetória também dos produtores e consumidores delas, bem como seus usos e funções assumidas em diferentes momentos históricos da sociedade nestes dois séculos pelos quais a fotografia tem se reproduzido.

Esse conjunto de interferências constrói um universo de visualidades que é múltiplo e passível de análise, ao passo que remontam circunstâncias de desenvolvimento da imagem fotográfica e se vincula às intenções do fotógrafo, às expectativas da audiência e ao conjunto de significados ligados intimamente ao período histórico no qual foram produzidas. Por isso, refletir sobre mensagem visual é refletir sobre uma conjuntura que é atravessada por aspectos culturais, históricos, sociais e políticos.

Além da perspectiva da produção, entendemos, nesta pesquisa, que o sentido da imagem não se encerra nela, mas estende-se ao observar o olhar do outro, onde se abre à diferentes significações, expectativas e vivências que se vinculam à percepção dos modos de consumo que será visto através da referida exposição.

A cultura do consumo de imagens é uma das discussões que delineiam esse trabalho desde a retomada das formas de olhar, resultado de um tempo histórico até os desenvolvimentos tecnológicos de cada época, que respondem a uma forma de ver única de cada momento (CRARY, 2014) e o século XIX, pelas características já citadas, os quais traz ricos aspectos que podem ser explorados e são revisitados pela exposição estudada.

A cultura visual e o lugar do observador constroem bases por meio das quais o caminho de análise dessa pesquisa também foi edificado. A construção do olhar interfere nas formas de ler e compreender imagens, nesse sentido a posição defendida neste trabalho é a de que o olhar é também uma ação, da qual transbordam conexões e equivalências que vão se alinhar ao movimento de olhar, de ver e reverberar em atitudes ou acionamento de memórias (RANCIÈRE, 2012).

A fotografia documental produzida no século XIX parte como compreensão do “espelho do real”¹⁰, entendimento que perdura até o século XX. É nessa conjuntura de possibilidade de criação de mensagens visuais consideradas como verdades incontestáveis que a produção fotográfica cumpre o papel de não apenas documentar a história da sociedade em que se localiza, mas também de administrar e suprir o desenvolvimento social de assimilação das imagens fotográficas.

Assim, é possível refletir sobre o que consideramos ao tratar da produção realizada durante o século XIX e qual espectador é esperado quando essas mesmas produções são recuperadas na atualidade, em um produto cultural, como é o caso das exposições. Para desenvolver uma reflexão, esse trabalho propôs o seguinte caminho: discussão em busca de uma definição sobre a noção corpo-olho e seus respectivos campos de interferência, produção, comunicação e consumo.

A cultura, mais especificamente a cultura visual, tornou-se concepção essencial para o entendimento de processos referentes ao uso de imagens, desde a sua produção, usos e funções. Nessa linha de pensamento a cultura visual não é entendida simplesmente como observação ou visão, mas como uma forma de ver que está intimamente ligada a um jeito de viver. Portanto, não está deslocada da cultura (ROSE, 2011). Assim, os significados de imagens não podem ser entendidos em sua superficialidade, mas em sua rede de relações, em que se interligam a produção, a interpretação, a composição e aos contextos em que se apoiam e/ou dialogam com cada produção imagética.

Este trabalho centra-se nos estudos visuais, por isso são caras as investigações sobre a comunicação visual e os processos externos nos quais eles são concebidos, entendendo-se que a análise cultural-visual é uma análise estrutural que compreende a imagem, sua produção e a audiência a qual se destina ou que a consome (ROSE, 2011). Por isso, enquanto produto cultural, a exposição fotográfica pode ser investigada por meio da análise cultural, que se articula entre momentos da produção e do consumo (MONTEIRO; AZAMBUJA, 2018).

Dessa forma, o que se propõe é uma reflexão sobre aspectos culturais e comunicacionais presentes e expressos na obra fotográfica de Marc Ferrez, atentando-se para a relação entre o observador e os modos de representação, dentro

¹⁰ Termo desenvolvido por Dubois (1993) que se refere à uma compreensão de fotografia justificada com o discurso da mimese fotográfica, que consiste em considerar a fotografia como analogia do real, característica atribuída à natureza técnica por meio da qual a imagem é produzida.

de um contexto que é construído – o das exposições fotográficas, trazendo o estudo de caso da exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem*.

Esta é uma possibilidade de estudo de exposições essencialmente fotográficas, que recuperam obras documentais, uma contribuição para a compreensão da natureza das visualidades de outrora, que podem gerar novas relações na contemporaneidade, por exemplo na produção de novos vínculos ou acessos com o uso das redes sociais, das plataformas de discussão e análise.

1.2 Procedimentos metodológicos

Esse trabalho foi construído a partir de uma abordagem qualitativa, que considera o pesquisador um instrumento fundamental para a pesquisa; além de ser descritiva onde considera todo o processo da pesquisa, não apenas os resultados finais, dedicando-se a compreender a perspectiva dos participantes, considerando todos os pontos de vista utilizando-se do enfoque indutivo na análise de dados (GODOY, 1995).

O método de pesquisa utilizado foi um estudo de caso. Entre as principais características dessa metodologia estão: centra-se em uma situação específica; o resultado é pautado em uma descrição detalhada do assunto; o estudo auxilia na compreensão do objeto da análise e utiliza o raciocínio indutivo pautando-se na descrição, classificação, desenvolvimento teórico e teste da teoria (BARROS; DUARTE, 2009).

Neste trabalho, foram propostos alguns instrumentos de pesquisa dentre os procedimentos metodológicos, contribuindo com as especificidades do estudo de caso. A revisão de literatura serviu como ponto de partida dessa pesquisa, com estudo da literatura científica sobre fotografia e exposições fotográficas, e foi o principal instrumento que apoiou as reflexões realizadas nos capítulos 1, 2 e 3, nos quais se argumenta sobre os temas e hipóteses trabalhadas.

O estudo de caso da exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem* foi estruturado a partir do relato da pesquisa de campo e com a análise da exposição. Por sua vez, o trabalho apoiou-se no exercício da *flânerie* e na investigação entre os aspectos da exposição que articula produção, comunicação e consumo das obras fotográficas.

A escolha da narrativa como ponto de partida para a sistematização dos dados ancorou-se dentro da análise cultural e ficou ligada aos processos de pensamento da imagem. O instrumento de análise cultural demonstra um caminho para o estudo das interferências entre consumo e produção de imagens (MORAES, 2016). Partimos do princípio de que as imagens são, ao mesmo tempo, resultantes e fomentadoras de processos sociais e culturais e dialogam assim com a história de seu tempo de produção e nas suas reverberações em tempos futuros.

Por isso, a sistematização dos dados correspondeu às quatro etapas do circuito de cultura: o texto está ligado às narrativas e literatura vinculadas ao produto cultural estudado; a produção se dá com a investigação sobre os modelos de representação e do contexto da produção; o tópico das culturas vividas trata de um exercício de reflexão sobre a representação e a memória culturais, os resquícios essenciais de cultura que se demonstram representados no objeto estudado (MONTEIRO; AZAMBUJA, 2018, p. 52).

Para delinear os estudos sobre a prática do olhar, baseamos na teoria desenvolvida por Jonathan Crary (2014), que discute a desterritorialização e a reavaliação da visão que acontecem com a modernização. O autor defende que o observador do século XIX sofre uma reorganização, compreendendo o olhar enquanto prática do corpo e o corpo enquanto lugar de poder e da verdade. A câmera fotográfica nesse contexto é um dos elementos que se vinculam a este corpo, originando um observador que é ao mesmo tempo produtor de imagens e consumidor, ou seja, componente da produção e da audiência de imagens.

1.3 Caminhos a seguir

O estudo de fotografias documentais proposto recupera a tentativa de documentação de um país, ressaltando as transformações ocorridas no Brasil no contexto de sua formação ideológica no século XIX. Apesar de esse não ser o foco principal, a análise aqui proposta colabora com a reflexão sobre consumo e produção de imagens que cristalizam e fomentam discursos limitantes e danosos, como é o caso da produção fotográfica de temáticas negro e indígena no século XIX no Brasil.

As fotografias estudadas no contexto da exposição encontram-se deslocadas de sua conjuntura inaugural, sendo trazidas para a conjuntura do século XXI, por meio

da veiculação não só na exposição, mas em redes sociais e catálogos, ganhando novos potenciais comunicativos, diferentes daqueles propostos no ato de sua produção. Por isso, buscamos validar um tipo de análise múltipla que consiga aproximar o vínculo estabelecido entre observador e objeto/obra, que expressa a noção de corpo-olho, a fim de compreender traços da interpretação e leitura de imagens traduzidos para os tempos contemporâneos.

Assim, uma das tentativas do presente estudo é demonstrar como a leitura de mensagens visuais pode ser um exercício de aprendizagem e reflexão histórico-social. Dessa forma o ser observador pode encontrar significados mais íntimos dentro do universo de imagens e refletir sobre suas condições, seu contexto, seu modo de olhar, sua memória etc.

A noção “corpo-olho” foi criada para o desenvolvimento do presente trabalho, tendo como base a teoria de Crary (2014) e se refere à assistência entre o olho e os dispositivos, de forma que a percepção se dá com o enraizamento da visão, numa operação de apreensão que é estritamente dependente do aparelho da visão. Mas é a subjetividade corpórea do observador que é recuperada em Jonathan Crary (2014) para o entendimento desse observador que toma consciência de si e do seu corpo para desenvolver os diversos acionamentos possibilitados pela visão¹¹.

A interpretação e a atitude de olhar se dão também na subjetividade do observador, ligada ao funcionamento do aparelho sensorial. Assim, o termo corpo-olho busca significar o contexto de complexidade na comunicação visual, na atitude de olhar, por meio da qual a visão medeia a experiência, mas pode ir além, suscitando jeitos de ver e viver (ROSE, 2011), transbordando não apenas o resultado significativo do que é visto, mas dando possibilidades de criação de outras visualidades.

O balanço final que o presente trabalho visa trazer é o de contribuir com os estudos visuais através da noção corpo-olho; demonstrar as nuances que vinculam o olhar do pesquisador e o olhar do observador por meio da aplicação da *flânerie* e demonstrar uma perspectiva de análise múltipla, que envolve aspectos culturais e comunicacionais, por meio do estudo de caso.

A ordem que estrutura este trabalho busca demonstrar também o raciocínio de concepção desta pesquisa que desemboca na aplicação dos estudos visuais no

¹¹ Visão aqui também é um termo entendido a partir da teoria de Rose (2011), cujo significado se vincula à capacidade do olho enquanto órgão do corpo. A noção corpo-olho será melhor desenvolvida no capítulo 1.

estudo de caso da exposição. No primeiro título “Marc Ferrez e o olhar do outro” é apresentado o tema da pesquisa com uma breve discussão sobre o trabalho do fotógrafo Marc Ferrez e os aspectos históricos e culturais que contribuem com a formação do olhar. É nessa parte que é apresentada a noção corpo-olho e desenvolvida uma explanação sobre aspectos que lhe deram origem e como ela pode ser aplicada.

O título “Corpo-olho e a produção de Marc Ferrez” contempla a investigação sobre a noção corpo-olho na perspectiva da produção visual, analisando a produção fotográfica do século XIX, perpassando pelo contexto mundial, brasileiro e específico do fotógrafo Marc Ferrez. Já em “O corpo-olho e a comunicação: exposições fotográficas do século XIX à contemporaneidade” as exposições fotográficas do século XIX e contemporâneas são estudadas a partir da percepção da noção corpo-olho em sua configuração comunicacional, ou seja, abordando o lugar, o tempo e o observador da exposição. Por fim, o título 5 “O corpo-olho e o consumo da obra” reúne o estudo de caso, dando luz ao corpo-olho na perspectiva do consumo. Neste capítulo são trazidos análise e resultados concebidos a partir das visitas às exposições no IMS Paulista (2019) e IMS Rio (2020).

Esses quatro capítulos constituem o percurso que empreendi nesta pesquisa, colocando meu olhar a rever a fotografia do século XIX no século XXI ao visitar com o meu corpo as exposições no IMS São Paulo e IMS Rio, me convertendo em uma espectadora emancipada, como diria Rancière (2012). Convido o leitor para adentrar e flunar por essas páginas e construir seus próprios caminhos por entre os textos e imagens que aqui se apresentam.

2 MARC FERREZ E O OLHAR DO OUTRO

A construção do olhar atua na construção das formas de pensar e compreender as imagens, terreno este sobre o qual esta pesquisa pretende abordar, mais especificamente pelas construções de significados das fotografias documentais do século XIX. A postura desse estudo parte da premissa do olhar como ação, atitude da qual transbordam conexões e equivalências que vão se alinhar ao movimento de ver e agir a partir do acionamento de memórias (RANCIÈRE, 2012).

Ao tratar a consistência do olhar percebemos uma troca entre o que pertence ao ambiente e o que se origina do singular que não é só simbólico, mas que provoca afetos, tais como as interferências artísticas e críticas. Esse trabalho é dedicado a explorar ambas as interferências no interior da obra de Marc Ferrez e que provocam afetos diversos também na contemporaneidade. Para isso, é relevante ressaltar que a fotografia documental produzida, principalmente nas primeiras décadas do século XIX, carrega o discurso da mimese fotográfica, compreensão que perdura até meados do século XX. Tal conjuntura previa a possibilidade de criação de mensagens visuais consideradas verdades incontestáveis e foi assim que a produção fotográfica assumiu o papel de não apenas documentar a história da sociedade, mas no início do século XIX acatou também o dever de suprir o desenvolvimento social de assimilação das imagens.

Marc Ferrez, fotógrafo estudado nesta pesquisa e que se relaciona com outros fotógrafos do século XIX, tais como Alberto Henschel, Albert Frisch, Augusto Stahl e Militão de Azevedo, fizeram parte da construção desse enredo imagético da modernidade brasileira e a tornaram reconhecida em todo o mundo. Essa é uma compreensão que aponta para a situação em que o observador vivia e seu consumo de imagens, ao considerarmos a produção realizada durante este século. Assim, quando dialogamos com o tipo de olhar e apontamos seus afetos, buscamos inteirar sobre o consumo cultural, em que este prevê um espectador de produções fotográficas documentais. Neste trabalho essa interação é ainda mediada por um tipo de produto cultural, as exposições fotográficas, que prevê a existência do observador.

A descoberta da fotografia transformou a maneira da sociedade de se relacionar com as imagens, respondendo a uma demanda do olhar, que surge com os modos de vivenciar o mundo por meio das imagens e sua possibilidade de reprodução,

ou seja, é ao mesmo tempo causa e consequência do tipo de observador do século XIX. Sendo o que defende Crary (2014) ao pesquisar sobre os tipos de imagens e observadores que a modernidade abriga. Para o autor, cuja obra é fundamental para o desenvolvimento da noção corpo-olho, o observador do século XIX é totalmente novo na história.

Crary (2014) reforçou que nos séculos XVII e XVIII o olhar, os modos de ver e a própria visualidade¹² foram reprimidas, enquanto no século XIX o aparecimento de fenômenos ópticos fomentou e propôs a existência de um novo tipo de observador. A descoberta da fotografia marcou o momento em que a produção de imagens saiu do campo apenas visual e tornou-se físico, duradouro, inaugurando a sensação de que ter uma fotografia possibilita a conquista de um pedaço do tempo, a construção de um espaço paralelo onde um momento único sobrevive.

Mais do que se debruçar sobre a natureza material que possibilita, gera e consagra a fotografia um objeto atemporal, eterno, o intuito da presente discussão é também abordar que tipo de transformação ou quais as circunstâncias que tornaram a relação com a fotografia no século XIX uma nova forma de vivenciar e produzir visualidades e assim poder comparar esse resultado com um momento anterior à descoberta da fotografia e um momento posterior, com o uso por meio de um produtor cultural. Ou seja, o que se tem à mesa é a tentativa de comparação da construção de visualidade dentro de cinco séculos, do XVII ao XXI, tendo como ponto de virada a descoberta da câmera fotográfica e como elemento aglutinador a noção corpo-olho construída nas próximas páginas.

Grande parte dessa discussão se deve aos estudos desenvolvidos por Jonathan Crary (2014) que reflete sobre a ideia de visão subjetiva que surge no século XIX e inaugura um novo tipo de observador com autonomia perceptiva, o que não era possível de ser pensado num contexto temporal anterior, com o qual ele dialoga, o sujeito da câmara escura¹³, cujo exercício de ver estava associado à veracidade

¹²A visualidade nesse trabalho se refere às construções feitas a partir da visão, ou seja, as construções culturais e sociais das formas de ver. Rose (2011) comenta a visualidade a partir das óticas que são socialmente adquiridas, ou seja, aquilo que é permitido de ser visto e aquilo que somos levados a ver. Essa discussão se apoia dentro dos estudos visuais e da cultura visual e reflete sobre condições, usos, efeitos, dentre outros aspectos da visão e do olhar.

¹³ A câmara escura é um aparato histórico, que constitui uma caixa escura ou sala e por meio de um pequeno orifício a luz é refletida no lado oposto ao contrário, como uma imagem invertida da cena externa (JONHSON et al, 2015 p. 36). Esse é um conhecimento de mais de 2 mil anos, mas que entre os séculos XVII e XVIII foi modelo para explicar a visão humana e explicar sua relação com o mundo (CRARY, 2014 p. 34-35)

visual. Esse é um dos ângulos que deve ser discutido na presente construção, como um ponto de partida, tendo em vista a ideia de que a câmera fotográfica marca o momento histórico em que “o visível escapa da ordem atemporal da câmara escura e se abriga em outro aparato, no interior da fisiologia e da temporalidade instáveis do corpo humano” (CRARY, 2014 p.74).

O conhecimento sobre fisiologia e a grande reformulação dos saberes no século XIX levou a uma nova reflexão sobre o olhar na qual se tornou uma questão epistemológica: o conhecimento passou a ser visto como dependente da visão e o corpo um portador, um mediador dessa possibilidade, mas também um lugar de poder, de verdade, ao portar o mecanismo que torna possível o acesso ao conhecimento, e se há conhecimento, há poder também.

A visão e a construção da visualidade são centrais para o entendimento dessa discussão, na qual podem associar a visão ao olhar objetivo, que é ligado a noção de verdade, o mesmo olhar que é metaforizado pelo aparato da câmara escura, ao passo que visualidade se liga às construções visuais, que se dão a partir de uma conjuntura social, cultural e política. Nessa perspectiva, Rose expõe que “visão é o que o olho humano é fisiologicamente capaz de ver [...] Visualidade, por outro lado, se refere à forma como a visão é construída de várias maneiras: ‘como nós vemos, como nós somos capazes, permitidos, ou levados a ver, e como nós vemos esta visão e o que não é visto’ (ROSE, 2011 p. 6, tradução nossa)¹⁴.

A contribuição dessa discussão para este estudo se dá, no entanto, ao realizar provocações sobre as mudanças na natureza da visualidade e na relação do observador e os modos de representação provenientes de seu período histórico, de forma que tecnologias, processos, instituições e pessoas se relacionam uniformemente sob conjunturas político-sociais e constroem formas de ver e produzir visualidades próprias.

É interessante refletir, portanto, a partir das visualidades construídas, tendo como foco a fotografia documental do século XIX. Esta suscita desenvolver a noção corpo-olho, na medida em que se constrói a partir do olhar em conexão com o aparelho fotográfico e a subjetividade do indivíduo. No caso deste estudo, as obras

¹⁴ No original: Vision is what the human eye is physiologically capable of seeing [...] Visuality, on the other hand, refers to way in which vision is constructed in various ways: ‘how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing and the unseeing therein’ (Foster, 1988a: ix). (ROSE, 2011 p. 6)

de Marc Ferrez dão a ver um momento histórico e cultural do Brasil bastante diverso, abordando variadas temáticas, que serão detalhadas no próximo capítulo e que não dialogam apenas com o momento em que o país vivia, mas também com o olhar e subjetividade do fotógrafo, que responde e fomenta o olhar de quem consome as imagens, questões que serão investigadas nos capítulos seguintes.

2.1 Olhar fotográfico: construção histórica e cultural

Para compreender como a cultura visual se vincula com o olhar humano, suas construções e desenvolvimentos, é necessário refletir sobre os processos humanos e sociais que são anteriores ao desenvolvimento dos instrumentos ópticos, ou de construção de imagens. Ou seja, tomar um caminho inverso de busca pelos motivos da reorganização da visão, que se deram com o passar dos séculos, e que assim, fizeram surgir novas expressões da visualidade.

Baseando-se em Crary (2014), com o qual é possível perceber o paralelo entre história da percepção e história da imagem, tendo como imagem toda expressão da visualidade em seus respectivos tempos históricos, a ideia de percepção e o desenvolvimento de aparelhos ópticos se entrelaçam, como temas de uma mesma discussão. O autor teoriza a reorganização da visão, propondo o modelo da câmara escura como estatuto dominante do observador dos séculos XVII e XVIII, e a transformação do estatuto de observador que ocorre com o advento da modernidade, no século XIX, a partir da utilização de uma variedade de outros instrumentos ópticos, em especial o estereoscópio¹⁵. O que o autor busca demonstrar são as diferenças entre esses dois tipos de observadores, o que os distinguem e as mudanças sociais que foram palco da descoberta da câmara fotográfica.

O sujeito da câmara escura é um sujeito perceptivo, que se dá a ver o mundo, mas de uma posição fixa, encapsulado, estagnado, assim como a própria forma de conceber a câmara escura: como quem vê o mundo em seus reflexos, e não o mundo de fato, enquanto experimentação. Ou seja, sua experiência do mundo se deu em um espaço unificado, separado do mundo, ordenado, cujo conhecimento pode ser comparado, inalterado e conhecido, de forma que “a câmara escura foi uma metáfora

¹⁵ O estereoscópio é um instrumento construído a partir de espelhos e lentes destinado a observação de pares de fotografias, ou seja, de uma mesma imagem vista de pontos diferentes, que resulta numa impressão mental da visão tridimensional da imagem fotografada.

das possibilidades mais racionais do sujeito perceptivo em um mundo cada vez mais dinâmico e desordenado” (CRARY, 2014, p. 58).

Ao contrário do que defende Crary (2014), entendem-se que o sujeito da câmara escura se aproxima de um espectador, que experimenta o mundo pelo que vê do espetáculo do mundo. A ideia central sobre o sujeito do século XIX, que inaugura um observador, seria que ele é resultado de um rearranjo da percepção que acontece entre 1810 e 1840, a partir de um “deslocamento da visão em relação às relações estáveis e fixas cristalizadas na câmara escura” (CRARY, 2014, p. 22), paralela à reorganização industrial do corpo, que acontece na modernidade. Assim, o sujeito observador é causa e consequência da modernidade do século XIX, assim como o sujeito espectador é causa e consequência da sociedade, aparelhos e tecnologias desenvolvidas durante os séculos XVII e XVIII, cuja câmara escura foi testemunha e molde.

A modernidade traz a ressignificação da visão, tornando-a um objeto do conhecimento, de questionamento da constituição fisiológica humana, o que se dá em um contexto de amplo desenvolvimento das ciências da física, da química e matemática. O que isso significa na questão da visualidade é uma reorganização da forma de percepção, assim, a reflexão sobre o olhar e a construção das visualidades é também confundida e mesclada com a questão do sujeito observador, que é ao mesmo tempo um produto histórico, lugar da subjetivação e da prática da percepção. Tal raciocínio só seria possível nesse momento histórico, pois é a partir do século XIX que a discussão da noção de corpo entra em voga: “O corpo, então, é um problema que a câmara escura jamais poderia resolver, a não ser marginalizando-o como um espectro a fim de estabelecer um espaço da razão” (CRARY, 2014 p. 47).

A questão do corpo é fundamental para o desenvolvimento do raciocínio acerca do olhar pois é a reconfiguração do lugar do corpo diante da sociedade, essencial para que o “eu” encontre poder na subjetividade, entenda verdade em suas suposições, criações, ou seja, valide o “eu” enquanto espaço de construção de razão. Até este momento histórico a razão, enquanto questão do conhecimento, existia no mundo e se dava a ver aos seres humanos, mas a partir do século XIX a razão pode ser construída fora da caixa da câmara escura, a partir da prática da percepção, da subjetivação, um experimento do mundo que objetifica o corpo, mas também possibilita seu reconhecimento como lugar de poder.

Sobre o corpo é válido ressaltar que assim como o olhar ele também é um objeto que participa de uma lógica de construção e desconstrução dentro dos contextos históricos, sociais, psicológicos, culturais e religiosos. Na Idade Média a ideia de corpo se localizava entre duas grandes esferas de significado, o que fazia com que a própria visão do corpo fosse tida como dupla. Uma primeira ligada ao amor cortês, com o surgimento das poesias de trovador, nas quais os relacionamentos, os corpos, principalmente o feminino, são ressaltados, e uma segunda ligada ao cristianismo, com a persistência na transcendência ao corpo por meio do exercício da religiosidade (BARBOSA *et al.* 2011). O que acontece no século seguinte, no entanto, é a cientificação do pensamento, por meio do qual a liberdade do ser, inclusive do corpo é característica.

O conhecimento do corpo é iluminado, no sentido mais literal da palavra, trazido à luz da razão, em oposição ao ocultamento e repressão que “ameaçava a transparência de um sistema óptico” (CRARY, p. 74) nos séculos XVII e XVIII. O conhecimento sai do interior da câmara escura para habitar o interior do corpo e é o corpo que passará a ser visto como lugar e produtor das sensações, por meio do uso dos sentidos a partir da modernidade: “A visão subjetiva afirmada por Goethe e Schopenhauer, que dotava o observador de uma nova autonomia perceptiva, coincidiu também com a transformação do observador em um sujeito de novos saberes e de novas técnicas de poder” (CRARY, 2014 p. 82).

A questão da autonomia perceptiva também requer atenção para o estudo proposto. Ao pensar a câmara escura, criam-se uma situação em que os sujeitos estão à mercê do que lhes é mostrado, ou seja, temáticas, situações específicas que são escolhidas por determinados grupos ou pessoas para ser apresentado. A partir do século XIX e o entendimento da percepção como algo autônomo, o observador pode escolher dentre um número maior de possibilidades como usar o corpo e isso coincide com um momento histórico de ampla circulação de objetos e aparatos ópticos que

fomentam, alimentam e reproduzem essa possibilidade, como o caleidoscópio¹⁶, o diorama¹⁷, o fenascitoscópio¹⁸ e a fotografia.

A relação entre corpo e olhar também pode ser vista, no século XIX, pelo exercício da *flânerie*, que surge enquanto parte da proposta teórico-metodológica. Podendo compreender o *flâneur* como indivíduo que usa do corpo como ferramenta para o olhar. A figura desse caminhante só é possível com a reconfiguração do modelo de corpo a partir do século XIX e que nesse trabalho irá auxiliar a explorar significados de espaço, lugar, subjetividade e olhar. Assim como as reflexões já propostas – o olhar e o corpo – a questão da *flânerie* e o que ela leva a pensar são questões possíveis apenas a partir da modernidade, pois esse é o momento histórico que permite explorar as possibilidades da liberdade, do próprio corpo e da ciência.

A partir de todos esses pontos, é possível pensar sobre essa relação de subjetividade do sujeito do século XIX e comparar com o sujeito da câmara escura. A câmara escura satisfazia dois tipos de espectadores, aqueles para os quais oferecia o espetáculo da representação e aqueles que se deixavam levar pelos prazeres da ilusão. A diferença entre os dois estava no interesse em compreender ou não o funcionamento do aparato. De toda forma, apesar de ser associada a possibilidade de ilusionismo, o que intensifica com o desenvolvimento da lanterna mágica, que se utilizava de seu mecanismo para refletir no interior imagens projetadas, com uso de luz artificial, a câmara escura não manteve o discurso de vinculação com a magia. Ela carregava, no entanto, o despertar de uma sensação de hiper realidade, de forma que os relatos dos espectadores era o de que as imagens projetadas eram mais “realistas e naturais que os objetos originais” (CRARY, 2014 p. 40).

Sobre tal argumentação, pode-se pensar sobre a atenção estendida aos objetos refletidos, que em outro momento ou situação, fora da câmara escura, poderia não acontecer da mesma forma. O fato é que isso caminha para a reflexão proposta de que a percepção para o sujeito da câmara escura é construída a partir do que lhe

¹⁶O caleidoscópio é um aparelho óptico que reflete combinações variadas de reflexo de luz colorida. O aparelho consiste em um tubo em formato cilíndrico com o interior organizado em pequenos pedaços de vidro colorido e espelhos que apresentam combinações diversas de imagens.

¹⁷O diorama consiste em uma pintura de grandes dimensões e profusão de detalhes que se assemelha à fotografia panorâmica. O fenômeno conferia ao espectador uma “onipresença móvel” (CRARY, 2014 p. 113)

¹⁸O fenascitoscópio consiste em vários desenhos de um mesmo objeto, em posições ligeiramente diferentes, distribuídos por uma placa circular lisa. Quando a imagem passa rapidamente pela abertura diante dos olhos era possível ver as figuras do lado de dentro, que pareciam estar em movimento contínuo.

foi mostrado, do que estava inserido no aparato, limitada ao corte feito do mundo exterior para ser ali apresentado, tido, inclusive, como mais real que o próprio mundo.

No século XIX, diferentemente, os instrumentos ópticos, respondem a outros tipos de funções e usos, que se vinculam à subjetividade do observador moderno que não mais é estático à percepção, mas é produtor ativo da experiência óptica. Para desenvolver essa linha de raciocínio, Crary (2014) rememora alguns experimentos e teorias de grandes autores e cientistas do século XIX que presenciaram e vislumbraram essa mudança na essência da percepção. Dentre eles, Biran¹⁹ explora o lugar do corpo na construção desse novo modelo de observador: “Crucial na obra de Biran no início do século XIX é o surgimento de um corpo inquieto, ativo, cuja impaciente *motilité* (isto é, o esforço deliberado diante da sensação de resistência) era uma pré-condição da subjetividade” (Apud CRARY, 2014 p. 74).

Dessa forma, com a redescoberta do corpo²⁰ a partir do século XIX foi possível compreender como a percepção era arrancada da lógica da câmara escura para se abrigar no interior de um corpo recém-descoberto e questionador, ou inquieto como denomina Crary (2014), em outras palavras, um corpo que reconhece suas potencialidades e que entende que pode explorar o mundo em sua autossuficiência, ou seja, por meio dos sentidos.

Todo novo entendimento sobre esse novo corpo fragmentado vai ser também um novo território a ser colonizado: “Tratava-se de um conhecimento que seria também base para formar um indivíduo adequado às exigências produtivas da modernidade econômica e às tecnologias emergentes de controle e sujeição.” (CRARY, 2014, p. 84). Alguns estudos da época sobre as capacidades ópticas e sensoriais apontavam, por exemplo, para adaptação do sujeito para combinar máxima atenção às tarefas, ao trabalho.

Sobre essa questão, evidenciamos que são múltiplas e envolvem a própria formação do sujeito observador no século XIX. A sociedade moderna passou por uma série de transformações de ordem social, o que traz um rearranjo da tessitura que garante a tomada do sentido da visão como lugar da ciência, de forma que “a

¹⁹ Maine de Biran (1766-1824) foi um filósofo Francês que se dedicou à interpretação da experiência interior, tendo contribuído com teorias da área da psicologia e da visualidade (CRARY, 2014).

²⁰ A questão da redescoberta do corpo foi discutida por Barbosa et al (2011) e se deve a questão discutida anteriormente da existência corporal enquanto objeto de valor dentro da lógica do mundo Moderno.

superfície física do olho converteu-se em um campo de informação estatística” (CRARY, 2014 p. 104), ou seja, passa-se a ser foco de investigações diversas de fomento ao desenvolvimento, progresso, melhoria das capacidades ao trabalho, propondo responder à engenharia de trabalho que o próprio mundo moderno criou.

O que pode ser trazido para a presente discussão é que isso só foi possível graças a um desenraizamento da visão:

Porém, se a modernização do observador envolveu a adaptação do olho a formas racionalizadas de movimento, tal mudança coincidiu com (e só foi possível em razão de) uma crescente abstração da experiência óptica a partir de um referente estável. Nesse sentido, uma característica da modernização no século XIX foi o “desenraizamento” da visão em relação ao sistema representacional mais inflexível da câmara escura. (CRARY, 2014 p. 113)

Tomando o exemplo dos aparatos fotográficos, anteriores e contemporâneos ao invento fotográfico, esses objetos não podem ser agrupados e tomados como um grupo uniforme, pois cada um deles tem sua singularidade histórica, mas em conjunto eles apontavam para a percepção subjetiva e para a questão do reconhecimento do olho como órgão sensorial primordial no corpo:

A própria posição física que o fenacoscópio exigia do observador evidencia uma contradição de três termos: um corpo individual que é a um só tempo um espectador; um sujeito da pesquisa empírica e da observação; e elemento de uma produção mecanizada. (CRARY, 2014 p. 112)

Nessa citação, fica evidente dois movimentos do sujeito do século XIX que apontam para a noção corpo-olho desenvolvida neste trabalho. O primeiro movimento é o de reconhecimento do corpo, dos sentidos e do uso frequente e frenético do aparelho da visão influenciado pela ampla disponibilidade de aparelhos ópticos nas primeiras décadas do século XIX. Um segundo movimento, que está diretamente vinculado ao primeiro, é o de lugar desse corpo recém-descoberto como parte da lógica da produção do aparato óptico enquanto situação de interdependência, quero dizer, o que Crary (2014) chama de “elementos de uma produção mecanizada”.

O que é provocador nessa discussão é exatamente a aparente liberdade que esse corpo toma ao reconhecer-se no século XIX, ou seja, ao desvincular-se do raciocínio da câmara escura, mas sua iminente busca pela dependência que irá ser contemplada nessa posição obrigatória da produção mecanizada. Isto significa, a

visão sofre o desenraizamento para tornar-se interdependente do aparelho óptico, e esse movimento é anterior à fotografia.

Usando o mesmo exemplo, o estereoscópio posiciona o observador na possibilidade da representação: “No começo do século XIX, a relação entre olho e aparato óptico torna-se metonímica: agora, ambos são instrumentos contíguos no mesmo plano de atuação, com capacidades e características variáveis” (CRARY, 2014 p. 127). Nesse âmbito, Crary afirma que é a disseminação das técnicas de ilusão ótica que transformam o observador em seu próprio ilusionista e que usa de um aparelho orgânico, o olho, numa atuação.

O que a câmera fotográfica faz, mais tarde, é evidenciar o modelo de sujeito do século XIX, unindo a câmera à ideia de ponto de vista, criando a inseparabilidade do sujeito da câmera, evidenciando a posição do sujeito na estrutura mecanizada do aparato óptico.

A fotografia já havia abolido a inseparabilidade entre observador e câmara escura, unidos em um único ponto de vista. Ele transformou a nova câmara em um aparato fundamentalmente independente do espectador, não obstante disfarçada como um intermediário transparente e incorpóreo entre o observador e o mundo. As bases do espetáculo e a “percepção pura” do modernismo abrigaram-se no território recém-descoberto de um espectador plenamente corporificado, mas o triunfo final de ambos depende da negação do corpo, de suas pulsações e seus espectros, como fundamento da visão. (CRARY, 2014 p. 133)

Essa citação resume os movimentos do observador do século XIX na reorganização da visão, de modo que corpo “que havia sido um termo neutro ou invisível na visão, tornou-se a dimensão a partir da qual se pode conhecer o observador” (CRARY, 2014 p. 147).

Dessa forma, essa discussão destaca duas formas de encarar a questão do observador, uma delas é a que reconhece a autonomia da visão e o poder do corpo inaugurados no século XIX, e outra que regula e normatiza a visão a partir dos aparatos ópticos, formalizando o corpo como objeto do poder, mas ainda um objeto parte de uma estrutura mecanizada. É nessa discussão que se localizam o desenvolvimento da noção corpo-olho. A qual se insere na possibilidade e/ou dependência da assistência entre o olho e os dispositivos ópticos. Nessa relação o olhar é produto do corpo, mas não o habita, a percepção se dá primeiro na exteriorização da visão.

2.2 A noção corpo-olho

Antes de nos debruçarmos sobre o desenvolvimento da noção corpo-olho é interessante demonstrar quais intenções ela propõe. A noção corpo-olho visa nomear o momento de apreensão/percepção do corpo dentro do processo de consumo de imagens ou produção de imagens. Dizendo nessas palavras parece um conjunto muito amplo, no entanto, o intuito dessa noção não é afunilar as possibilidades de investigação do circuito cultural de uma obra da área da imagem, mas nomear uma possibilidade mais completa e múltipla de investigação dos fatores que envolvem a percepção e produção de uma imagem, à luz dos elementos centrais que guiam o sujeito observador e ferramentas metodológicas que envolvem todo circuito cultural, que neste trabalho será demonstrada por meio do estudo de caso da exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem*.

No desenvolvimento deste subcapítulo pretendemos demonstrar como o consumo e produção de imagens estão vinculados e como a noção dialoga com as formas de investigação de todos os momentos de produção e consumo da imagem, que serão mais tarde examinados nesse trabalho no âmbito da produção do fotógrafo Marc Ferrez, na exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem*, enquanto montadora e mediadora das fotografias, e do observador visitante que consome esse conteúdo.

A noção corpo-olho representa o contexto de complexidade na comunicação visual, na atitude de olhar, por meio da qual a visão medeia a experiência, mas pode ir além, suscitando jeitos de ver e viver (ROSE, 2011), transbordando não apenas o resultado significativo do que é visto, mas dando possibilidades de criação de outras visualidades. A interpretação e a atitude de olhar se dão na subjetividade do observador, ligada ao funcionamento do aparelho sensorial, mas estão vinculadas a um agente externo, num sistema em que o desenvolvimento do aparato fotográfico conferiu materialidade à exteriorização da visão, a partir da possibilidade de produção de visualidades físicas, as fotografias. Daí o nome dessa noção, corpo-olho, como corpo compreendendo o ser em sua completude, e olho, a lente descorporificada, que possibilita a visão fora do ser.

Nesse sentido, a noção corpo-olho remete-se ao termo “cine-olho” de Vertov²¹ (1923) para o entendimento desse ser histórico que olha e toma consciência de si e do seu corpo para desenvolver os diversos acionamentos possibilitados pela visão. O que Vertov (1923) faz é colocar a percepção como possibilidade extracorpórea, personificando a máquina: “Eu sou o cine-olho. Eu sou um olho mecânico. Eu, máquina, mostro-lhes o mundo como só eu o pude ver” (LIGNANI, 2009 p. 32). O autor propõe, assim, que existe uma relação entre os seres e as máquinas, “Em Vertov, o intervalo de movimento é a percepção, o olhar de relance, o olho – a questão é que não se trata do olho do homem, mas da câmera. Um olho da matéria/percepção da matéria” (DELEUZE, 1985 p. 49). O termo do autor se aproxima do raciocínio aqui proposto, porém não considera outras relações com o conjunto da obra imagética, como no caso da noção corpo-olho. Embora Vertov desenvolva esse termo para refletir sobre o fazer cinematográfico, a semelhança do termo e a relação traçada por ele entre olho e máquina, contribui para a construção da noção corpo-olho.

O corpo-olho busca significar o intervalo, o espaço de percepção que se instala entre o olho e o aparato, entre o olhar e a mensagem visual, em relação à fotografia ou à máquina fotográfica e o corpo que a usa e constrói significados a partir desse uso e seus produtos, as fotografias. É nesse intervalo que se coloca a investigação em curso, e para isso é necessário observar e procurar os rastros que comunicam o curso da apreensão.

O corpo-olho pode ser compreendido em três esferas ou caminhos que contribuem com esse intervalo significativo da apreensão: na produção da obra, na comunicação da obra e no consumo dela. Na esfera da produção, a noção corpo-olho se vincula à atitude do fotógrafo. O fotógrafo se junta a um mecanismo aliado, divide sua tarefa de produção com um aparato exterior, a câmera fotográfica, não seria diferente de um artesão, que se utiliza de utensílios para produzir obras de arte.

No caso do fotógrafo, o que ele produz é uma materialização da existência, diferente de buscar uma matéria-prima e transformá-la em algo útil ou belo, o fotógrafo percebe o mundo a sua volta, alia-o às referências subjetivas de produção e ao aparato fotográfico transformando um pedaço do mundo em um pedaço de papel, numa imagem do mundo, de um pedaço do tempo. Essa percepção se aproxima do

²¹ Denis Arkadievitich Kaufman ou Dziga Vertov (1896 – 1954), nome pelo qual é conhecido, se destacou pelas teorias de cinema-olho ou cinema-verdade e também por explorar os materiais visuais e linguísticos admitindo novas possibilidades para o cinema.

termo de Vertov, na medida em que o fotógrafo tem em si um pouco do olho mecânico e a máquina fotográfica, na mesma medida, tem em si um pouco da humanidade daquele que escolhe o que fotografar.

Na esfera da comunicação da obra, entra em discussão o uso e a função que um pedaço do tempo, que uma imagem pode adquirir, afinal, ela é o resquício do mundo, a parte da existência duplicada, passível de ser possuída, adquirida, visitada, revisitada. Assim, a imagem se dá a ver dentro do circuito cultural a partir de uma comunicação de percepção, ou de assimilação. A imagem pode ser vinculada a diversos discursos ou à conteúdos que não fizeram parte de seu enredo criador, ou seja, que não eram pretendidos ou não puderam ser vislumbrados no momento de sua idealização, e ainda, pode adquirir novos significados com o passar do tempo, já que participam de um sistema de pensamento (SAMAIN, 2012).

Na esfera do consumo, talvez se demonstre de forma mais visível, a noção corpo-olho se insere nas possibilidades de apreensão, de assimilação e conexões com informações ou com uma memória individual do visitante, possuidor, colecionador, observador e/ou de seu próprio autor. A imagem tem em si uma potência significativa, mas seu observador, ao passo que se dedica a vê-la, descobre ou redescobre memórias, conexões, situações subjetivas de sua essência. E essa descoberta deixa rastros de pensamento, de emoções e o corpo, que fala, usa de sua linguagem, de sua expressão, como uma reverberação comunicativa descendente da mensagem visual. Assim a imagem ganha vida, movimento, e dialoga com sistemas de pensamentos de diferentes épocas.

Dentro desses três caminhos é possível compreender que a noção corpo-olho remete ao momento perceptivo respeitando sua complexidade, e para propor sua investigação em proximidade se faz necessário investigar cada uma delas, por isso, esse estudo de caso é composto de três instrumentos metodológicos que buscam ampliar o entendimento acerca do objeto investigado, contemplando todas as esferas de estudo do corpo-olho. A intenção, assim, é demonstrar de forma mais aproximada como o momento de apreensão dá a ver a narrativa de diferentes temporalidades, amarradas pelo que se chama aqui corpo-olho.

Sobre as duas temporalidades que são estudadas neste trabalho, podemos pensar sobre outras questões que envolvem a aplicação da noção corpo-olho. No âmbito do século XIX é possível apontar a necessidade de investigar a questão do

observador, colocada inicialmente neste capítulo e que é essencial para o entendimento da transformação da forma de ver e construir visualidades a partir desse século; a questão histórico-social, abarcando o ideal de mundo moderno que apontava nessa época; e a questão do reconhecimento do corpo como lugar de poder, também discutido anteriormente. Como exemplo, podemos analisar a percepção nas exposições universais. Para tanto, seria necessário analisar o contexto histórico em que essas exposições se constituem, as obras que fizeram parte da formação desse contexto, assim como seus autores, as pessoas que tinham acesso a essas obras e a comunicação que essas obras em conjunto buscavam transmitir.

Sobre a contemporaneidade, a questão do observador continua em voga e deve ser observada; a questão da imagem como mídia e o poder da imagem no mundo hiper conectado são questões que podem ser observadas. No âmbito da contemporaneidade podemos ver o exemplo das exposições contemporâneas, seu contexto, as obras que constituem, seus autores, pessoas que consomem, como consomem, quais rastros deixam.

3 CORPO-OLHO E A PRODUÇÃO DE MARC FERREZ

Como apresentado no primeiro capítulo, no decorrer desse trabalho será apresentado o corpo-olho em seus três caminhos de compreensão. O primeiro deles é o corpo-olho visto na produção da obra, a ser trabalhado neste momento a partir dos aspectos da produção fotográfica de Marc Ferrez em diálogo com o desenvolvimento da fotografia do séc. XIX, no Brasil e no mundo. Pretendemos localizar dentro desse contexto as possíveis motivações e intenções deste fotógrafo e as interações dessa produção com o que ocorria no país nesse período histórico.

A atitude do fotógrafo e sua relação com a produção se torna fundamental para o entendimento da noção corpo-olho na medida em que se percebe a fotografia como uma construção do fotógrafo que se dá entre a objetividade do equipamento e a subjetividade do seu olhar, por meio do andar no espaço urbano. No domínio da produção, entendemos a fotografia enquanto mídia criada pelo fotógrafo. Dessa criação é possível extrair alguns rastros de compreensão sobre o produto final, a imagem, que tem no seu processo de criação aspectos vinculados ao aparato físico; a câmera que a originou; o processo de idealização da obra e sua concretização até a sua revelação e exposição, estes últimos vinculados ao fotógrafo. Por isso, ao analisar a mídia precisamos também investigar os vínculos criados por quem a produziu, ou seja, o olhar por detrás da lente.

Nesse sentido, Rose (2011) aponta algumas formas de analisar a produção de imagem, enquanto mídia, considerando as mesmas modalidades²² que destaca sobre a análise da imagem (comunicação da obra) em si e da sua audiência (aspectos culturais de recepção)²³. A autora destaca que as circunstâncias da produção contribuem para o efeito que as imagens adquirem (2011, p. 17), assim, os recursos disponíveis no momento da produção, a organização de sua veiculação e o suporte escolhido devem ser considerados para análise da imagem, assim como sua composição.

²² Para a autora os significados das imagens são construídos a partir de três principais: o lugar de sua produção, ou seja, todos os aspectos que circundam a produção, tais como o autor, a época e conjunta de criação; a própria imagem, ou seja, os significados presentes ou que dialogam com a imagem e sua audiência, ou seja, aqueles significados atribuídos pelo público consumidor da imagem.

²³ Neste trabalho, a recepção é tomada como uma forma da percepção da audiência, formada a partir da atividade de observação e de flamar a ser melhor detalhada no capítulo 4.

De forma semelhante, o gênero da imagem, sua autoria, o discurso que é expresso por meio da composição são características indispensáveis na análise do material visual. Outro aspecto exposto por Rose (2011) é o social, ou seja, uma investigação sobre a autoria da imagem, mas principalmente, as conexões que essa informação pode determinar, como por exemplo, a quem a imagem se destinava (público)? Porque a imagem foi produzida dessa forma?

A autora ilumina um caminho de desenvolvimento para a análise do corpo-olho na produção da obra, pois direciona uma possibilidade de abordagem dos passos do fotógrafo enquanto agente criador da mensagem visual, e provoca questionamentos aos quais o investigador deve se atentar no contato mais próximo com o fotógrafo, por exemplo, as diferenças de temporalidades, visualidades e públicos a que determinada obra pertenceu, respondeu ou se inseriu.

Para dar à luz a situações escolhidas, enquadramentos orquestrados, exibir o olhar em panorâmicas ou diminuir a intensidade de certos aspectos da cena, ao tornar estático o movimento do rio ou o balanço das árvores, ou ao criar o fluxo infinito de um rio ou uma perspectiva irreal à uma paisagem, o fotógrafo une forças e divide tarefas, contempla, escolhe e aperta o botão, a máquina, habilidosa arma química imprime um pedaço do tempo. Assim, o fotógrafo perde um pouco de si para o aparato, enquanto a câmera se empresta ao fotógrafo, a sua objetiva ao seu objeto.

As nuances que envolvem o tempo dessa produção nos interessam nesse capítulo, ou seja, os momentos que entremeiam a idealização, a produção e a revelação da foto, que deixa de ser um pedaço da existência para ser obra. Neste capítulo discutiremos as impressões que o fotógrafo pode deixar nas visualidades de suas obras e conhecer um pouco mais sobre Marc Ferrez e seus contemporâneos.

3.1 Marc Ferrez: o fotógrafo

A adequação ao fazer fotográfico do século XIX e a pluralidade de temáticas trabalhadas por Marc Ferrez parecem ser os norteadores do seu trabalho fotográfico, permeando a vida e obra do fotógrafo brasileiro. Ferrez contribuiu imensamente com a interação da imagem do Brasil no cenário da modernização internacional durante o século XIX. O fotógrafo reúne medalhas e prêmios por obras distintas e plurais numa cronologia que demonstra um amor pelas viagens e pelas inovações técnicas, que

juntas resultaram em uma reunião distinta de fotografias nos mais variados ambientes, retratados com sensibilidade plástica.

3.1.1 Uma pequena cronologia

Marc Ferrez nasceu no Rio de Janeiro em 1843, no dia 7 de dezembro, filho do casal Alexandrine e Zéphérin Ferrez. O fotógrafo perdeu os pais muito cedo e foi enviado, provavelmente por parentes, a Paris para completar os estudos básicos (KOSSOY, 2002). As informações sobre seu retorno são imprecisas, mas convencionou-se que ele tenha desembarcado no Rio de Janeiro entre 1860 e 1863 (CERON, 2019). Ele trabalhou na casa Leuzinger, onde teve contato com encadernação, papelaria, litografia, entre outros.

O fotógrafo estabeleceu a Marc Ferrez & Cia, na Rua São José, 96, Rio de Janeiro em 1867, trabalhando como fotógrafo. Nessa época Ferrez utilizava o título de fotógrafo da marinha imperial. É sabido que ele desenvolveu uma técnica específica para a foto de navios ancorados, se especializando nos anos seguintes em fotografia de paisagem e panorâmicas, sendo considerado um artista. Ferrez (1990), comenta que isso acontecia pela forma de escolher um ponto de vista original, compondo suas fotos com vários planos, a partir do estudo da luz que seria necessária para dar a impressão de profundidade e efeito desejado para a obra.

Ferrez foi um mestre no emprego das chapas de grande formato para vistas panorâmicas desde os tempos dos negativos à base de colódio úmido; era um incansável pesquisador de novos meios, visando aos melhores resultados tanto do ponto de vista técnico como estético (KOSSOY, 2002).

Em 16 de agosto de 1873 Marc Ferrez se casou com Marie Lefebvre. No mesmo ano um incêndio arrasou a casa e o negócio de Ferrez, destruindo seus equipamentos e chapas fotográficas. Já restabelecido, em 1875, reabriu em novo endereço, na mesma Rua São José, nº 88. A partir deste ano, o trabalho de Marc Ferrez se pluralizou, ele começou a trabalhar como fotógrafo da Comissão Geológica do Império, chefiada pelo geólogo Charles Hartt, por meio da qual explorou o litoral do nordeste, “entre as imagens mais conhecidas de Ferrez produzidas para a Comissão, encontram-se as tomadas da cachoeira de Paulo Afonso e os retratos de índios botocudos do sul da Bahia, realizados em julho de 1876” (CERON, 2019 p. 41).

Depois disso, é possível ver na obra de Ferrez maior presença das fotografias de documentação de obras e melhoramentos da cidade do Rio de Janeiro. E nas décadas seguintes, documentou estradas de ferro no sul e sudoeste do Brasil; fazendas de café e açúcar:

A partir de 1876, Ferrez concluiu várias exposições nacionais e todas as exposições internacionais das quais o Brasil participou. Ao fazer isso, ele usou o meio de comunicação à sua disposição para contribuir com a discriminação de informações sobre os costumes, aparência da paisagem natural e das cidades, produção de café e açúcar, obras públicas e indústria do Brasil. (FERREZ, 1990 p. 210, tradução nossa)²⁴

A produção da década de 1880 rendeu à Marc Ferrez uma medalha de prata na Exposição Universal de Paris, na qual apresentou vistas do Rio. (CERON, 2019 p. 63). Na década de 1890, Marc se destacou como comerciante, representando fabricantes mundiais em equipamentos fotográficos. No fim da década, Ferrez se dedicou à fotografia de tipos populares e profissões tipicamente urbanas (TURAZZI, 1995).

Sobre o século seguinte, podemos dizer que o fotógrafo perpetuou seu fascínio pelas inovações, demonstrando grande interesse pelas fotografias coloridas: “Depois de 1900, ele ficou muito interessado em cronofotografia. Não eram mais imagens estáticas, mas movimentos - a própria característica da vida - que podiam ser capturados em filme”²⁵ (FERREZ, 1990 p. 217, tradução livre). Gilberto Ferrez (1908 - 2000)²⁶ descreve ainda que o avô era um admirador das projeções com luz:

Ele era um entusiasta de projeções luminosas desde as primeiras tentativas de adaptar a famosa lanterna mágica para uso em fotografias, substituindo os slides de vidro pintados em tinta ou cores translúcidas por outros que

²⁴ No original: “From 1876 on, Ferrez completed several of the national exhibitions and all of the international exhibitions in which Brazil participated. By doing so, he used the medium of communication at his disposal to contribute to dissemination of information about the customs, appearance of the natural landscape and the cities, the production of coffee and sugar, public works, and industry of Brazil.” (FERREZ, 1990 p. 210)

²⁵ No original: “After 1900, he became very interested in chronophotography. It was no longer static images but movement – the very characteristic of life – that could be captured on film.” (FERREZ, 1990 p. 217)

²⁶ Gilberto Ferrez é neto do fotógrafo Marc Ferrez e filho do comerciante e cineasta Júlio Ferrez (1881-1946). Durante a vida foi pesquisador, fotógrafo, crítico de arte, colecionador, historiador e comerciante, sendo considerado um dos mais importantes colecionadores e pesquisadores da iconografia brasileira no período colonial e imperial. Foi autor de mais de 30 livros, dentre eles, peças que investigam a produção fotográfica brasileira nos séculos XIX e XX. Em 1998, Gilberto Ferrez vendeu ao Instituto Moreira Salles, sua coleção pessoal com cerca de 15 mil imagens do século XIX.

uniam imagens fotográficas positivas. (FERREZ, 1990 p. 217, tradução livre)²⁷

O encantamento de Ferrez não foi menor ao observar os primeiros momentos do cinema: “Não é de surpreender que Marc Ferrez se interessasse muito pelos primeiros passos da arte nascente da cinematografia realizada por seus amigos, os irmãos Lumière. Ferrez teve a oportunidade de operar as primeiras câmeras de filme importadas para o Rio” ²⁸(FERREZ, 1990 p. 21, tradução livre).

O neto do fotógrafo comenta outras particularidades que Marc Ferrez explorou durante o século XX, tais como a produção de *postcards* e plantas de edifícios:

A empresa de Ferrez foi uma das primeiras, senão a primeira, a fabricar os cartões postais da Picture que estavam em voga de 1900 a 1920. No entanto, um dos ramos mais importantes do negócio era o de copiar planos para a construção de edifícios da cidade. Para fazer isso, ele empregou o processo único e prático de “*ferroprussiato*”, ou *blueprint*, no qual os desenhos de fachadas, seções e planos eram feitos em uma tela transparente e reproduzidos com linhas brancas (sistema heliográfico). (FERREZ, 1990, p. 213, tradução livre)²⁹

A fama de Marc Ferrez cresceu muito no Rio e no exterior. No início do século XX ele era reconhecido pelo seu trabalho nos negócios, como técnico e artista, tendo um círculo de amizades composto por cientistas e artistas no Rio de Janeiro (FERREZ, 1990).

Para Gilberto Ferrez (1990), a grandiosidade do trabalho do avô ultrapassou os limites do Brasil e do tempo, tendo sido capaz de apresentar imagens do desenvolvimento Brasileiro na virada do século XIX para o XX, com perfeição estética. Ainda hoje o uso da luz, a perspectiva e o uso dos planos são elogiados nas obras de Marc Ferrez, assim como a resistência de seus negativos que sobreviveram bem à passagem do tempo (FERREZ, 1990).

²⁷ No original: “He had been an enthusiast of luminous projections since the earliest attempts to adapt the famous magic lantern for use with photographs, replacing the glass slides painted in ink or translucent colors with others using positive photographic images.” (FERREZ, 1990, p. 217)

²⁸ No original: It is not surprising that Marc Ferrez took great interest in the first steps of the nascent art of cinematography taken by his friends, the Lumiere brothers. Ferrez had the opportunity to operate the first movie cameras that were imported to Rio.” (Ferrez, 1990 p. 21)

²⁹ No original: “Ferrez’s firm was among the earliest, if not the very first, to manufacture the Picture postcards that were so much in vogue from 1900 to 1920. Yet, one of the most important branches of the business was that of copying plans for the construction of the city’s buildings. To do this, he employed the unique and practical “ferroprussiate”, or blueprint, process in which the designs of façades, sections, and plans were made on a transparent screen and reproduced with white lines (heliographic system).” (FERREZ, 1990 p. 213)

De todas as formas, o trabalho de Marc Ferrez é um marco na história da fotografia brasileira. É um ponto culminante e um ponto de partida. Por um lado, marca o fim da longa aventura desencadeada por demonstrações de daguerreótipos do capelão Louis Compte no Rio de Janeiro. Por outro lado, suas queridas inovações anunciam a existência de caminhos que surgiriam um pouco mais tarde. Seu trabalho é uma ponte entre o passado e o presente da fotografia brasileira. (FERREZ, 1990 p. 220, tradução livre)³⁰

Seja pela proximidade familiar com Marc Ferrez, ou pela admiração de um pesquisador assíduo, Gilberto Ferrez nos aproxima com o seu relato de um universo transformador fundado pelo avô. Ao colocar as imagens do Brasil no cenário mundial, Marc Ferrez, ao lado de muitos outros fotógrafos, faz do século XIX um momento de virada para o Brasil, dando visibilidade a diversas temáticas que discutiremos nesse capítulo, que demonstram a pluralidade de cenas e situações que remontam em visualidades da História do País e da sociedade de outrora.

3.2 Proposta fotográfica no século XIX e o desenvolvimento no Brasil

A fotografia documental do século XIX reúne em si diversos significados simbólicos, que caminham lado a lado com as temáticas que aborda. Os processos anteriores³¹ de representação apontavam para a invenção da fotografia e diziam do desejo social e cultural de reproduzir a realidade ao modelo da visão natural. A câmara escura, como discutido no primeiro capítulo, é considerada, nesta reflexão, como uma “etapa no desenvolvimento das ciências da observação” (CRARY, 2014 p. 34), sendo considerada metáfora do funcionamento do olho humano e como objeto basilar para o desenvolvimento do aparato fotográfico.

Dois princípios foram fundamentais para o desenvolvimento do aparato fotográfico, ligados à química e à física. O primeiro deles advém da relação entre

³⁰ No original: “In every way, the work of Marc Ferrez is a landmark in the history of Brazilian photography. It is both a culmination and a point of departure. On one hand, it marks the end of the long adventure set into motion by daguerreotype demonstrations of Chaplain Louis Compte in Rio de Janeiro. On the other hand, his darling innovations herald the existence of paths that would be blazed somewhat later. His work is a bridge between Brazilian photography’s past and present. His work is the reflection of the man in whom the artist and technician desire to attain perfection. Therefore, it should come as no surprise that his work has been rediscovered and that there is a growing interest in it today, both in Brazil and abroad. Neither is it surprising that a number of foreign scholars today place Marc Ferrez among the great photographers of his time.” (FERREZ, 1990 P. 220)

³¹ Processos como a câmara escura; o fisionotrago, os cartões de visita e outros explorados no capítulo anterior para entendimento do desenvolvimento da câmara fotográfica e do olhar do observador do século XIX que fomentou esse descobrimento.

componentes químicos e a luz, capazes de gerar fixação da imagem, e o segundo se deve a criação de imagem por meio da câmara escura:

Muito antes da invenção da fotografia, os artistas utilizavam a “câmera obscura”, uma frase em latim que significa quarto escuro, como auxílio para o desenho. A luz entra em uma caixa escura ou sala através de um pequeno orifício é refletida no lado oposto ao contrário, como uma imagem invertida da cena externa. Sua orientação é corrigida com uso de um espelho.³² (JOHNSON et al, 2015 p.36, tradução livre).

Tais características, como discute Rouillé (2009), ajudam a criar o ideal de imagem documental no início do século XIX:

O verosímil lógico da impressão (considerando mais “verdadeiro” do que “similar”) vem, desse modo, conciliar-se com o verosímil estético do ícone (mais “similar” e “provável” do que “verdadeiro”); as propriedades químicas da impressão reúnem-se às propriedades físicas da máquina para renovar a crença da imitação, [...]. (ROUILLÉ, 2009, p. 63-64)

As invenções da fotografia, de acordo com a sua história ocidental oficial, são atribuídas aos inventos: o daguerreótipo de Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787 - 1851) e o processo negativo-positivo de William Henry Fox Talbot (1800 - 1877). Louis-Jacques-Mandé Daguerre foi aprendiz de arquiteto e demonstrou desde cedo seu talento para o desenho, se tornando designer e pintor, atuando com dioramas em Paris e Londres. Em 1829 ele iniciou parceria com Joseph Nicéphore Niépce, praticando diversos experimentos por mais de uma década, anunciando a invenção do daguerreótipo em janeiro de 1839. Daguerre foi honrado com o título *de officer of the Legion of Honour* (JOHNSON, 2015).

A invenção do daguerreótipo consistia em uma imagem fotografada a partir da exposição da imagem em placas de cobre revestidas com prata. As placas deveriam ficar embaladas atrás de um vidro e mantidas em um estojo de proteção para não sofrer outros efeitos da luz. (BENJAMIN, 1993).

O daguerreótipo era montado em elegantes estojos ornamentados, neles a imagem era colocada sob um passe-partout de metal dourado filigranado e uma lâmina de vidro sob uma lâmina de vidro (FERREZ, 1990), o que demonstra o caráter

³² No original: Long before the invention of photography, artists utilized the “camera obscura”, a latin phrase meaning dark room, as a drafting aid. Light entering a dark box or room through a small hole is reflected on the opposite side as an upside-down, backward image of the scene outside. Its orientation is corrected with a mirror. (JOHNSON et al, 2015 p.36)

elitizado do produto. A daguerreotipia recebe o crédito³³ por ter realizado a primeira fotografia permanente, realizada por Joseph Nicéphore Niépce, parceiro de trabalho de Daguerre, que fotografou as vistas de sua janela em 1826/1827 (JOHNSON, 2015).

Joseph Nicéphore Niépce, por sua vez, foi um intelectual de formação em química, física e mecânica. Ele iniciou pesquisa na área da fotografia a fim de melhorar o processo litográfico de impressão, conseguindo fixar quimicamente sobre papel, depois de oito horas de exposição, uma imagem positiva projetada no interior de uma câmara escura. A Niépce-Daguerre foi responsável pela comercialização do processo (MAYA, 2008).

Talbot, paralelamente, foi o primeiro a mostrar fotografias ao público, em janeiro de 1839 e, um mês depois, publicou as instruções de seu processo nomeado de fotograma. William Henry Fox Talbot, um cientista inglês, foi responsável pelo descobrimento do calótipo. O seu diferencial em relação ao daguerreótipo é o de que usava um único negativo para produzir diversos positivos. Em 1844, Talbot publicou "The Pencil of Nature", o primeiro livro ilustrado com fotografias originais (JOHNSON, 2015 p. 90).

Seu processo era feito sem uso de câmera ou lentes: o objeto era colocado em contato com uma face de papel ou filme sensibilizada e então exposta à luz. A imagem resultante revelava o traçado do objeto, no qual aparecia em tonalidade escura a parte exposta à luz e em tonalidade clara, a forma do objeto. Talbot continuou fazendo experimentos para diminuir o tempo de exposição do objeto à luz, processo que culminou na invenção do Calótipo³⁴, em 1841 (JOHNSON, 2015).

Os desenvolvimentos de técnicas fotográficas³⁵ bombardearam o mundo no início do século XIX, aparecendo inventores em vários lugares reclamando o mérito

³³ Esse crédito foi concedido em 19 de agosto de 1839 com o discurso de François Arago, diretor do Observatório de Paris e secretário da Academia de Ciências, em comunicado na sessão conjunta. Na ocasião Joseph Niepce já havia falecido.

³⁴ Calótipo, conhecido também como talbótipo, designa o processo negativo-positivo, desenvolvido por William Talbot. O processo tinha como principal característica a vantagem de não apresentar a imagem invertida, mas por serem menos sensíveis à luz, eram menos estáveis e nítidos e também de produção mais lenta.

³⁵ Dentre essas novidades, a ambrotipia e a ferrotipia se destacam. A ambrotipia foi patenteada pelo daguerreotipista de Boston, James A. Cutting (VASQUEZ, 2003 p. 35), a Ferrotipia, processo inventado pelo professor Hamilton L. Smith, do Kenyon College, de Gambier (Ohio), que o patenteou em 1856: "com deflagração da Guerra Civil, os ferrótipos se tornaram extremamente populares. Os soldados enviavam seus retratos para casa. Retratos tirados por fotógrafos itinerantes que os faziam posar diante de fundos pintados representando tendas, canhões e cenas de batalhas. Eles levavam em combate as preciosas imagens de seus entes amados" (VASQUEZ, 2003 p. 35-36).

da descoberta e desenvolvedores que aplicavam métodos inovadores à atividade fotográfica visando obter imagens mais realistas.

Benjamin (1993) ressaltou que existe uma nebulosidade em torno da invenção. No Brasil, por exemplo, um desenhista e pintor francês Antoine Hercules Romuald Florence já havia descoberto a técnica fotográfica seis anos antes de Daguerre e Talbot alcançarem seus status, ideias e investigações que foram preservadas em seus diários. No entanto, Florence não conseguiu reconhecimento à sua época, pela circunstância em que ele estava, em um ambiente com escassez de recursos, onde a experiência mal podia ser compreendida, tendo sido descoberta apenas na década de 1970 pelo historiador de fotografia Boris Kossoy³⁶ (KOSSOY, 1980).

Nesse momento, o fotógrafo precisava ter conhecimento nas áreas de química e física e do funcionamento prático do daguerreótipo: “muitos pioneiros acabaram transformando-se em inventores, criando ou aperfeiçoando uma profusão de processos durante o primeiro meio século de atividade fotográfica” (VASQUEZ, 2003 p. 36).

Outros inventos cativaram a sociedade contemporânea ao invento fotográfico. O *carte-de-visite*, por exemplo, exibia grande atrativo pelo baixo custo, apesar de não contar com a elegância do daguerreótipo. Durante o conflito com o Paraguai, o mercado de *cartès-de-visite* recebeu um impulso, pois, “pelo preço de um daguerreótipo, os soldados podiam comprar uma dezena de *cartes-de-visite* para distribuir entre seus familiares e amigos.” (VASQUEZ, 2003 p. 38)

O *cartés-de-visite* representou assim, o marco inaugural da civilização do olhar no Brasil, fazendo da fotografia algo familiar, mesmo à população menos abastada, constituindo uma forma natural de veicular imagens (VASQUEZ, 2003). O álbum fotográfico caminhou nesse mesmo sentido, sendo introdutor do hábito de colecionar imagens, principalmente os retratos.

O álbum fotográfico oitocentista, magnífico exemplo de engenhosidade e elegância, já vinha com ranhuras no formato *carte-de-visite* (e depois no *carte cabinet*), nos quais bastava encaixar as imagens, que ficavam precisa e finamente apresentadas, entre vinhetas douradas ou desenhos

³⁶ A descoberta foi publicada no livro “Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil”, em 1976. Neste livro, Boris Kossoy constrói uma introdução sobre o contexto em que se encontrava o Brasil na época em que Hércules Florence já desenvolvia seus escritos sobre a fotografia; faz também um breve resumo sobre o desenvolvimento da fotografia no mundo e então insere a comprovação da descoberta de Florence, com anotações e desenhos que comprovam. Hercules Florence (1804 – 1877) foi membro desenhista da expedição Langsdorff, que percorreu o Brasil entre os anos de 1825 e 1829.

policromados, sem necessidade de nenhum tipo de adesivo. Ao oferecer assim ao comprador ou presenteado, como uma coleção de, digamos, uma centena de espaços vazios, o álbum induzia a compulsão de preencher tais espaços o mais rápido possível, em virtude do mecanismo psicológico que nos faz desejar levar a bom termo toda e qualquer tarefa que se nos apresenta. (VASQUEZ, 2003 p.40)

As personalidades da época aproveitavam do invento fotográfico para seus próprios interesses, concedendo fotografias ao perceber que estavam valorizando sua imagem diante da sociedade. Um exemplo disso foi o envolvimento da corte imperial brasileira “que se submetia de bom grado a experiências fotográficas surpreendentes, distantes da atmosfera vetusta atribuída a nossa corte imperial” (VASQUEZ, 2003 p. 44).

O invento fotográfico marca, assim, a mudança do olhar da sociedade, assumindo e adaptando-se aos princípios da nova sociedade, beneficiando-se do status de documento (ROUILLÉ, 2009) e vai ocupar, de certa forma, as lacunas do tempo, de forma que a fotografia de um ente se torna um vínculo, uma memória, não só da imagem do ente querido, mas do que ele representa, personalizando o próprio ente, tornando-se objeto do afeto.

Reduzido à sua função elementar de registro, o processo vem somente sustentar um procedimento que “dá o nome de referente fotográfico não a coisa facultativamente real, a que uma imagem ou um sinal se remete, mas à coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetividade, sem o que não haveria fotografia. A pintura, essa pode imitar a realidade sem tê-la visto” comenta Barthes. (ROUILLÉ, 2009 p 70-71)

A fotografia surgiu num momento muito oportuno no cenário mundial de reformas urbanas e de modernização das cidades e países nos quais a população exibia motivação pela descoberta, pelo conhecimento, sentimento estimulado pelo crescente sucesso das expedições científicas que abriram lugar para o turismo organizado. Com o desenvolvimento de modos de transporte mais seguros e confortáveis, as longas viagens não eram mais consideradas riscos para a vida, mas uma oportunidade única de viver uma aventura (VASQUEZ, 2003).

No Brasil, a fotografia, além de retratar todas essas mudanças estruturais do país, sua modernização, ela supre uma “carência de vistas do Brasil”:

Isso fez com que a fotografia encontrasse aqui um terreno praticamente vago no campo do paisagismo, sobretudo quando se iniciou a ligação regular por navios a vapor com a Europa na década de 1860, aumentando a demanda

desse tipo de imagens por parte dos visitantes estrangeiros (VASQUEZ, 2003 p. 54).

A fotografia brasileira, assim, ganhou espaço entre as grandes exposições mundiais do período oitocentista, que colocaram o Brasil no radar internacional. Dentre os fotógrafos que fizeram do XIX no Brasil, o berço do desenvolvimento de seu trabalho, podendo-se pinçar alguns exemplos que demonstraram o quão plural e rico era o território brasileiro oitocentista para o mundo como Alberto Henschel, Augusto Stahl, Albert Frish, Militão de Azevedo e Marc Ferrez, estudado nesse trabalho.

3.3 Fotógrafos do século XIX e o Brasil de Marc Ferrez

Alberto Henschel (1827-1882) foi um dos empresários pioneiros de fotografia no Brasil. O fotógrafo alemão chegou em setembro de 1867, onde abriu inicialmente a Aberto Henschel & Cia, que posteriormente passou a se chamar *Photographia Allemã* (VASQUEZ, 2003 p. 45). Dentre os trabalhos de Henschel, destacamos a fotografia de negros posando em estúdio, como na imagem 1. Situações e cenas retratadas em “tipos negros” eram comuns em coleções da época que usaram do retrato dos povos negros com a finalidade de reproduzir a imagem mental, já cristalizada, do exótico e do domesticado.

O século XIX abarca a disseminação dos museus etnográficos que estimularam a curiosidade popular acerca do outro. Essa carência por imagens de culturas distantes fomenta o surgimento de álbuns fotográficos dedicados a culturas exóticas segundo os padrões europeus. Para Vasquez (2003), a coleção dessas imagens assemelha-se a de insetos: “Muda o objeto de apreciação, porém a postura mental é a mesma, só que em vez de sonoros e evocativos nomes de coleópteros temos os igualmente sonoros e evocativos nomes de nações africanas escravizadas: o crioulo, Moçambique, mina, nagô, mongolo...” (VASQUEZ, 2003 p. 82).

A leitura da imagem 1 demonstra que a imagem é harmônica plasticamente e rica em significantes que dialogam com a dinamicidade da leitura circular proposta. Ao trazer as modelos negras, Henschel define seu ícone esmiuçando-o em símbolos claros. O processo de construção de uma imagem nacional fez parte de um projeto de implantação civilizatória, nos moldes europeus.

A imagem 1 sintetiza assim a concepção de Henschel sobre a mulher negra que vivia na Bahia e carrega a interpretação de elementos que construíram a mesma referência de outros personagens, como uso de turbantes que rememoram adereços africanos: “Nas imagens dos “tipos humanos”, os registros dos corpos negros tinham valor de venda, eram mercadorias passíveis de consumo público em razão de sua peculiaridade, particularidade e exotismo.” (MUAZE, 2017 p. 38). Nesta foto, isso acontece como uma forma de autorrepresentação, ou seja, o corpo negro aparece vinculado a seus objetos de trabalho, vestimentas e adereços, como se posassem sua própria realidade.

Imagem 1 – Duas negras posando em estúdio ou Negras da Bahia, 1869 c. de Alberto Henschel



Fonte: IMS, 2020

Outro fotógrafo alemão, Albert Frisch (1840-1918), realizou uma série de fotografias nos arredores de Manaus por volta de 1865, são imagens ao ar livre, as primeiras que retratam o habitat indígenas (TACCA, 2011). O fotógrafo atuou ativamente no Brasil durante a década de 1860, sendo o primeiro a registrar aspectos da paisagem, da fauna e da flora locais.

As fotografias de Frisch participaram da Exposição Internacional de Paris em 1867 com encomenda de George Leuzinger, sendo a primeira vez que imagens do Amazonas, com índios e seus costumes, fauna e flora da região foram expostas internacionalmente, como se vê na imagem 2.

O fotógrafo percorreu a região do Alto Amazonas, onde, por falta de tecnologia disponível, se utilizou, em várias produções, do que hoje denominamos fotomontagem.

Primeiro, retratava o modelo diante de um fundo neutro, conseguindo assim a exposição perfeita e a reprodução adequada tanto dos traços fisionômicos quanto das peças do vestuário. Em seguida, ele fotografava o entorno, o ambiente real no qual o personagem vivia e trabalhava, combinando os dois negativos no ato de confecção da cópia sobre papel, obtendo assim um retrato perfeitamente contextualizado. (VASQUEZ, 2003 p. 51-52)

Imagem 2 – Maloca, habitação dos índios Ticuna, 1863 de Albert Frisch



Fonte: IMS, 2020

A fotografia “Maloca, habitação dos índios Ticuna” (Imagem 2), ressalta particularidades da representação do indígena brasileiro do século XIX e abre margem para discussão da história dos Ticuna. A imagem remete ao uso do retrato indígena como exótico, em meio à beleza natural da selva, nas particularidades de suas cabanas, no modo de vida em comunidade e sua organização: “A natureza, o habitat deixam de ser importantes; são representações, um pano de fundo para a imagem. Seus olhares diretos e nobres ignoram as agonias do contato” (TACCA, 2011 p. 197).

Tais questões refletem aspectos da dominação ocidental com a apropriação simbólica da região com fins comerciais, com a venda das imagens, retratos que diziam de um país civilizado mesmo com todas as barreiras impostas pelos povos “selvagens”: “Na Europa, a partir de meados do século XIX, as imagens de temas

etnográficos eram consumidas em profusão, fosse por um viés pseudocientífico (calcado em teses racistas), fosse pelo seu exotismo” (KOSSOY, 2002, p. 151).

Augusto Stahl (1828 – 1877), também de nacionalidade alemã, foi considerado um grande fotógrafo paisagista do Brasil oitocentista, documentando incansavelmente a construção da segunda ferrovia brasileira, que ligava Recife e Cidade do Cabo. O fotógrafo chegou em Pernambuco em 1853 onde permaneceu até a década seguinte quando se mudou para o Rio de Janeiro. Entre suas obras, destacamos os retratos de figuras públicas e as vistas. Em 1862, o fotógrafo recebeu o título de “Photographo do Imperador” (KOSSOY, 2002 p. 302).

Assim como vários fotógrafos de sua época, Stahl retratou a transformação dos ambientes urbanos, dando destaque, na imagem 3, à locomotiva como significativa da força, do poder e ao ambiente, a paisagem que contextualiza um país em desenvolvimento. O homem, diminuído em relação aos outros elementos, se mostra como a mão-de-obra capacitada para levar o país em direção ao progresso.

Imagem 3 – Locomotiva nº1 da Recife and São Francisco Railway Company, 1858 de Augusto Stahl



Fonte: IMS, 2020

A imagem 3 é uma contemplação das mudanças políticas e econômicas pelas quais o Brasil passou durante o século XIX. Ela demonstra um outro tipo de relação com a paisagem e a natureza, em que esses elementos são usados como contexto ou alimento do progresso industrial. A chegada da Modernidade no Brasil foi representada simbolicamente pelos registros fotográficos através do mapeamento de seu povo e seus costumes. Para além disso, esses registros serviram também como

critério ao povo estrangeiro, o homem europeu, para a formação de uma concepção de um Brasil civilizado, moderno e desenvolvido.

Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) foi outro grande fotógrafo do período oitocentista, tendo em 1862 começado a fotografar a cidade de São Paulo, atividade que perpetuou por 24 anos, nos quais retratou mais de 12.000 pessoas (VASQUEZ, 2003). Azevedo começou a trabalhar como fotógrafo em 1862, atividade que desempenhou até o fim da vida.

Araújo (2010), que interpretou algumas imagens do Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo (1862-1887), do qual a imagem 4 pertence ao conjunto dos 18 pares de fotografias comparativas, ressalta que a primeira imagem da Rua do Comércio, produzida em 1862, é realizada do nível da rua e mostra poucos sobrados e casas térreas, enquanto a imagem mais recente, mostra vários edifícios e é realizada de um nível superior ao da rua. A reformulação física da cidade e o aumento do fluxo na via, pareceu, assim, forçar o fotógrafo a mudar o ponto de vista do retrato para conseguir retratar todas suas mudanças (ARAÚJO, 2010 p. 161). Observamos a imagem 4:

Imagem 4 – Rua do commercio, 1887 de Militão de Azevedo



Fonte: IMS, 2020

Outros aspectos da imagem de 1887 da Rua do Comércio, apontam para modernização, como o aparecimento de carroças para o transporte, o que indica um maior número de circulação de mercadorias, assim como o aparecimento de placas de anúncio de lojas e adorno de janelas, que indicam uma melhora do comércio e

mais fortuna para a cidade (ARAÚJO, 2010). Para Kossoy (2002), esse conjunto de vistas fotográficas mostra a “nova fisionomia” da capital paulista nos últimos anos do império.

Como visto pelas imagens acima, Alberto Henschel, Augusto Stahl, Albert Frish, Militão de Azevedo fotografaram, dentre outras, as temáticas negros, indígenas, ferrovias e cidades. Marc Ferrez segue essas proposições fotográficas, se configurando nos motivos da fotografia do século XIX no Brasil, diante da qual se percebe uma relação e um diálogo entre estes fotógrafos. Nesse sentido, o corpo-olho na produção fotográfica revela singularidades das visualidades geradas e que configuram um período histórico.

Imagem 5 e 6 – Entrada da Sala 1 e interior da Sala 1, IMS Rio, 2020 de Gabriela Campos



Fonte: da autora

Essa relação também é perceptível contemporaneamente, na exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem*, objeto desta pesquisa, na qual houve a intenção de aproximação da produção de Ferrez aos fotógrafos citados.³⁷ No IMS Rio, a primeira sala (imagens 5 e 6, respectivamente) foi toda dedicada ao tema do fotógrafo e seus contemporâneos, ambientando o visitante às temáticas contempladas pela fotografia brasileira contemporânea a Marc Ferrez e que servia como um breve resumo visual do que o visitante poderia encontrar nas salas seguintes, onde as obras de Ferrez demonstrariam a singularidade do fotógrafo em diálogo com a trajetória individual de produção.

³⁷ O objetivo central desse capítulo não é aprofundar sobre os aspectos da exposição fotográfica, mais detalhes serão pontuados no capítulo 4. Contudo, percebeu-se a necessidade de trazer esta questão neste momento, uma vez que o capítulo trata da relação de Ferrez com seus contemporâneos, assim como a exposição faz.

Foi uma preocupação também do Instituto Moreira Salles trazer esse tópico para o catálogo da exposição que abre a série de fotografias, destacando que Ferrez “integrou e foi influenciado por um seleto grupo de fotógrafos de paisagem pioneiros no Brasil, como Georges Leuzinguer, Revert Henrique Klumb, Augusto Stahl e Alverto Henschel” (BURGI, 2019 p. 17). Além dos fotógrafos citados, a exposição contemplou obras de Militão de Azevedo, Albert Frisch, Stahl e Wahnschaff.

A pluralidade da produção de Marc Ferrez, que é temática e temporal, a variedade de motivos fotográficos, planos e pontos de vista utilizados, é resultado da construção do olhar fotográfico que é social, histórica e se remete a um período histórico e se reorganiza a partir da produção do fotógrafo e suas particularidades, estilo e trajetórias de vida. Conheceremos mais sobre o fotógrafo a seguir.

3.4 Marc ferrez e o território

A breve apresentação realizada dos fotógrafos contemporâneos a Ferrez (Alberto Henschel, Albert Frish, Augusto Stahl, Militão de Azevedo) permite-se perceber que sua produção estava alinhada ao fazer fotográfico de uma época e à construção de visualidades ligadas às temáticas dessa época³⁸, de forma a responder a audiência por imagens no século XIX na obra desse autor como objetos de investigação neste estudo.

Produção fotográfica era considerada “espelho do real” (DUBOIS, 1993), o que é endossado no discurso de Arago. Esse termo se liga a característica que a conferia aspecto de documento, na perspectiva de representação de um real e que se referia principalmente a sensação de *analogon* sentido na fotografia. Apesar disso, os processos de construção de representação podem ser percebidos nas obras fotográficas, aspectos estes que interferem na forma de produção da mensagem visual e na sua consequente observação.

Kossoy (2002 p. 55) nomeou essa composição como “ficção documental”, o que fazia do processo de recepção e interpretação de imagens uma leitura controlada

³⁸ O trabalho de monografia da mesma autora estudou cinco temáticas exploradas na fotografia do século XIX. Foram elas o negro, o índio, a modernidade, a paisagem e a profissão. Com o desenvolvimento do presente trabalho, outras temáticas puderam ser abordadas para o entendimento mais claro do contexto de produção visual do século XIX no Brasil, a partir da fotografia documental. Por isso, aqui são abordados aspectos da natureza; industrialização e urbanização do país; profissões; álbuns de cidades; paisagem; o negro e o indígena.

da realidade fotografada. Na produção fotográfica brasileira do início do século XIX esse *analogon* foi utilizado, aliando a mensagem visual a fundamentos políticos, a fim de transformar a imagem do país, num projeto de implantação civilizatória nos trópicos, cujos valores foram simbolicamente enfatizados na produção fotográfica e representaram a transformação pela qual o país passava.

A visualidade, nesse momento, foi construída a partir de temáticas e objetos que foram favorecidos como motivos fotográficos, formas de traduzir a mensagem de país moderno, principalmente ao povo europeu³⁹. Aspectos da natureza aparecem como temas centrais, principalmente a natureza produtiva, ou seja, a que é possível de capitalizar. Também é possível observar a utilização de imagens da natureza como enredo do processo de industrialização e urbanização do país, como mostram as diversas imagens de vistas do país, nas quais Marc Ferrez se profissionalizou, como a imagem 7:

Imagem 7 – Pedra da Itapuca, Niterói c. 1885 de Marc Ferrez



Fonte: IMS, 2020

O corpo dentro da imagem 7 é usado como um instrumento de comunicação e reação. Os três corpos se comportam diferentemente dentro da imagem, um olha apaixonado à extensão do infinito fotográfico, num olhar que não se deixa prender dentro da imagem, mas nos tira para fora dela, nos fazendo questionar sobre quais

³⁹ Grande parte dos fotógrafos brasileiros das primeiras décadas do século XIX eram estrangeiros, atraídos pelas novidades e curiosidades que margeavam a ideia de Brasil, e assim, destaca Kossoy (2000, p. 82), que a fotografia fez parte do processo de construção de uma identidade nacional, que aconteceu “de fora para dentro”, isto é, a partir da visão dos estrangeiros sob elementos que se tornam estereótipos do país.

paisagens não foram contempladas pela foto, outros dois olham para a objetiva, esperando o instante fotográfico que marcaria aquele momento. Chama atenção a postura do homem ao centro, com uma das pernas sobre a pedra, como se por um momento fingisse ter posse sobre aquela paisagem. Com essa narrativa, Ferrez nos apresenta dois objetos muito comuns dentro da fotografia oitocentista: o olhar para o futuro, para o progresso, algo que não cabe nos nossos pensamentos ou muitas vezes não se mostra tão visível e, outro olhar, aquele que posa, que espera a eternização do momento fotográfico.

A postura dos homens na foto também nos direciona para uma análise pertinente dentro dos discursos fotográficos do período oitocentista brasileiro. A postura ereta, impositiva, dominadora, nos deixa entender que esses homens não estão passivos a esse “olhar para o futuro”, apresentado anteriormente, mas aceitam o que foi proposto, como quem diz “estou preparado para o progresso”.

A paisagem adquire, muitas vezes, um papel ilustrativo, decorativo e simbólico em um ambiente urbanizado, engajada no processo produtivo, por exemplo ao contextualizar a fotografia de fazendas, ferrovias, portos (CARVALHO, 1998). Dessa forma, a natureza se fez pano de fundo da modernização do país, a partir de “cenas do progresso material”, como obras de engenharia civil, com a demonstração do crescimento das cidades a partir da imagem de edifícios, pontes, etc., e a industrialização, com as imagens de equipamentos, máquinas, detalhes da produção, ou a própria cidade, sua rotina.

Seguindo as conclusões da análise da fotografia 3, a “Locomotiva” de Augusto Stahl, a imagem 8 também vai ao encontro do recorte visual do século XIX, no qual as faces do Brasil foram retratadas para formar a perspectiva de um lugar civilizado, transformado e novo, que revelam intenções políticas e econômicas ligadas ao processo de transformação do Brasil.

Imagem 8 – Centro do Rio de Janeiro, c. 1890 de Marc Ferrez



Fonte: IMS, 2020

O Rio de Janeiro foi amplamente fotografado já na primeira metade do século XIX graças ao título de capital, que se desenvolveu rapidamente, se tornando uma grande cidade, abrigando atrativos para turistas e viajantes. Assim como “Rua do Comércio”, de 1887 (imagem 4) introduz o leitor no contexto de transformações da cidade de São Paulo em suas particularidades, demonstra o que acontecia nos principais centros urbanos do país na segunda metade do século XIX, como no Rio de Janeiro, Recife e Salvador. Os retratos de ruas comerciais, como a imagem 6, as fachadas das lojas, o fluxo de pessoas nela faz crer na ideia de um país em movimento, o que significa fluxo econômico.

Conhecido como cronista visual, Marc Ferrez, assim como seus contemporâneos, enfrentou desafios técnicos com o aparato, muitas vezes esses desafios moldavam o profissional ao demonstrar seus talentos e afunilar suas aptidões e gostos pessoais pela técnica ou temática de preferência.

O gosto de Marc Ferrez para enfrentar desafios técnicos espinhosos fez dele o único profissional a merecer o título de Fotógrafo da Marinha Imperial. Nessa condição privilegiada ele acabou fotografando uma a um todos os vasos de guerra que viriam posteriormente a tomar parte da Revolta da Armada. Conseguiu esse feito graças a um astucioso sistema concebido para fotografar a bordo de embarcações sem que as imagens saíssem tremidas, desfocadas ou com a linha do horizonte inclinada. (VASQUEZ, 2003 p. 70)

A seguir observamos uma dessas imagens. A imagem 9 é uma contemplação da riqueza imperial, com a exaltação da frota da corte. O fotógrafo nessa “condição privilegiada ele acabou fotografando um a um todos os vasos de guerra que viriam posteriormente a tomar parte da Revolta da Armada” (VASQUEZ, 2003 p. 70). Apesar da condição privilegiada, a retratação de Ferrez tinha como propósito a exaltação da riqueza imperial e não uma pluralidade de pontos de vista sobre o assunto.

Imagem 9 – Veleiro no Porto do Rio de Janeiro, 1880 c. de Marc Ferrez



Fonte: IMS, 2020

Vasquez (2003) comenta que da mesma forma que as ferrovias, as grandes embarcações remetiam a ideia de dominação do mundo, “transmitiram ao homem a impressão de que o “mundo vasto mundo” do poeta começava a encolher para dar lugar ao atual “mundo pequeno’ da indústria de informática” (VASQUEZ, 2003 p. 239). A fotografia desses assuntos, de forma semelhante, visava demonstrar esses mesmos significados, ou seja, transmitir autoridade, superioridade e poder sobre a natureza e sobre o mundo.

As imagens de plantações de café e açúcar, aparecem em diálogo com visualidades já comuns às das pinturas do período, transparecendo a ideia de riqueza, de fartura de terras para plantio e alta capacidade de exportação (MUAZE, 2017), como a imagem 10:

Imagem 10 – Escravos em terreiro de uma fazenda de café na região do Vale do Paraíba, 1885 c. de Marc Ferrez



Fonte: IMS, 2020

Em paralelo às imagens das plantações, as imagens da colheita e das partidas para a plantação demonstram a hierarquização dos tipos humanos, ou a ideia de um “passado de glória”, utilizando-se de uma “política da memória” de perpetuação das imagens que os brancos têm dos negros, como a imagem 11:

Imagem 11 – Partida para a colheita do café, 1880 c. de Marc Ferrez



Fonte: IMS, 2020

Muaze (2017) realizou um estudo das 65 fotografias das fazendas de café do Vale do Paraíba produzidas por Marc Ferrez entre os anos de 1882 e 1885, das quais, as imagens 10 e 11 fazem parte. Alguns resultados podem ser expostos aqui para a melhor compreensão da narrativa visual que emana das obras. A autora defende que

a série de imagens produzida por Ferrez se dirigia à exportação de imagem do “mundo dos grandes proprietários escravistas, que vivia entre a nostalgia de um passado em que a escravidão era um sistema incontestável do ponto de vista econômico e humanitário” (MUAZE, 2017 p. 35).

Essas imagens parecem transparecer a visão de Ferrez das *plantations* cafeeiras e, ao mesmo tempo, dar visibilidade à escravidão, num momento em que existia a crise motivada pelo movimento abolicionista. De forma contrária, o olhar dos fotografados nos insere numa perspectiva totalmente oposta, por meio da qual, por mais passivos que estivessem os retratados ao serem colocados à postos para a foto, eles conseguem nos comunicar algo de triste, algo de humano, algo perturbador sobre sua posição.

Sobre tais questões Muaze (2017) explica que existiam duas formas principais na produção de fotografias de escravos e libertos durante o século XIX. A primeira, pelo retrato, como vimos na imagem 1 de Alberto Henschel, a segunda pela fotografia dos “tipos humanos”, como nas fotografias 10 e 11, com a diferença que na imagem 1 tem-se o destaque do exótico, de trajes e adereços africanos, corpos expostos, já nas imagens 10 e 11 vincula-se às pessoas ao trabalho por suas origens.

De forma bastante clara, Muaze (2017 p. 41) investiga o intuito da produção das fotos de Ferrez no Vale da Paraíba e conclui que estas serviram para “incrementar as exportações e evidenciar que o Brasil se inseriu na “marcha civilizatória” ocidental por meio do cultivo da rubiácea”. O reconhecimento internacional que o fotógrafo já carregava contribuiu ativamente com esse projeto.

Outra questão que divide as imagens 10 e 11 diz respeito a produção da “violência apaziguada” e da ideia de retrato do negro para o consumo do branco. Na imagem 10 percebemos a construção nítida do ambiente fotográfico, na qual, inclusive, um homem branco aparece no canto esquerdo numa atitude que parece corrigir a pose de alguém ao fundo. Essa cena demonstra a confecção da foto pelo fotógrafo, ao escolher a forma que os escravos ou libertos deveriam se portar para construir um universo do que deveria ser a colheita, numa atitude de construção do esteticamente belo, em contraposição ao que verdadeiramente está sendo retratado: um cotidiano de tortura, de trabalho árduo, de desumanização do negro.

Na imagem 11 temos a construção da hierarquia ao percebermos as pessoas colocadas lado a lado, de forma que é possível perceber que pode ser o feitor/capataz

(provavelmente o homem que usa terno, deslocado à frente no canto direito) e quem era escravo, a partir de símbolos como o uso dos sapatos, que indica liberdade na sociedade imperial.

Nas duas imagens percebemos a “violência apaziguada”, de forma que sinais de violência não apareciam nas fotos: “tais como cicatrizes, queimaduras, membros avariados, marcas de ferro quente e problemas de saúde, tão comuns nas descrições dos anúncios de jornal e inventários, não eram evidenciadas nas imagens.” (MUAZE, 2017 p. 50). Concluimos, com tais aspectos, que as imagens de Ferrez sobre o Vale do Paraíba dialogavam com o intuito político de perpetuar a “memória da escravidão” que remete à ideia de passado glorioso e dialoga com a construção de outras visualidades, já discutidas, que remontam a ideia de futuro próspero.

É neste mesmo contexto que aparecem a fotografia de profissões e os álbuns de cidades, fotografias que faziam crer na ideia de um país com dinâmica de mercado e que reproduziam a ideia de transformação urbana e fartura de mão de obra capacitada que dirigiria então o país em direção ao futuro, ao desenvolvimento.

O olhar que foge de dentro da imagem, a pose do modelo, seus instrumentos de trabalho, a forma como sua imagem parece construída, seu bigode imponente. A imagem 12 traz vários aspectos que fazem dela um bom resumo sobre a fotografia dos tipos humanos, das profissões, explorada por Marc Ferrez na virada do século XIX para o XX.

Imagem 12 – O amolador, 1899 c. de Marc Ferrez



Fonte: IMS, 2020

Esse trabalhador não só se impõe como ser humano, homem, masculino, mas também tem segurança de sua capacidade profissional, tem a confiança de portar de peito aberto e olhar para frente, no futuro. A metáfora do mundo é refletida na medida em que os trabalhadores exercem, em alguma instância, uma ação transformadora como converter uma tesoura sem corte em peça afiada. A imagem sugere o ciclo da vida do trabalhador moderno, que segue a dinâmica de mercado.

A construção de visualidades na fotografia de Marc Ferrez envolveu diversas temáticas, são elas: as vistas/ paisagens; a cidade; a modernidade; os trabalhadores; as fazendas de café; os tipos negros; o indígena. As fotografias de característica etnográfica também são muito comuns, com retratos de índios sendo, de forma geral, imagens que reforçam estereótipos do receptor europeu, como as de Albert Frisch.

A fotografia do negro demonstrava a conjuntura de coisificação e tipificação do povo, que entre outros, promoviam a curiosidade sobre os habitantes do país tropical, por meio de técnicas de exploração da imagem do negro com fins comerciais, com produção de séries fotográficas, que chegavam a ser colecionadas como uma lembrança das curiosidades de outros países, o que reforçava também a imagem mental, já enraizada, do exótico (KOSSOY; CARNEIRO, 2002).

Na mesma direção caminhava a representação do indígena. As fotografias do indígena faziam entendê-lo como ser selvagem, não pacificado, não civilizado (TACCA, 2011). Quando fotografado próximo à mata ou em sua aldeia, tais características se apontam como justificativa para criação do mito do Brasil “como um império de feições europeias erguido valentemente em plena selva tropical” (VASQUEZ, 2002 p. 19).

A fotografia do índio também era organizada em coleções, por meio das quais os turistas podiam relembrar variadas e exóticas pessoas e países que visitaram (JOHNSON, 2015). Isso era reafirmado na forma que o indígena aparecia, diversas vezes com pinturas e adereços típicos, como na imagem 13:

Imagem 13 – Menino índio, 1880 de Marc Ferrez



Fonte: IMS, 2020

De forma semelhante as imagens dos negros, as do indígena não transparecem as marcas de sua dominação, na violência apaziguada das imagens. É por meio olhar que podemos compreender o silenciamento desses personagens históricos, o olhar que transmite o medo, o vazio que essas imagens carregam, uma ideia totalmente contrária ao objetivo da foto: o selvagem em miniatura, domesticado em sua juventude e que carrega a beleza natural da infância, acrescido de adereços que o identificam como índio, ou menino índio, sem nome, sem identidade, sem direitos.

Tacca (2011) indica que existem três momentos na construção da imagem do índio no Brasil, a primeira é a que remete à ideia de selvagem, exótico; a segunda, no início do século XX, com narrativas fotojornalísticas e uma terceira que é a da fotografia etnográfica. A fotografia acima se remete ao primeiro período: “A tentativa de uma antropometria, demonstra o que poderia ser uma primeira inserção da fotografia de índios nas expedições científicas: um objeto a ser mensurado e dominado, tal como a natureza representada em mapas” (TACCA, 2011 p. 195).

Cheias de aspectos simbólicos e intenções, as fotografias temáticas demonstradas resumem a conjuntura em que se deu a formação ideológica do Brasil no século XIX, com a construção da visualidade dessa época e que dialogam com a construção do olhar do fotógrafo.

Tais temas não podem ser identificados separadamente, mas analisados em paralelo para que se possa estabelecer conexões entre a construção visual de certas épocas, a forma com que o fotógrafo se apropriou de tais narrativas e como essas narrativas dialogam com questões contemporâneas.

3.5 Fotografia documental do século XIX no olhar da contemporaneidade

São os aspectos da história que desmistificam o ato da produção fotográfica e as particularidades da relação entre o produtor e a imagem, imagem e observador. Por isso, a narrativa da história da fotografia se remonta como um momento para reflexão, não sobre seu desenvolvimento, mas cada situação que o gerou e faz com que ela seja fortemente utilizada, mesmo depois de quase dois séculos desse evento. Essa é uma conexão que pode ser estabelecida entre o observador que assistia ao invento do aparato fotográfico e o observador que reage não só com esse aparato, já digital e disponível na palma da mão, mas que também estabelece vínculos com as imagens de outrora.

A sensação de analogia presente na imagem, que consagrou o título de fotografia como espelho do real, se manteve até meados do século XX, quando o princípio de realidade foi colocado à prova. Dubois (1993) descreve que o século XIX guardou três momentos referentes às relações com a fotografia, o momento posterior à concepção de imagem como “espelho do real” foi tido como “a fotografia como transformação do real”. Nesse momento, a foto já não era mais reconhecida como um espelho neutro, mas um objeto passível de interpretação e análise. Para Dubois (1993), o instrumento de transformação do real era objeto de cunho criativo oriundo de diversas relações próprias do fazer fotográfico.

Esclarecendo essa desconfiança, o autor explica que a sociedade do início do século XX se apoiava na crença em uma verdade interna da foto, que não seria a realidade retratada. Essa é a postura de que existe uma realidade própria da fotografia, que não corresponde à realidade sem a mediação da câmera, que não pode ser aceita como espelho fiel dos fatos. Diante disso, Kossoy (2002) expõe a existência de duas realidades, a primeira, que seria sem a mediação da câmera e a segunda, que seria própria da fotografia.

Essa ideia proposta por Kossoy (2002), a de pensar na criação e não em uma mera reprodução da realidade, como preconizado pelo discurso proferido por Arago no momento da invenção da fotografia, parece refletir nas imagens das cinco temáticas da fotografia, uma vez que caracterizam como construções do olhar, ou seja, visualidades. Nesse sentido, não seriam vistas como reflexos da realidade, mas criações, ou seja, uma vivência construída pelo equipamento fotográfico, uma “segunda realidade”, a fim de afirmar, ideologicamente, a proposta de crescimento do País.

Dessa forma, se faz evidente que as imagens do século XIX e também todo universo de imagens possui uma mensagem, uma mensagem vinculada ao momento de sua produção e as intenções dessa produção, que pode e é reinventada com o passar do tempo. Assim, concordamos com Samain (2012), ao expor que toda imagem oferece algo a se pensar, como se reservasse um conjunto de acionamentos. O autor discute que seus significados não podem ser fixos, já que veicula pensamentos, um fenômeno da sociedade, cujo tempo é o tempo da história. Sendo assim, cada imagem assume o significado de quem a observa, conforme o tempo no qual ela é observada.

Samain (2012) problematiza algumas relações e apontamentos e os vincula com as imagens. O autor parte de três afirmações. A primeira delas é a de que toda imagem nos oferece algo a pensar, ou seja, nos incita a reflexão sobre algo, uma época; a segunda é a de que toda imagem veicula pensamentos, ou seja, a imagem diz algo, transmite significados; e a terceira é a de que toda imagem é uma forma que pensa: “a proposição é tanto mais ambígua e complexa que chega a insinuar – até sugerir -, que, independentemente de nós, as imagens seriam formas que, entre si, se comunicam e dialogam” (SAMAIN, 2012 p. 23)

Assim o autor nos esclarece um contexto no qual as imagens dialogam com o tempo, com seu produtor, com outras produções e também nos colocam em relação a ela, provocando-nos. Desenvolvendo outras duas importantes reflexões, Samain (2012) sugere que as imagens participam de um sistema de pensamento como fenômenos. E assim, ele constrói um processo combinatório diante do qual a imagem fotográfica deve sua essência, a partir da combinação de aportes variados:

Para se moldar, precisou de um suporte, uma máquina captadora de luz, jogos de lentes, diafragma e obturador, uma placa sensível; para se construir,

precisou de uma pessoa, de seu talento, de sua maneira de observar, de pensar e de expressar o que viu, de enquadrar, de retocar, de manipular. Para emergir, ela precisou da existência do tempo, do espaço, da luz e da sombra, das cores, das linhas, dos volumes, das formas, do ambiente, em poucas palavras, da longa história de um assunto/motivo icônico que parece não ter fim. Para viver enquanto imagem foi necessária a existência de espectador(es)[...] (SAMAIN, 2012 p. 30)

Da mesma forma, aqui podemos sugerir o sistema de pensamento para o qual a fotografia do século XIX deve sua existência. Para se moldar, como propõe Samain (2012), a fotografia do século XIX dependeu do próprio suporte, cujo invento atravessou o mesmo século e sua sociedade que o assistiu, ou seja, vinculada exatamente às duas principais tecnologias da época, o daguerreótipo e o calótipo, o que leva ao próximo tópico. Para se construir, a fotografia oitocentista dependeu de diversas pessoas fundamentais, toda gama de fotógrafos que surgiu nessa nova possibilidade de produção de imagem e que desenvolveram as temáticas principais ligadas à fotografia desse período.

Para emergir, vincula-se às condições, escolhas técnicas e pessoais do fotógrafo. Para viver enquanto imagem, dependeu dos espectadores à sua época e todos posteriores, como exemplo podemos citar a exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem*, que possibilita uma (re)existência das imagens do século XIX no século XXI, demonstrando que as imagens não se calam e são vivas, mas se associam a sistemas de pensamentos de várias épocas.

Para tornar mais clara essa perspectiva de um sistema de pensamento da fotografia documental do século XIX, construiu-se a figura 6, que resume os processos de “moldar, construir, emergir, viver” que constituem esse sistema:

Imagem 14 – Processo combinatório ao qual a fotografia do século XIX deve sua existência



Fonte: da autora

O presente trabalho traz o enfoque “para viver”, entendendo a relação entre os espectadores, a exposição e a produção fotográfica exposta. Partindo desse contexto de análise da fotografia do século XIX, podemos refletir sobre a forma de compreender a fotografia. Ela se demonstra como um caminho para entender como seu observador também se transformou à sua medida e vice-versa. Como uma troca em que ambas as partes perdem e ganham ao transbordarem para um e para o outro, excessos de memórias de memória.

Para Rancière (2009, p. 12), “o espetáculo é o reino da visão, e a visão é exterioridade, ou seja, desapossamento de si.” Entendemos assim o movimento de troca entre a imagem e seu observador, numa situação em que há aparecimento: a obra está para seu observador, assim como o observador está para a obra. Como se conversassem, a reflexão, a memória, o pensamento que viaja desse observador sobre essa obra, que é ao mesmo tempo um paradoxo e um morto-vivo, é assim que ela se propõe a pensar.

Nesse sentido, Barthes (1984, p. 54) expõe que “a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos”. Barthes fala sobre as realidades que já passaram, que já morreram, pois o instante da foto parece existir apenas naquele momento, e talvez nem nele, pois o que existiu pode ser reinterpretado, ganhando outra vida que não aquela inaugural. Com essa reflexão, é possível perceber como com o passar do tempo, a fotografia foi se reinventando, se refazendo e sendo vista diferentemente, portadora de infinitos significados e olhares.

Assim construímos uma ponte para o próximo capítulo, no qual abordaremos as formas que a fotografia pode ser usada “para viver”, introduzindo o corpo-olho na configuração comunicativa, com as intenções previstas nos ambientes expositivos, que incitam novas narrativas e diálogos entre o ambiente, a foto, o observador e o fotógrafo de outrora.

4 O CORPO OLHO E A COMUNICAÇÃO: EXPOSIÇÕES FOTOGRÁFICAS DO SÉCULO XIX À CONTEMPORANEIDADE

A comunicação da obra se vincula à história e à mediação. À história, ao passo que busca contar, relembrar ou reescrever capítulos, episódios da própria história humana por meio dos objetos, e à mediação, pois se utiliza de ferramentas e artifícios para fazê-lo. Essa comunicação é o testemunho da cultura da humanidade, de forma que a “exposição aparece como pressuposto-chave da ideia de museu, é o meio pelo qual são reunidos e resgatados objetos carregados de informação cultural para uma recepção determinada” (GONÇALVES, 2004 p. 14)

O corpo-olho é entendido dentro dessa proposta de comunicação, uma mediação estabelecida na exposição, na comunicação da arte⁴⁰ que, além de usar artifícios próprios, mensagens próprias, conta com um ambiente adaptado, inventado, que se apropria de seus significados diversos, muitas vezes contribuindo com o diálogo proposto, outras, reinventando-o.

A comunicação parece ser sempre mediada, existe uma linguagem, um código por meio do qual a mensagem é transmitida ou se deixa ser interpretada. A fotografia por si só tem um código que é próprio, que é um meio, substância própria passível de ser tomada. Logo, o que presenciamos numa exposição é um aglutinado, uma reunião de múltiplas linguagens, códigos diversos - a foto, a palavra, o vídeo, entre outros recursos que podem ser utilizados. Com isso, a exposição configura o modo como a mensagem visual da fotografia é transmitida, derivando ou criando sobre ela versões, leituras, perspectivas, que são dadas ao olhar e ao corpo do visitante.

Essa mediação da fotografia, no espaço expositivo, aparece em diversas formas com o passar dos séculos. Ao ser disponibilizada, uma obra remete à uma função, uma categorização, uma especificidade, cujo espaço, materiais textuais, situação em que é apresentada lhe atribuem um valor adicional àquele já

⁴⁰ Ao tratarmos de arte, estamos tratando da perspectiva global dos objetos expostos das mostras, galerias e exposições que tratamos e refletimos neste capítulo. No entanto, o nosso foco aqui, ao pensar a produção artística, é a produção fotográfica e suas reverberações no contexto do século XIX e do século XXI.

compreendido por ela. Ao mediar uma informação os jornalistas⁴¹ o fazem de igual forma, se utilizam de sua compreensão do fato, da vida, de suas experiências pessoais, do intuito da empresa para a qual trabalham, dentre outros, para eleger como a informação será moldada aos seus espectadores, ou seja, de que forma deve ser comunicada.

As exposições, de forma semelhante, operam como mediadoras. Assim sendo, elas repercutem de determinada forma, premeditada pelo curador e organizador da mostra, como a informação das obras expostas serão trabalhadas dentro do contexto específico da exposição. O ambiente expositivo é um universo anexo do mundo real, ele é um espaço novo, uma criação, como um romance, um jornal, uma tela. Dentro desse espaço as obras são usadas a serviço do espaço expositivo, que lhe sugam significados, visualidades, explora seus universos de criação, estudam seus contextos e as recriam dentro de um novo sistema, de um novo tempo, um novo espaço.

As obras, as imagens partilham de um sistema de pensamento, como discutido no capítulo 2, e a comunicação da obra dentro das exposições esclarecem isso de forma muito didática. A imagem é pensante ao passo que não se prende ao seu tempo e espaço de criação, mas o supera ao suscitar ideias, oferecendo sempre algo a se pensar (SAMAIN, 2012).

Para compreender a potência comunicativa que permeia a exposição fotográfica é preciso refletir sobre a forma como a história das exposições e da fotografia se entrelaça já no início do século XIX. As exposições, ao mesmo tempo que dão visibilidade às obras fotográficas se apoderam das possibilidades trazidas por elas, de dar visibilidade àquilo que a própria exposição, por seus outros vieses, não poderia. Neste sentido, as exposições universais, que transbordam pelo mundo ocidental no século XIX inauguram a comunicação da fotografia e as fotografias por sua vez, tornam a visita às exposições uma experiência de mundo, já que podem ser contempladas vistas, formas, obras, objetos de várias partes do mundo ocidental.

Dessa forma, a fotografia, mais do que qualquer outra obra de exposição, vem transformar a concepção sobre tempo e distância, determinações tão essenciais ao período oitocentista. A eternização das visualidades pela fotografia vai ganhar notoriedade na mudança do sentimento em relação ao tempo e à estética tanto para

⁴¹ Essa relação com a área da comunicação jornalística é estabelecida não só para promover uma exemplificação do tema discutido mas por ser uma atividade de grande identificação com a autora desta dissertação, sendo sua formação inicial.

quem passeia pelas exposições no século XIX, como para quem foi autor das obras expostas (TURAZZI, 1995)

Isso não muda tanto ao refletirmos⁴² sobre as exposições fotográficas na contemporaneidade. O que se tem é a releitura de visualidades que se desdobram em novas traduções de temporalidades, estéticas, sociedades, culturas. A isso cabe a comunicação da obra, no universo paralelo das exposições.

4.1 Exposições Universais

Na discussão entre tempo, espaço e memória, se localiza o desenvolvimento das exposições universais. Em seu contexto de transformações urbanas e sociais intensas, às quais sofreu o mundo ocidental durante o século XIX, as exposições universais parecem, assim como o invento fotográfico, terem sido ao mesmo tempo resultado e fomentador do mundo moderno. Para Turazzi (1995), elas tornaram-se a síntese do cosmopolitismo que conferia a noção de modernidade.

Importante esclarecer que as exposições universais eram um dos principais meios de comunicação e divulgação dos saberes científicos e descobertas do século XIX, trazendo inclusive, a partir do de 1862 seções escolares. Elas eram momentos para trocas de informações sobre acontecimentos do mundo estrangeiro, mas também para posicionar superioridade da educação de algum país em detrimento de outro, possibilitando também acordos entre países e profissionais (DITTRICH, 2013).

As exposições universais tinham intenções muito bem estabelecidas, elas exibiam as riquezas, as obras mecanizadas, o progresso, servindo a objetivos muito próximos a outros eventos, tais como informar e inventariar, as exposições universais respondiam mais como um catálogo do mundo, do novo, exótico e remoto. Símbolos da modernidade foram construídos a partir das formas arquitetônicas, construções dos mais variados tipos de materiais, como podemos citar o Crystal Palace, na exposição de Londres em 1851, ou a Torre Eiffel em Paris, em 1889, que demonstravam as

⁴² Chamo atenção do leitor para o tipo de escrita que é elaborada dentro deste trabalho. Por escolha, o uso da primeira pessoa visa aproximar da reflexão tratada principalmente ao abordar temáticas do corpo, do sensível, do pessoal e íntimo, enquanto a terceira pessoa é utilizada para trazer a formalidade na nossa discussão, principalmente ao discutir com outros autores, trazer outras contribuições de pesquisadores, como sinal de reverência. Essa prática dentro do texto pretende fazer como que você leitor, participe ativamente das reflexões e se coloque no lugar de observador e leitor participante.

potencialidades da ciência aliada à técnica, a chegada de um novo tempo, no qual não haveria limites para a criação.

Foram palco para o contato entre cientistas e pensadores estrangeiros, para a coleta de informações e para a aquisição de objetos e literatura. As exposições, como meio de comunicação, combinaram-se com as visitas das missões, com a redação e a circulação dos relatórios, com os museus pedagógicos e os congressos internacionais (DITTRICH, 2013). Salienta-se que a competição entre indivíduos e nações era fortemente promovida nas exposições universais, à serviço do que pode ser entendido como benefício de todos os povos:

A exposição, por isto, ensejava toda sorte de *comparações*. De um lado porque o propósito de estabelecer “confrontos pacíficos” entre os países participantes podia ser naturalmente atendido pelo caráter internacional daqueles espetáculos. De outro, porque uma exposição representava o melhor momento para se examinar simultaneamente, um conjunto de objetos, estabelecendo semelhanças, diferenças ou relações entre eles. Além disso, a comparação era um recurso “didático”: por ela chegava-se com mais facilidade ao convencimento e à persuasão. (TURAZZI, 1995 p. 62)

Sobre essa ideia de persuasão é importante refletir sobre a defesa dos benefícios de cada um dos novos inventos, resguardando assim o próprio movimento da modernidade. A defesa das novidades simbolizava a defesa da modernidade que gerava tais objetos, produtos ou possibilidades.

De forma igualmente persuasiva atuava a premiação dentro de tais eventos, com o que Turazzi (1995 p. 67) denomina de “efeito publicitário”. Trocando em miúdos, as medalhas e outros prêmios conferidos ao espetáculo expositivo não apenas fomentada a disputa entre as nações e a comparação entre os objetos ou criação expostos, mas também transferia a cada uma daquelas peças um segundo valor, talvez ainda mais importante por ser simbólico de toda carga plasticamente e afetivamente desenvolvida e figurada durante o evento.

As exposições universais foram consideradas uma encarnação do progresso, um resumo sobre o mundo ocidental dentro de um espaço único. No contexto das exposições, aliado ao progresso, as máquinas surgiram com aspecto simbólico, resultado do progresso científico e técnico:

Neste contexto, a máquina apareceu como o símbolo das inovações, rupturas, utopias e contradições dos “novos tempos”, responsável por mudanças materiais, sociais e mentais. Aparecendo como que dotada de vida própria, a máquina apresenta exigências e desafios, pelos quais se dissimula

a essência da dominação burguesa, da acumulação e do controle político.
(PESAVENTO, 1997 p. 23)

A discussão feita por esta autora nos indica também que as exposições universais se construíam ode ao sentimento da modernidade, que se traduzia como uma postura estética em aliar-se ao tempo que se impunha. Ou seja, estar em harmonia com o mundo industrial, convertendo-se em um consumidor de todos os aspectos desse mundo.

A ideologia por detrás de cada obra exposta também configura uma motivação aliada ao ideal moderno. Dentro dessa discussão podemos localizar tópicos que Pesavento (1997) trabalha, são ideais que vão sendo implantadas com o intuito de transmitir mensagens próprias do universo moderno:

Assim, a exposição procura transmitir valores e ideias, como a solidariedade entre as nações e a harmonia entre as classes, a crença no progresso ilimitado e a confiança nas potencialidades do homem no controle da natureza, a fé nas virtudes da razão e no caráter positivo das máquinas, etc., etc. (PESAVENTO, 199, p. 44)

O Brasil também teve seu momento dentro do quadro das exposições universais. “Escravista, agrária, exportadora para o mercado mundial, a jovem nação brasileira aspirava também a participar do espetáculo da modernidade.” (PESAVENTO, 1997 p. 61). Essa reflexão dialoga com a feita no capítulo anterior sobre a forma como aspectos na fotografia de Marc Ferrez como endosso das propostas modernizadoras supridas diretamente pela elite brasileira que visava quebrar a visão de atraso que as terras estrangeiras mantinham em relação ao Brasil.

Pesavento (1997, p. 66) comenta características da elite intelectual brasileira, para a qual o progresso era uma meta:

Emergem, do pensamento da elite ilustrada, dois pontos basilares que definiriam os contornos da modernidade nos tempos da monarquia brasileira: a ideia do progresso, desdobrada nas concepções da razão, da ciência e da tecnologia, e a ideia de nação, desdobrada por sua vez nas noções de identidade e de Estado. (PESAVENTO, 1997, p. 66)

Podemos visualizar esse discurso não apenas na produção de mensagem visual, como também na produção literária brasileira que viria se desenvolver a partir da mesma construção: resgate do passado de glória que embasa a edificação do Brasil moderno. Para trazer um exemplo, José de Alencar (1829-1877) trouxe o tema

nacional para o romance, na tentativa de construção de uma identidade nacional, objetivo principal do romantismo no Brasil.

Participante do discurso modernizador que buscava romper com o passado colonial português, o Brasil iniciou sua participação com a Exposição de Londres de em 1852, as Exposições Nacionais de 1861, a Exposição Nacional de 1908 e a Exposição Internacional do Rio de Janeiro em 1922.

No espetáculo das exposições, o Brasil marca sua presença com “exuberante linguagem civilizatória” e uma crença inabalável no grandioso destino que lhe estava reservado, “contando com o tempo e com a sabedoria dos homens para ser apreciado como merece”, afirmaria Santa-Anna Nery, comissário do Brasil na Exposição Universal de Paris em 1889. (TURAZZI, 1995 p. 94)

Sobre a fotografia nas exposições universais cabe acrescentar que ela trazia certas vantagens dentre os demais projetos ou objetos apresentados. Turazzi (1995 p. 63) destaca três motivos para isso, que seriam o teor universal da imagem fotográfica que permitia “um tipo específico de comparação entre quase todos os países participantes”; sua possibilidade ilustrativa e, por último, sua credibilidade tida como inquestionável. Contribuindo com essa discussão podemos repensar as possibilidades que a fotografia trouxe para o ambiente expositivo, contribuindo com ele de forma a proporcionar conteúdos com riqueza visual ímpar e proporcionando a existência de um *souvenir* individual a cada exposição.

A presença da fotografia na Exposição de Londres iria torná-la (a fotografia) muito mais popular, difundindo sua prática e o seu consumo em proporções até então inimagináveis. Por outro lado, a fotografia, participando do espetáculo das exposições, tornou-o muito mais universal do que supunham os seus contemporâneos. Por isso mesmo, a fotografia estereoscópica, grande sucesso na exposição de Londres em 1951, pode ser vista como um marco na história da fotografia, ao mesmo tempo em que é também uma metáfora da aproximação que se pode fazer dessa história com a história das exposições (TURAZZI, 1995 p. 29).

Assim, é possível perceber que as exposições universais e o invento da fotografia foram fundamentais para compreensão do desenvolvimento cultural do século XIX, ao passo que as exposições encarnaram a ideia de progresso e a fotografia fortaleceu a relação das pessoas na vivência do tempo e do espaço dentro da sociedade (TURAZZI, 1995). A autora faz uma cronologia nacional e internacional das exposições, onde se percebe a participação assídua do Brasil com artigos

fotográficos. São muitas as participações do fotógrafo Marc Ferrez nas exposições universais, aqui sintetizo algumas delas, a partir das informações de Ceron (2019):

Quadro 1 - Participação de Marc Ferrez em exposições do século XIX

ANO	EXPOSIÇÕES	PARTICIPAÇÃO
1873	Exposição Nacional e Exposição Universal de Viena	Fotógrafo da Exposição Nacional de 1873 e o edifício que a recebeu, a Escola Central do Rio de Janeiro. As fotografias desse momento e outros itens desta mostra foram apresentadas na Exposição Universal de Viena, no mesmo ano.
1875	4ª Exposição Nacional	Marc Ferrez foi integrado à Comissão Geológica do Império. O resultado do seu trabalho foi organizado em dois álbuns expostos na 4ª Exposição Nacional de 1875, obras que expunham projetos de arquitetura e de produção. A exposição <i>Marc Ferrez: Território e Imagem</i> de 2019 expôs em ala específica o trabalho do fotógrafo na Comissão Geológica do Império.
1876	Exposição Universal da Filadélfia	O Brasil tem ampla participação sendo um dos 11 países a construir edifício próprio para participação na exposição. A Exposição Universal da Filadélfia recupera artigos expostos na 4ª Exposição Nacional de 1875, que serviu como preparação para a

		participação brasileira no então centenário de independência dos Estados Unidos, comemorados no evento da exposição universal.
1878	Exposição Universal de Paris	Marc Ferrez apresenta o panorama do Rio de Janeiro na Exposição Universal de Paris.
1879	Exposição Geral de Belas-Artes Exposição Portuguesa	Participa da Exposição Geral de Belas-Artes, onde recebe uma medalha de ouro pelas fotografias expostas. Em 1885, Ferrez recebe a condecoração de Cavaleiro da Ordem da Rosa por merecimento artístico em reconhecimento à participação nesta exposição. Realiza fotografias da Exposição Portuguesa, organiza as imagens em dois álbuns e os coloca à venda como lembrança da mostra.
1880	Exposição Camoneana	O fotógrafo registra a Exposição Camoneana, organizada pela Biblioteca Nacional.
1881	Exposição da Indústria Nacional	Ferrez participa da exposição da Indústria Nacional no Rio de Janeiro, na qual recebe o Diploma de Progresso.
1882	Exposição Antropológica Brasileira e Exposición Continental Sudamericana	Participa da Exposição Antropológica Brasileira, organizada pelo Museu Nacional e da

		Exposición Continental Sudamericana em Buenos Aires, onde obteve um prêmio por suas fotografias panorâmicas.
1883	Exposição Universal Colonial e de Exportação Geral	Apresenta 24 fotografias na Exposição Universal Colonial e de Exportação Geral, em Amsterdã, onde recebe medalha de bronze.
1884	Exposição Artística da Academia Imperial de Belas-Artes Exposição Internacional Hortícola de São Petersburgo	Na Exposição Artística da Academia Imperial de Belas-Artes apresenta 8 fotografias obtidas com o processo denominado platina. Na Exposição Internacional Hortícola de São Petersburgo, Marc Ferrez apresenta paisagens do Brasil, promovendo a produção agrícola brasileira.
1885	Exposição Internacional de Beauvais Exposição Internacional da Antuérpia	Ferrez participa da Exposição Internacional de Beauvais com 30 fotografias de grandes dimensões, que enfatizam a produção agrícola brasileira de café. Na Exposição Internacional da Antuérpia, Ferrez recebe uma medalha de prata por suas fotografias.
1887	Exposição Caminhos de Ferro Brasileiros	Organizada pelo Clube de Engenharia no Liceu de Artes e Ofícios, a Exposição Caminhos de Ferro Brasileiros faz menção honrosa a Ferrez.

1889	São expostas Exposição Universal de Paris fotografias de vistas, paisagem e aparelhos de fotografia. Marc recebe medalha de prata pelas obras expostas.
1893	Marc Ferrez participa Exposição Universal de da exposição, mas seu nome Chicago não aparece oficialmente entre os fotógrafos participantes.

Fonte: da autora

Esse quadro deixa claro o teor da produção do fotógrafo, assim como a exteriorização de temas propícios de serem comunicados em exposições fora e dentro do Brasil, eles tinham uma linguagem civilizatória e crença em um grande destino, o que foi característico da linguagem da fotografia documental do século XIX. Nesse sentido, a produção fotográfica brasileira presente nestas exposições era “sublinhada pela ideologia de progresso, a “abundante riqueza” do país é vista e projetada, no contexto da divisão internacional do trabalho, como matéria-prima da exploração econômica, do crescimento urbano e da transformação social” (TURAZZI, 1995 p. 94).

Um dado interessante observado na construção desse quadro é a de que as exposições internacionais, o que faz refletir, por exemplo, sobre o constrangimento que esses inventores e profissionais sentiam ou mesmo o teor de competitividade nesses eventos ao colocar colegas compatriotas para compararem entre si a relevância de seus feitos.

As exposições fotográficas se mostram, desde meados do século XIX, como construção de um espaço para trocas e intercâmbio de ideias. Essas ideias eram progressistas, ou seja, como formas de se comunicar com o outro inseridas em um ambiente cultural da época, dividindo interesses com as elites brasileiras e estrangeiras sobre as riquezas e potencialidades do país.

Percebemos a existência de uma noção mercadológica que transita entre a produção fotográfica e as exposições. Ambas produzem e são fruto de um sistema muito particular do século XIX que inaugura um novo tipo de relação e proporciona trocas. A troca de produtos e pessoas como bens passa a ser algo muito comum ao meio das exposições, porque estas se destacam como altamente publicitária dos

feitos, das riquezas, das pessoas, dos objetos. O agente articulador desse processo, apesar da potencialidade indiscutível da fotografia e dos intelectuais de quem estamos tratando, fomentadores e frutos da indústria moderna, a figura das exposições universais tornou-se simbólica de seu próprio tempo.

As exposições universais, todas elas, parecem ter em comum suas hipóteses de modernidade, uma celebração e um culto ao momento histórico, e acabam sendo uma ampliação dos feitos técnicos e científicos do século XIX, montando metáforas do progresso material.

Cabe a este trabalho, a partir dessa discussão, a busca por compreender como as exposições na contemporaneidade, que se utilizam de produtos do século XIX, se alimentam de seus símbolos, conteúdos e discursos para recriar uma exposição que se comunique com o século XXI. A forma como esse cordão umbilical se organiza e se mantém nesses dois séculos de diferença também é uma discussão que anunciaremos no subcapítulo a seguir, sobre as exposições na contemporaneidade.

4.2 Exposições fotográficas na contemporaneidade

Transportando a discussão para o tempo presente. Propomos uma reflexão sobre o lugar e a forma que tomam as exposições na contemporaneidade, com o objetivo de entender *se e como* o tempo agiu como transformador do ambiente expositivo. Com esse ponto de partida pretendemos discutir a mudança da relação da sociedade com a exposição e, ainda, a mudança na percepção da mostra. É também um dos objetivos deste capítulo compreender as nuances do diálogo entre a fotografia de outras épocas quando expostas em contextos futuros, ou seja, uma mostra do *ontem* nos moldes do *hoje*.

Fazendo-se um pulo temporal na reflexão sobre as exposições e podemos perceber que a forma de se portar, interferir e construir o espaço se transformam também nesse deslocamento temporal. No início desse capítulo as exposições enquanto meios de comunicação que vinculam o público à arte, utilizando-se de uma plataforma por onde distribui informações, mensagens julgadas convenientes à compreensão cultural e aprofundada sobre e/ou em relação aos objetos expostos.

4.2.1 O lugar da contemporaneidade

Sem a pretensão de esgotar o conceito de contemporaneidade ou rastrear seus significados dentro do contexto expositivo, da comunicação ou da fotografia, é importante sinalizar que as relações propostas dentro desses três circuitos - exposição, comunicação da exposição e das obras e fotografia, se esbarram e estão inseridas em uma situação macro que, definidos anteriormente, os períodos oitocentistas e, agora, contemporâneo.

Neste trabalho o contemporâneo está vinculado ao modelo de sujeito que sugerimos anteriormente, ou seja, o sujeito observador, que detém o corpo-olho. Descrevemos anteriormente um modelo de observador que foi inaugurado a partir da queda do modelo da câmara escura e, assim, surgido das potencialidades da modernidade, do pensamento progressista, lógico e científico. Esse mesmo observador é fomentador e produto da subjetividade que se realoca no interior do olho do sujeito, em uma codependência na qual se desenvolve a noção corpo-olho⁴³.

Tendo o sujeito do tempo contemporâneo como amostra da investigação proposta neste estudo, concordamos que:

[...] contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009 p. 72)

Esta é exatamente a posição que se defende nesse trabalho, ou seja, compreendemos a complexidade formadora do sujeito, que, se reitera, sofre influências diversas ligadas aos tempos históricos individual e coletivo, à suas memórias individuais ou compartilhadas; aos conhecimentos adquiridos e vividos; à vivência cultural e tantos outros elementos que tornam o 'ser' contemporâneo uma singular peça do eterno presente.

Trazemos aqui essa reflexão sobre o tempo para repensarmos a contemporaneidade como algo atual, quero dizer, cada tempo tem algo que lhe é contemporâneo. Mas, no ponto de vista deste trabalho, trata-se de diferentes

⁴³ Aqui dito resumidamente. Em caso de dúvidas retornar ao capítulo 2.

dimensões históricas, que contém, diferentes observadores e por isso se relacionam e percebem o mundo a sua volta de forma diferente. A paisagem, o edifício, o templo, a exposição, todos esses pedaços do tempo e do espaço garantem dimensões diferentes dentro de cada ser e de sua época.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. (AGAMBEN, 2009 p. 59)

Assim, o contemporâneo dialoga com seu tempo e outros tempos por meio de pílulas, figuras, aspectos, sensações, vinculadas à percepção. Agamben (2009), nesse mesmo texto fala do contemporâneo que retorna para um presente em que jamais se habitou. Dentro da exposição, as obras de Ferrez são o presente inabitado, reabitado por meio dessa ponte histórica e espacial - a exposição, a ponte, as fotografias são as pílulas dos outros tempos. Se a contemporaneidade lança luz sobre as obras de Ferrez, esse é um caminho que percorreremos no próximo capítulo.

Isto posto, podemos refletir sobre a geografia da exposição. Sem grandes promessas de desenvolver uma abordagem íntima nesse capítulo sobre a exposição de Ferrez, queremos inicialmente pensar o conceito de lugar no reflexo das obras fotográficas, e assim, ter uma abordagem global sobre o que viria a ser o lugar contemporâneo encontrado para as obras de Marc Ferrez a partir da exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem*, realizadas pelo IMS, nos anos 2019 (IMS-São Paulo) e 2020 (IMS-Rio).

4.2.2 O lugar, os lugares

É uma aspiração deste trabalho trazer considerações sobre a temática do lugar contemporâneo. Para isso, se faz necessário apresentar duas esferas do lugar compreendidas aqui. A primeira delas é o lugar enquanto espaço físico, relacionado à materialidade, ao espaço; e a segunda, o lugar imaterial, relacionado à memória, afetividade, percepção; reflexão esta que contribui com a concepção do sujeito observador contemporâneo.

Para desenvolver esse raciocínio, lançamos mão de algumas reflexões sobre o conceito de lugar. Sobre a primeira esfera de, voltamos para a materialidade dos

espaços: a casa de alvenaria; o edifício de ferro; a cabana de madeira; a rua de concreto; o muro de pedra... parecem ser infinitos os exemplos que podemos buscar na memória de lugares que visitamos, que vimos pela TV, que recebemos por um cartão-postal, etc.

O lugar da exposição é, nesse sentido, concebido na materialidade, numa casa, num museu, numa rua. Na exposição estudada, o lugar é o Instituto Moreira Salles, nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Mesmo as exposições virtuais necessitam de aparatos materiais para serem viabilizadas, ou seja, um computador, um celular, um tablet que possibilite o acesso à informação. Na exposição estudada, são diversos os aparatos materiais utilizados - o site, o Instagram e o YouTube⁴⁴ -. Para esta reflexão, o que parece interessar mais é a imaterialidade construída a partir do material, afinal, o que centra essa pesquisa são as construções das visualidades a partir dos acionamentos proporcionados na percepção material, seja das fotografias, aparatos físicos ou virtuais desenvolvidos na ou pela exposição.

Compreendendo a exposição e a fotografia como ponte material, o lugar físico da exposição, para a segunda esfera da nossa compreensão o lugar é o da experiência. Ou seja, um novo significado que surge da relação entre a espacialidade (a praça, a casa, o museu...) e as relações percebidas ou rememoradas pelo ser a partir do vínculo estabelecido.

Nesse sentido, a imagem do espaço é o ponto de partida, uma representação de algo que não está no espaço geográfico, mas que habita o próprio ser que o percebe. Para Azevedo e Olanda (2018), “essa perspectiva geográfica vê no lugar o espaço que é familiar, vivido, experienciado. Um dos principais conceitos na Geografia humanística, o lugar é o mundo da vida, da identidade e da cultura” (AZEVEDO; OLANDA, 2018 p. 144).

Os autores trazem assim perspectivas muito interessantes para a análise que trataremos no capítulo seguinte: as relações das obras de Marc Ferrez com a cidade do Rio de Janeiro; com os cariocas e a familiaridade com as paisagens do fotógrafo. Essas perspectivas refletem exatamente do que falam os autores, ou seja, o lugar como traços do vivido, do que é rotineiro, do que é memória.

Interessante refletir, desta forma, que o lugar é sempre reconstruído:

⁴⁴ Apesar de reconhecer os diversos aparatos utilizados pela exposição, não é o objetivo do presente trabalho analisa-los.

O conceito de lugar permite-nos conhecer a mundialidade por meio das concretizações que se efetivam no local, levando em conta os aspectos hegemônicos e de resistências culturais. Os lugares configuram-se como espaços de exploração e de luta, de alienação e de emancipação. Cabe ao ensino o posicionamento metodológico de vislumbrar essas possibilidades do conceito lugar, por meio do ensino de Geografia, contribuindo ou não para a formação de seres humanos cientes do que ocorre no seu mundo, via espacialidade. (AZEVEDO; OLANDA, 2018, p. 154)

Essa argumentação dos autores é extremamente relevante para a proposta de encontrar o lugar da contemporaneidade, pois é impossível desvincular os valores atribuídos socialmente, coletivamente ou intimamente ao espaço do próprio lugar.

Assim, também é essencial a reflexão sobre do que os espaços falam, ou seja, quais histórias remontam? quais percepções revelam? Dentro da análise das obras de Marc Ferrez e do relato de observação poderemos refletir com maior intimidade sobre o que os espaços presentes na fotografia de Ferrez trazem para o observador contemporâneo em termos de apropriação do espaço vivido e do espaço rememorado.

Assim, desde já se salienta a importância de compreender as percepções em sua complexidade, assim como, os espaços em sua pluralidade. Ou seja, a partir de um lugar, um espaço material, transbordam diversas percepções, e para cada uma delas aquele lugar inicial é um recinto distinto. São diversas as possibilidades de compreensão sobre o conceito de lugar e contemporaneidade. Para este trabalho, todavia, convém pensar na materialidade e na imaterialidade como habitantes de um lugar próprio do sujeito contemporâneo, capaz de perceber, associar e reabitar diversos ambientes a partir do lugar da exposição, que é, ao mesmo tempo, diversos lugares para diversos indivíduos em suas mais íntimas e plurais percepções.

4.2.3 Um diálogo entre dois tempos

À vista disso, faz-se necessário refletir sobre os dois tempos que estão sendo tratados a partir das características de suas exposições. Para o século XIX tem-se as exposições universais e na contemporaneidade as exposições contemporâneas. Para tanto, deve-se abordar o espaço, a relação com as obras e os visitantes a partir de tópicos.

As exposições universais, como discutido anteriormente, continham em seu bojo de significados um discurso previamente estabelecido, o discurso da modernização e do progresso, uma proposta clara sobre o “serviço” que parecia estar sendo prestado. Nas exposições universais o ambiente se configurava em o espaço do mundo, um universo paralelo onde todos os países, com seus bens mais preciosos, seus descobrimentos mais fundamentais, seus motivos de orgulho, eram expostos a julgamento e vislumbre. O espaço da exposição universal era configurado para que o visitante se transformasse em um transeunte do mundo, um observador do progresso desenfreado pelo qual o mundo todo parecia estar passando.

Para Queiroz (2017), o espaço das exposições universais possibilita o trabalho conjunto de diversos artistas como escultores, pintores, fotógrafos, arquitetos, dentre outros, o que contribuiu para a reconfiguração do espaço expositivo a partir do século XIX pois começaram a interferir e adaptar os critérios de organização dos objetos e da própria mostra.

Na contemporaneidade alguns destes aspectos respingaram na reconfiguração do lugar da exposição. Esse lugar da exposição extrapola o espaço físico para suscitar o domínio do espaço interior. É claro, o mundo virtual também vem sendo explorado pelas exposições na contemporaneidade como poderão ser vistos adiante. Assim, é pertinente repensar o lugar das exposições em virtude da mudança de postura do próprio visitante, que interfere e reconfigura espaço expositivo.

O espaço nas exposições contemporâneas torna-se linguagem (BARROS, 2008) de forma que as obras expostas deixam de ser objetos postos à vista, mas ganham dimensão e novas interferências, sejam aliadas a recursos tecnológicos disponíveis ou interferências em discursos de outros artistas e colaboradores. A figura do curador de obras propõe releituras que reconfiguram o olhar do visitante e contribui para o nascimento de novos discursos e diálogos com as obras.

Como semelhança entre os dois momentos identificamos o objetivo, a finalidade de uso da arte, da mensagem do objeto da arte - que se vincula às estruturas culturais, históricas, sociais e pessoais de seu produtor, do artista. E em cada um desses momentos, a mensagem do objeto da arte se distingue e se alarga, se modela, visto que cada uma dessas estruturas não tem nada de permanente, assim como a obra de arte não tem um fim em si mesma, mas transborda e ganha espaço infinito dentro de cada uso, dentro de cada visitante.

Uma perspectiva muito cara a este trabalho é a da exposição enquanto lugar do encontro, seja com o passado – a memória, o escondido, o tempo não vividos, mas que toca- seja com o íntimo – o que fere- ou ainda o que une, que promove o diálogo, que transforma, que demonstra ou sugere novos olhares e remodela a arte, ou seja, reescreve a história, com direito à plateia.

A exposição nos moldes da contemporaneidade compõe “um texto que pode ser decodificado, compreendido dentro de determinados critérios do sistema cultural; é um acontecimento que reúne pessoas em torno da arte, é um fato artístico” (BARROS, 2008 p. 57).

Não é o intuito desse trabalho fazer um comparativo entre as exposições universais e exposições na contemporaneidade a fim de atribuir valores ou opinar sobre suas características, mas sim destacar aquelas que envolvem a arte e investigar como a mediação, a comunicação da arte, se insinua de diversas formas que se vinculam ao tempo histórico. Assim, pretendemos compreender de forma mais aprofundada quais as potencialidades da mediação e percepção que se esbarram dentro dos infinitos diálogos das exposições.

O caráter de investigação proposto e antecipado por esse capítulo é o da sensibilidade. De prever e compreender a exposição, a arte, o texto, o espaço e as pessoas dentro do espaço da arte como objetos de arte. Assim, o corpo do visitante se transforma no corpo de um viajante, um transeunte de diversos mundos, épocas, diferentes espaços dentro de um cubo mágico, que se propõe a ser a mostra de arte.

A exposição brinca com o visitante, o indica a andar para lá ou para cá - o caminho proposto na exposição, como o indicativo de ordem das salas, por exemplo - indica seu ponto de vista - divide o que deve ser ampliado, diminuído, o que deve estar no nível dos olhos ou um nível acima, abaixo... - além de fornecer informativos, som ambiente, encorajar usos de dispositivos da mostra e outros.

Faço⁴⁵ esse exercício me colocando no lugar da curadoria, que não pretende fazer do corpo visitante uma marionete, mas contribuir com a melhor experiência em sua visita. É esse cuidado que coloca a exposição nas margens da experiência do sensível, do íntimo, pois ao proporcionar uma atmosfera apropriada à liberdade guiada

⁴⁵ O uso da primeira pessoa se justifica pela necessidade de tratar sobre a perspectiva sensível.

do corpo visitante, a pessoa pode se abrir ao que lhe é apresentado, despreocupadamente. Esse é o visitante ideal⁴⁶.

Aqui é importante ressaltar dois significados pertinentes à compreensão da discussão. O primeiro deles é o do visitante e o segundo o da sensibilidade. Ambos estão relacionados entre si e conectados à análise proposta no capítulo seguinte.

a) O espectador sensível

Tratamos sobre a questão da subjetividade que delinea a noção corpo-olho. Aqui encontramos outros termos que articulam em conjunto com a noção e se abriga também na aproximação do observador às interferências e percepções mais íntimas, que são o espectador e a partilha do sensível.

Rancière (2012) traz algumas reflexões sobre o seu livro *O mestre ignorante* a fim de comentar as questões de emancipação e embrutecimento intelectuais. Para tanto, o autor reflete sobre o espetáculo teatral e o ambiente de ensino, que nesta pesquisa podem ser compreendidos no contexto da exposição enquanto espetáculo, que também requer uma performance e espectadores, que por sua vez operam enquanto alunos no sistema de comunicação colocado dentro da mostra.

Para o autor “[...] é preciso arrancar o espectador ao embrutecimento do parvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia que o faz identificar-se com as personagens da cena” (RANCIÈRE, 2012 p. 10). O embrutecimento se instala no vislumbre, na ignorância de algum conhecimento. O espectador embrutecido teria as características de passividade e alienação. Em outro viés, Rancière insere a ideia de emancipação intelectual, que, contrária ao embrutecimento, teria as características de atividade e o reconhecimento da ignorância, ou como define: “A emancipação intelectual é a comprovação da igualdade das inteligências” (RANCIÈRE, 2012 p. 14).

Interessante assim compreender como essa discussão do autor contribui não só para a área da educação, mas para toda prática que pretende abolir o embrutecimento.

⁴⁶ Diferentemente do recurso da *flânerie* utilizada nesse trabalho como parte da metodologia, esse exercício mental proposto em pensar o visitante da exposição tenta discutir que é pela segurança que o corpo sente num ambiente guiado como o da exposição, que o olhar se ambienta e se permite vaguear pelas esquinas das linguagens, recursos e situações apresentadas. Iremos nos dedicar mais exaustivamente à interpretação do olhar e suas possibilidades no próximo capítulo, no momento é nossa intenção discutir como a exposição se apresenta ao corpo visitante.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começam quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. (RANCIÈRE, 2012 p.17)

O espectador quando se emancipa, ou seja, reconhece sua inteligência e também sua posição como ignorante não é mais apenas um sujeito observador, mas questionador, criativo e ativo. A emancipação é uma posição de abertura e de interesse, de interrogação e transformação. O autor comenta que a emancipação depende da compreensão que olhar é ao mesmo tempo uma ação:

Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem em uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012 p. 17).

Estas duas posições colocadas pelo autor contribuem com as equivalências que proponho no capítulo seguinte e que adianto já aqui: o visitante de uma exposição de fotos produzidas em outro século está tão distante temporalmente e espacialmente quanto pode estar próximo e conectado com as discussões mais íntimas e significados únicos daquilo que lhe é imposto.

Não estamos tentando aproximar a exposição da ideia de espetáculo, embora possam haver aproximações. Mas é inegável que a exposição em si requer uma performance, prevê um comportamento do visitante. O visitante ativo é aquele que performa junto à exposição, despreocupado de sua própria emancipação intelectual, interagem como intérpretes que reescrevem a exposição, “compõem seu próprio poema” (RANCIÈRE, 2012 p. 18).

Com uma última definição insere-se a sensibilidade do espectador: “Isso significa a palavra emancipação: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo” (RANCIÈRE, 2012 p. 23).

A exposição pode ser entendida como um espaço de partilha do sensível, no qual os visitantes são observadores emancipados guiados que compartilham o espaço, mas carregam suas partes exclusivas. É ali na visita que pode ocorrer esse embaralhamento:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas [...]. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à partição e como uns e outros tomam parte nessa partilha. (RANCIÈRE, 2009 p. 15)

Nesse espaço de sensibilidade, a experiência posta à partilha reflete naquilo que se faz ver, ou seja, num ambiente expositivo, aquilo que está a mostra delinea aquilo do visível e do invisível que pode ser percebido e dá um pontapé para o que pode ser criado a partir de então.

Rancière (2009) reflete sobre as relações políticas e estéticas que permeiam essa partilha, no entanto, o intuito desse trabalho não é focar nas formas de poder que detém o recorte dado por uma instituição à certa exposição, por exemplo, mas refletir sobre o poder e a autonomia do observador contemporâneo ao se apossar dos significados dali percebidos.

Pensando sobre o espaço sensível da exposição, vamos tratar de algumas visualidades trabalhadas por Chiarelli et al (2008) que dialogam com os temas das fotografias de Marc Ferrez de forma íntima e, no entanto, espacialmente distante, entendendo agora que o espaço é também uma criação, uma ativação, uma mensagem, construída não apenas como resultado de um tempo, mas alicerçado nas construções e possibilidades tecnológicas e sociais disponíveis no tempo dado.

Estamos tratando de dois momentos muito distintos da história da fotografia no Brasil, no primeiro momento, o século XIX que responde quase unicamente aos desejos do Estado e da elite intelectual brasileira; no segundo momento, o século XXI que apresenta a pluralidade da criação e certa liberdade, mesmo que a exposição tenha o vínculo às autoridades e interesses institucionais.

Proponho agora, a discussão sobre o que mudou na plataforma espacial das exposições, que reflete a distância temporal das obras e construções das mostras e a forma de expor. Assim, pretendo preparar uma reflexão e uma crítica que alicerce a compreensão sobre as distâncias entre curadoria, produção e mostra, que vão além do tempo e se localizam no interior social e cultural da sociedade e, assim, introduzir a reflexão sobre a exposição estudada nesse trabalho, que será realizada no capítulo seguinte.

Podemos ressaltar algumas peças que compõem o quebra-cabeças da mostra de arte, tratando mais especificamente das exposições fotográficas, cuja montagem vem se tornando mais complexa e explora algumas etapas do processo de montagem, tais como: b) curadoria; c) projeto conceitual; d) seleção e/ou ampliação das obras; e) climatização e adaptação do espaço; e f) encontros com os curadores, expositores ou com especialistas (palestras, seminários, visitas guiadas, encontro com os artistas). Estas etapas foram inspiradas em VASQUEZ (2016, p. 71-72) e serão discutidas, de maneira breve, logo adiante.

b) Curadoria

O curador é o responsável pela criação do conceito a ser apresentado, pela história por detrás da mostra.

A curadoria de arte corresponde hoje principalmente, mas não somente, à função de selecionar e conectar temas, pesquisas, obras e artistas a fim de beneficiar a construção, desconstrução ou manutenção de um sentido em um evento expositivo, podendo envolver a orquestração de todas as camadas que envolvem a sua realização. Mas também pode ser a área responsável pela manutenção e conservação de uma coleção, por encomendar obras de arte para determinadas situações ou por acompanhar e aconselhar processos artísticos. No campo da arte há, portanto, uma multiplicidade de práticas reconhecidas por esse mesmo termo. (QUEIROZ, 2017 p. 11)

Mas tal atividade e essa definição não surgiram assim da noite para o dia. Queiroz (2017) traz um apanhado temporal de como a atividade da curadoria foi se desenvolvendo com o passar do tempo. Aqui, podemos pensar como essa atividade era vista ou entendida no século XIX e como isso contribuiu para aquilo que é hoje.

A atividade de curadoria esteve aliada na Antiguidade ao colecionismo; posteriormente na Idade Média esteve associada à responsabilidade sobre objetos de valor e de culto e registros da Igreja Católica, no entanto, a atividade que conhecemos atualmente está associada a concepção de arte enquanto mercadoria:

Esse processo tem início com a necessidade, durante o Renascimento, de preservar as obras que os mecenas começavam a financiar, abrigar e colecionar. Nesse período, que marca o aparecimento da concepção clássica de arte e a valorização profissional do artista, a prática do mecenato tornou-se símbolo do momento de pujança econômica da classe burguesa emergente. (QUEIROZ, 2017 p. 31)

A autora comenta ainda que no período oitocentista a preocupação com elementos como arquitetura da sala, critérios de seleção e percurso dos visitantes indicam “inteligência curatorial” (QUEIROZ, 2017 p. 52). Para este trabalho, essa concepção é muito interessante, visto que, nas exposições universais, as obras expostas parecem fazer parte de um conceito muito próprio das edições: um quebra-cabeças em que cada peça representa uma imagem mais ou menos próxima ou tenta se encaixar no ideal de progresso moderno.

Ao pensar dessa forma, entendemos que tais exposições se assemelham muito a ideia de uma feira de relíquias, cujo julgamento dos pares e visitantes elege aquela que merece o maior reconhecimento, como dissemos anteriormente, o que era intensificado por meio das competições entre países e entrega de medalhas e premiações.

Concomitantemente ao surgimento de Exposições Universais, das contra exposições propostas pelos artistas e das Bienais, o fenômeno europeu da “era dos museus” atravessou o Atlântico em direção ao Novo Mundo 50, consolidando os museus como instituições especializadas em organizar a percepção visual. Essas instituições formataram-se como dispositivos que ao mesmo tempo em que geram um olhar normatizador do sensível, mantem sempre linhas de fuga a esse processo, o que nos interessa investigar nessa tese. A expansão dos modos e espaços de exibição pública da arte no fim do século XIX passou a exigir cada vez mais esforços na concepção e viabilidade dos arranjos expositivos. A continuidade e a regularidade dessas formas de expor não impediu que, durante o século XX, novos caminhos interessados em questionar esses padrões fossem abertos, contribuindo para a invenção da curadoria como função necessária e regular no sistema de arte. (QUEIROZ, 2017 p. 53-54)

À vista disso, conseguimos compreender como características das exposições na contemporaneidade, são, na verdade, consequências de organizações muito anteriores à ascensão dos museus no início do século XX.

De toda forma, acredito que a leitura da obra deve ser considerada a partir da lógica de sua exposição e essa lógica está associada à curadoria de arte, principalmente nas exposições contemporâneas, que trazem a forma de uma pessoa ou grupo que atua como um crítico da arte, reinterpretando, reajustando seu lugar na história, ou seja, é o responsável por pinçar da história criações artísticas a serem destacadas para tomar o lugar da mostra, habitando outros lugares – o museu, a instituição, a rua, a parede, etc.

O texto curatorial também é um importante braço da exposição e constitui um guia para o visitante. Para Motta (2017 p. 27), a curadoria estimula o público “a

estabelecer suas versões sobre aquilo que está exposto de determinada maneira, orientado por um texto de proposição: o texto curatorial”. Dessa forma, existiria uma forma de parceria entre artistas e curador que resulta numa terceira construção: “A questão que se coloca é dos limites dessa parceria e qual o tipo de conversa é possível estabelecer entre a produção de poéticas e a ação (metalinguística) de produção de textos (em paralelo à obra) e de organização (sintática) do espaço expositivo” (MOTTA, 2017 p. 38-39).

Esse trabalho pode interferir um pouco mais além, visto que a exposição tem infinitas parcerias que contribuem ativamente com essa construção, são inúmeros visitantes e camadas de memória que interagem com o objeto exposto, da forma como é exposto. Contribuindo com a mistura entre produção, exposição e interpretação comunicativa, o apoio tecnológico⁴⁷ influencia e modifica a maneira que essa mistura pode se dar, ou, dizendo de outra forma “a maneira de nos relacionarmos com a arte, a cultura como um todo, e uns com os outros” (VASQUEZ, 2016 p. 21).

c) Projeto conceitual

Não é o intuito desse trabalho discutir a montagem ou quaisquer outras etapas de construção de uma mostra. Mas se torna importante marcar algumas etapas a título de diferenciação entre o tipo de conceito específico ao qual estamos referenciando ao tratar das mostras na contemporaneidade e ao tratar das exposições universais. Tratamos de tipos diferentes de público e de objetivos.

Sobre o projeto conceitual, no século XIX encontramos uma discussão mundial como virtude da modernidade, de forma que a escolha das obras estava relacionada ao teor inovador, tecnológico ou curioso de seus temas. Diferentemente, no século XXI o projeto conceitual se torna específico de cada mostra. Cada exposição traz um tema que guia o projeto, que é o conceito que identifica sua singularidade.

⁴⁷Estamos nos limitando nesse trabalho a tratar do apoio tecnológico, mas em certas circunstâncias a mostra ou o museu passam a ocupar e se viver nas redes sociais, de forma que a própria visita deixa de ter caráter corporal e passa a habitar um universo virtual, de cenografias diversas, de onde quer que esteja sendo visitada, de casa, do escritório, do carro. O contexto da pandemia de Covid-19, durante a qual este trabalho está sendo escrito, esclarece repetidamente essa possibilidade como um grande agente que não só altera as formas de relação com a produção, interpretação e comunicação da arte e da cultura, mas que sofre interferências cuja magnitude ainda não pode ser medida.

O conceito de uma exposição não delimita seus significados, ele apenas compõe uma lógica para sua compreensão. No capítulo 4 falaremos com mais intimidade das formas de abordagem das obras do Ferrez na exposição estudada.

d) Seleção e/ou ampliação das obras

Sobre a seleção e ampliação das obras, no século XIX esse processo esteve submetido ao ideal de progresso mundial, algumas vezes exposições nacionais eram promovidas com a finalidade de fazer uma pré-seleção de obras para serem expostas em eventos internacionais, nivelando as produções dos fotógrafos e outros artistas, visto que as obras a serem escolhidas seriam sempre aquelas que melhor dialogasse com as temáticas de modernização e progresso, que ditaram as produções no século XIX.

Quanto à ampliação ou edição de cada obra está submetida à limitação tecnológica da época. As panorâmicas feitas por Marc Ferrez ficaram muito famosas, mas esse não parece ter sido um caráter utilizado como classificatório para participação em Exposições Universais.

A tecnologia contemporânea, por outro lado, permite explorar de diversas formas as obras visualmente, com o uso de projeções, filmes, tecnologia 3D, entre outros. Esses recursos foram abundantemente utilizados na mostra *Marc Ferrez: Território e Imagem*, o que será demonstrado no capítulo seguinte.

e) Climatização e adaptação do espaço

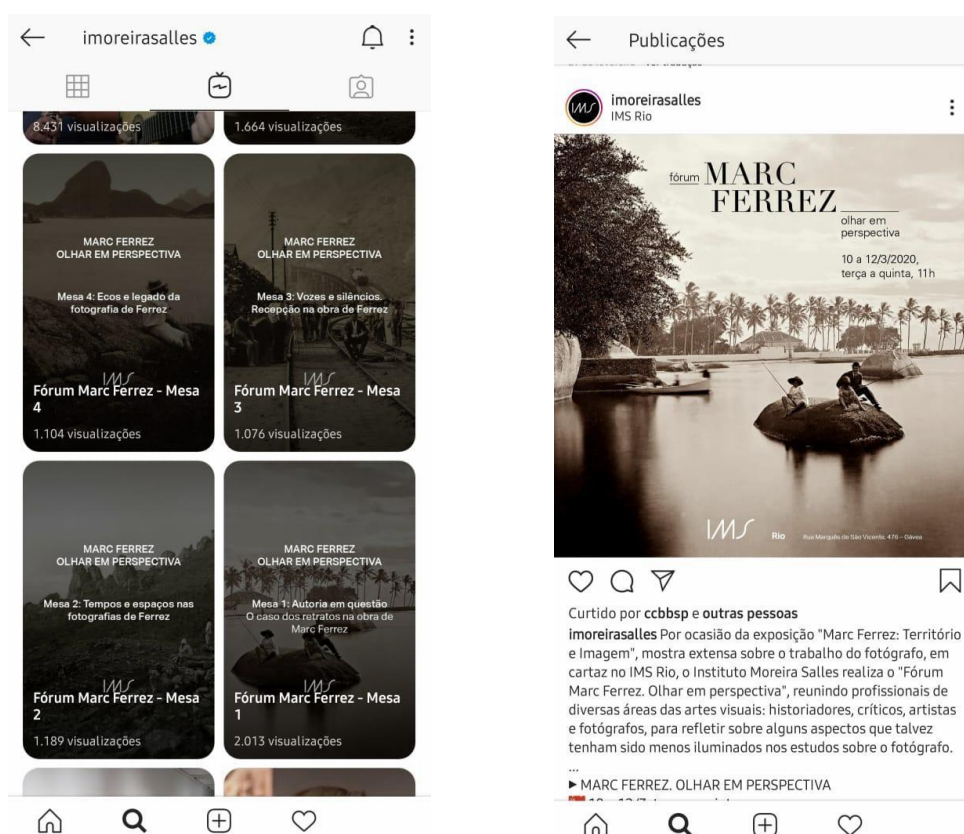
Sobre a climatização e adaptação do espaço, a modernidade do século XIX criou grandes espetáculos, com planejamento de prédios específicos para exposição -foi o caso da construção do Palácio de Cristal em Londres na Exposição Universal de Londres de 1851, além de ambientar seus espaços para fazer com que a exposição provocasse uma experiência de espetáculo diferente de qualquer outro.

No século XXI, o lugar do museu passou a ser amplificado. Temos mostras ao ar livre, nos corredores de uma universidade, num beco na cidade, na rua, na própria galeria, no museu, enfim, o espaço se tornou também um lugar de interferência. Apesar dessa amplificação, a exposição estudada neste trabalho se alicerça a moldes tradicionais, uma vez que a exposição de Marc Ferrez ocorreu em espaços institucionalizados. Mesmo essa mostra mais tradicional nos mostra uma outra

característica do espaço na exposição contemporânea: o lugar virtual e o lugar físico que se confundem.

Como exemplo, as imagens 15 e 16 demonstram a divulgação de um evento paralelo à exposição estudada, como também a disponibilização de toda a gravação do evento para quem não puder estar presente. Publicações como essas e tantas outras são encontradas nas redes sociais do IMS, que utiliza o espaço do Instagram para promover e divulgar eventos, não só exposições, mas palestras, visitas guiadas, fóruns, sessões de cinema e outros; é também uma plataforma de direcionamento para o site e para interação com o público.

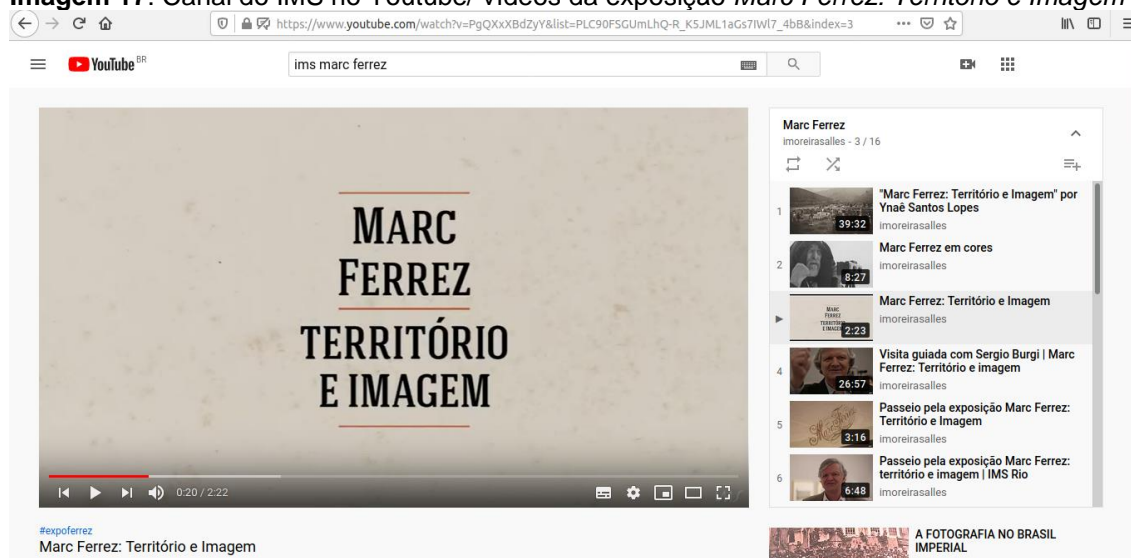
Imagens 15 e 16: Instagram IMS



Fonte: @imoreirasalles

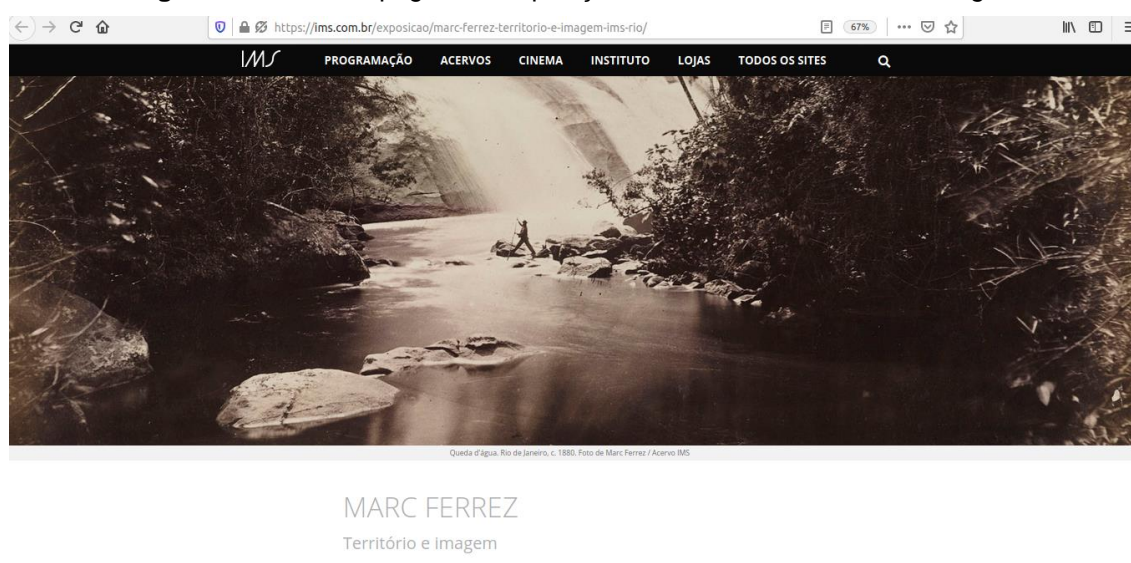
As imagens 17 e 18 trazem, respectivamente, o canal no YouTube do Instituto Moreira Salles, e do site também do instituto. O canal traz conteúdos completos sobre eventos promovidos, enquanto o site é uma plataforma completa que traz não só informações sobre eventos passados e atuais, mas como liga os três institutos, IMS Rio, IMS São Paulo e IMS Poços de Caldas.

Imagem 17: Canal do IMS no Youtube/ vídeos da exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem*



Fonte: www.ims.com.br

Imagem 18: Site IMS/ página da exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem*



Fonte: www.ims.com.br

A presença virtual é uma demanda do mundo contemporâneo, no entanto, a presença articulada à disponibilização de conteúdo e conferência da possibilidade de acesso às obras das exposições e do próprio circuito montado das exposições, como é o caso da exposição estudada é um caminho para certa democratização das obras de arte. A virtualidade parece ser assim um agente facilitador, um tanto limitante ao corpo e ao olhar, mas um pouco libertador ao poder conectar a obra de arte mesmo que esse a esse olhar virtual.

f) Encontros com os curadores, expositores e especialistas

Não podemos nos esquecer das limitações tecnológicas de cada período histórico, mas no caso das Exposições Universais o próprio ambiente da exposição conferia uma oportunidade de encontro:

[...] Exposições Universais representaram a oportunidade de expor obras de artistas vivos, portanto contemporâneos aos visitantes, o que raramente era praticado nos museus da época, que até o início do século XIX, comprometidos com a tradição, só aceitavam obras de artistas consagrados já mortos. (QUEIROZ, 2017 p. 49)

Assim, os artistas contemporâneos aos visitantes, que muitas vezes estavam presentes nas mostras, até porque nesses momentos eram promovidas premiações, tinham a oportunidade de dialogar diretamente com os visitantes.

Na atualidade, de outra forma, essa possibilidade não só se amplia pela possibilidade de encontros virtuais, que facilitam interações e encontros, como pode possibilitar uma conexão duradoura por meio da disponibilização de contatos, redes sociais, dentre outros.

Para contribuir com essa discussão proposta neste capítulo, é possível citar algumas contribuições do Grupo de estudos de curadoria do Museu de Arte de Moderna de São Paulo, escolhidas para ressaltar algumas características das exposições na contemporaneidade. No capítulo intitulado O Colecionador, faz-se um apanhado sobre a coleção do MAM, numa exposição que trouxe obras que já foram de coleções particulares. O texto insere uma pergunta avassaladora: "Em última análise, qual é a relação de um museu e de seu acervo com cada um de nós individualmente?" (MORAES, 2008 p. 33)

Essa pergunta é muito conveniente dentro da discussão proposta dentro desse trabalho, tendo em vista que ao discutir o uso de produções passadas, as obras do fotógrafo Marc Ferrez no interior da exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem*, muitas vezes estamos refletindo sobre uso de uma coleção ou de um acervo particular ou institucional. O quadro abaixo (quadro 2) traz um apanhado das exposições promovidas pelo IMS⁴⁸ sobre as produções de Marc Ferrez.

⁴⁸ O Instituto Moreira Salles é a mais importante instituição de fotografia no Brasil com importantes patrimônios nas áreas de Música, Literatura, Iconografia e, claro, Fotografia. O IMS promove

Quadro 2: Exposições sobre Marc Ferrez promovidas pelo IMS

ANO	IMS SÃO PAULO	IMS RIO	IMS POÇOS DE CALDAS
2006	O Brasil de Marc Ferrez – SESI 13/11/2006 a 04/03/2007	O Brasil de Marc Ferrez 27/7/2005 a 5/2/2006	O Brasil de Marc Ferrez 11/02/2006 a 30/04/2006
	O Brasil de Marc Ferrez 16/11/2006 a 04/03/2007		
2014			Marc Ferrez – Mestre da fotografia do século XIX 23/02/2014 a 08/06/2014
2019 - 2020	Marc Ferrez: Território e imagem 26/3 a 25/8/2019	Marc Ferrez: Território e imagem 7/12/2019 a 15/3/2020	

Fonte: da autora

Sobre a questão do acervo, uma relação que é proveniente do próprio circuito cultural e entrelaça produção, comunicação e consumo da obra, num viés mais íntimo, as relações por detrás das exposições contemporâneas. Essas relações prevêm algum sentido de causa e consequência, na direção de que toda produção, comunicação e consumo de obras de arte tem algum objetivo quando em uso por uma organização ou instituição, algo que tentamos explorar melhor no capítulo seguinte.

De antemão, no entanto, convém observar o que vem a ser o “cada um de nós”, já que tratamos de uma troca, uma relação, uma conversa, uma contribuição de significados. O autor deste capítulo destaca:

Os fragmentos de coleções aqui apresentados insinuam uma revelação que nosso olhar intruso pode perceber na paixão que norteou o desejo e o gosto desses colecionadores. Em cada um, uma tentativa de recortar da realidade fragmentos que apresentam uma identidade da diferença, a do colecionador. (MORAES, 2008 p. 33)

A partir dessa reflexão, podemos observar a existência de uma coleção de nós mesmos. E nesse sentido, repensar: quais são os fragmentos que nos remontam e nos vinculam à arte, pergunta que será tratada com mais propriedade no capítulo seguinte.

exposições de artes plásticas de artistas brasileiros e estrangeiros. No capítulo seguinte ampliaremos nossa discussão sobre a atividade do instituto que encabeça a exposição estudada.

Mais especificamente sobre os temas que trabalharemos no próximo capítulo é importante repensar o uso dos acervos, é claro, mas também da reconfiguração de seus significados, suas releituras. Afinal, se podemos pensar em relações entre os dois momentos históricos que estamos discutindo a partir das exposições, também podemos refletir sobre as novas formas de criação artística que surgiram no momento atual a partir da arte do passado, da forma como ela chega o presente, e do modo com que ela é apresentada à sociedade do tempo presente e, ou seja, como ela comunica o passado.

A paisagem enquanto tema muito explorado na fotografia do século XIX, aparece também na contemporaneidade como expressão muito discutida. Na contemporaneidade, diferentemente do que vemos nas obras fotográficas e nas pinturas do século XIX, onde existe a preocupação com a captação dos detalhes do real. Resende (2008) discute que na contemporaneidade a paisagem a ser explorada é a das emoções, da liberdade, podendo tanto se utilizar de uma obra paisagística tradicional ou qualquer outro objeto que não se insira nesse tipo de discurso. “Mas o que as une é o fato de tratarem unicamente do artista e de seu universo, evocando-nos sentimentos agradáveis ou não” (RESENDE, 2008 p.73)

Na exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem* existem essas duas compreensões, sentidos da obra paisagística que ora se vinculam, ora caminham em sentidos contrários. O que é interessante e deve ser destacado nessa discussão é a dissociação com a representação fiel na exposição, a despreocupação com a estética de fidelidade, algo tão caro na narrativa visual até o século XIX. Isso nos demonstra uma libertação, nas exposições contemporâneas de não carregar o mundo real, mas poder explorar o mundo íntimo, do universo criativo, do imaginário, utópico.

A representação pode arrebatá-nos, agitar-nos, revolver-nos tão fortemente quanto a percepção. Todas as paixões – o amor, a alegria, a cólera, o ódio, a piedade, a angústia, o medo, o respeito, a admiração, o sentimento da honra, o amor da glória etc. – podem invadir a nossa alma por força das representações que recebemos da arte. (RESENDE, 2008 p. 77)

Chama atenção nas palavras do autor a abertura para sentimentos e reflexões. A partir disso podemos discutir também a posição do observador dentro da exposição nos dois momentos propostos. Ilumina-se uma espécie de lanterna de liberdade sobre o olhar do observador contemporâneo, em detrimento do de 1800. Isso acontece porque o próprio discurso, esse diálogo como é proposto na atualidade não parece

ser possível no contexto das exposições universais, esse não era seu objetivo, isso não guiava o discurso ou a curadoria da mostra.

Ainda sobre a questão da paisagem, o livro traz ainda o capítulo A Paisagem Urbana Contemporânea. A partir da exposição estudada pela autora concluímos que o cenário urbano pode não ser o fim, mas o ponto de partida para a criação da exposição (MORAES, 2008).

Essa perspectiva se aproxima daquela defendida dentro dos estudos deste trabalho. Visto que a exposição parte de um conjunto de obras pré-concebido, que pode proporcionar vistas de diversos lugares, paisagens, cidades etc., mas é no interior da exposição que essas peças vão ganhar sentidos, na construção da mostra que pode ser vista como um varal apenas demonstrativo, mas que neste trabalho percebemos enquanto criadora de caminhos possíveis de interpretação, de relacionamento, com as obras, com seus conteúdos e com acionamentos que podem provocar.

A autora comenta formas que esse caminho que digo pode ser construído:

Plasticamente, isso se traduz na eleição de signos isolados, seja pela redução da paisagem às suas linhas verticais – ou, em contraponto, ao anseio idealizado de um horizonte-, seja pela escolha de um determinado elemento arquitetônico, ou ainda pela referência às cores ou ausência delas. (MORAES, 2008 p. 55)

Outra questão importante para possibilidade de leitura das exposições contemporâneas é também sua perspectiva individual de leitura das obras. Ao explorarmos o corpo, o olhar e as perspectivas em que o corpo-olho se expressa estamos buscando encontrar um certo caminho até íntimo do visitante. Consideramos que “a arte tem o poder de obrigar nossa alma a evocar e experimentar todos os sentimentos, resultado em que se vê a manifestação essencial do poder e da ação da arte – senão, como muitos pensam, seu último fim” (RESENDE, 2008 p. 77). Assim, a arte cumpre sua missão dentro de seus limites, dentro dos muros e caminhos propostos pelo ambiente expositivo. No entanto, percebemos que a exposição em si também possui sua missão.

A expectativa no capítulo adiante é compreender como cada um dos temas abordados neste capítulo interferem na potencialidade comunicativa da mostra estudada com o intuito de promover uma reflexão global, à exemplo da exposição

estudada, sobre a comunicação visual que permeia as obras fotográficas, as exposições e o olhar do observador, a partir da *flânerie*.

5 O CORPO-OLHO E O CONSUMO DA OBRA

Refletir sobre as conexões, os caminhos, os significados, os olhares é o intuito principal deste trabalho. Não é a intenção, entretanto, propor um modo de olhar absoluto, mas propor um caminho possível que cruza objetividade e subjetividade⁴⁹.

Esse é o coração desta pesquisa, momento no qual desenvolvo a hipótese com a qual venho trabalhando e discutindo, a de que este estudo de caso pode servir como uma situação-exemplo de estudo de imagem, partindo de uma fatia da fotografia documental brasileira para percepção do corpo-olho. É neste capítulo também que reside a estruturação e resultados da aplicação da metodologia de análise cultural e comunicacional.

Assim, para compreender o corpo-olho nesse momento da nossa investigação, é de suma importância, mais agora que nos momentos anteriores, a dedicação sensível do leitor ao universo que aqui se apresenta, não só de uma realidade paralela de vida e obras de Marc Ferrez, fotógrafo estudado, mas ao universo da exposição fotográfica, às características do Instituto que a realiza, aos parâmetros e estrutura de sua realização e visitação, assim como ao relato de visita de campo, atividade de flâneur da pesquisadora às exposições. A partir dos conhecimentos discutidos até o momento e a narrativa aqui construída se abrem novas conclusões para o corpo-olho, a serem discutidas ao fim deste capítulo.

Ao final deste capítulo o que se espera é ter demonstrado como não só a imagem carrega consigo uma potência significativa, mas também o observador que se reconstrói e modifica o ambiente e as pessoas a sua volta. O olhar torna-se um elemento central da mensagem visual, não só como um amparo sensitivo da experiência da exposição enquanto recurso corporal de apreensão do mundo, mas como interação e reflexão sobre linguagens que reverberam na materialidade do papel fotográfico e na imaterialidade do lugar sensível do observador.

5.1 O olhar do pesquisador

⁴⁹ Esta pesquisa traz a perspectiva subjetiva, especialmente neste último capítulo, por isso opta-se pelo uso da primeira pessoa do singular, já que usa a *flânerie* como proposta teórico-metodológica, trazendo o meu olhar particular sobre a exposição nos dois espaços estudados, o IMS Paulista e IMS Rio.

Convém agora atravessarmos um caminho rápido pelo labirinto do olhar. Para tratar sobre o *olhar* é preciso tratar sobre elementos relacionados a metodologia utilizada nesta pesquisa e também do suporte de alguns autores que contribuem para o estado de contemplação, passagem, curiosidade e tantos outros papéis que vez ou outra o olhar se incumbe de realizar conosco.

A partir de agora, leitor, iremos rever aqui alguns elementos abordados anteriormente. Benjamin (2009), compara a atividade da *flânerie* ao jornalismo:

A base da *flânerie* é o jornalismo. Como flâneur, o literato dirige-se ao mercado para pôr-se à venda. Isto é certo, mas não esgota de maneira alguma o aspecto social da *flânerie*. [...] O jornalista comporta-se como um flâneur, como se ele fosse consciente disso. O tempo de trabalho socialmente necessário à produção de sua força de trabalho específica é, de fato, relativamente elevado; mas, ao cuidar de fazer com que suas horas de ócio no *boulevard* apareçam como uma parte desse tempo, ele o multiplica, aumentando assim o valor de seu próprio trabalho (BENJAMIN, 2009 p. 490)

O autor estabelece como base para a sua comparação a atividade do jornalista na rua, próximo do aspecto social da atividade. O que se percebe para a compreensão desta atividade é que, apesar da inconsciência ou despreocupação com o tempo que a atividade requer, o *flâneur* trabalha com o valor de seu trabalho, reconhecendo-o como tal.

Em outro momento, Benjamin (2009) aproxima o *flâneur* de um detetive que segue “implacavelmente o criminoso de que nada suspeita” (BENJAMIN, 2009 p. 485). E porque ele o faz? A resposta para essa pergunta é um dos motivos da escolha da *flânerie* como um dos instrumentos deste estudo de caso:

A rua conduz o *flâneur* em direção a um tempo que desapareceu. Para ele, qualquer rua é íngreme. Ela vai descendo, quando não em direção às Mães, pelo menos rumo a um passado que pode ser tão mais enfeitiçante por não ser seu próprio passado, seu passado particular. Entretanto, este permanece sempre o tempo de uma infância. Mas por que o tempo de sua vida vivida? No asfalto sobre o qual caminha, seus passos despertam uma surpreendente ressonância. A iluminação a gás que recai sobre o calçamento lança uma luz ambígua sobre este duplo chão. (BENJAMIN, 2009 p. 461-462)

O tempo que desapareceu, o tempo passado, o tempo não vivido é perseguido pelo *flâneur*, e no decorrer dessa atividade, o tempo particular ressurgem em aspectos do tempo vivido. É esta afirmativa tão poética lançada por Benjamin que parece resumir o corpo-olho em suas esferas de produção, exibição e consumo: “A

iluminação a gás que recai sobre o calçamento lança uma luz ambígua sobre este duplo chão". O que é a exposição senão uma luz ambígua sobre as obras que expõe? O que é este duplo chão senão as duas faces de uma obra - sua produção e seu consumo?

A partir das metáforas tão esclarecedoras de Walter Benjamin foi possível construir um esboço sobre a atitude de flânar diante da qual me apossei como pesquisadora para utilização do instrumento para se aproximar desta "fantasmagoria do flâneur: a partir dos rostos, fazer a leitura da profissão, da origem e do caráter." (BENJAMIN, 2009 p. 473). E para isso é preciso saber olhar, conquistar o olhar, o olhar inquieto.

Esse olhar do flâneur não está sozinho, mas diante da multidão e, também, as pessoas são paisagem aos olhos do flâneur. Benjamin (2009, p. 483) cita Roger Caillois numa "atmosfera mental coletiva", que é produto das cenas inquestionáveis, exatas, essas formam a atmosfera mental coletiva e também a psicologia do flâneur, que aqui entendemos como seus traços principais, aquilo que carrega sempre consigo. É dessa atmosfera que o olhar do flâneur deve estar impregnado.

No universo da exposição, assim como, imagino, em todos os espaços da vida humana existem *flâneurs*. Imagino que nem todos são jornalistas ou detetives, mas detêm em seu modo de olhar a psicologia do flâneur. No entanto, o que se propõe aqui não é generalizar, mas compreender a exposição como resquício do tempo, como lugar da experiência humana, como expressão da rua e da cidade. Por isso, ela, como a *boulevard*, pode ser paisagem ou passagem.

Distinção notável entre o flâneur e o *badaud* [basbaque] : "Não se deve confundir, entretanto o flâneur com o *badaud*: há uma nuance... o simples *flâneur*... está sempre em plena posse de sua individualidade; a da *badaud*, ao contrário, desaparece, absorvida pelo mundo exterior que o impressiona até a embriaguez e o êxtase. O *badaud*, sob influência do espetáculo, torna-se um ser impessoal; não é mais um ser humano, é o público, é a multidão. De natureza diferente, alma ardente e ingênua, inclinada ao devaneio... o verdadeiro *badaud* é digno da admiração de todos os corações retos e sinceros" Victor Fournel, *Ce Qu'on Voit dans les Rues* de Paris, Paris, 1858, p. 263. (BENJAMIN, 2009 p. 473)

O *badaud* é um espectador, basbaque, que se apaixona pela narrativa apresentada, ou como relembra Benjamin (2009 p. 473), "torna-se um ser impessoal; não é mais um ser humano, é o público, é a multidão", e sendo parte da multidão ele não se atém à paisagem, mas passa, quer chegar já ao final, sem se dar conta do

caminho. Diferentemente, o *flâneur*, não passa, ele persegue a paisagem, como um detetive, como um jornalista, assim, ao olhar a paisagem, ele não perde sua individualidade, não se embriaga com a narrativa exposta, mas consegue perceber a luz ambígua sobre o chão duplo.

A exposição abriga o *badaud* e o *flâneur*, sob a mesma luz. Podemos atentar, nesta distinção, para o olhar. Entre ver, perceber, assistir, vislumbrar, apreciar e contemplar a linha pode ser tênue. Nesse exercício de olhar, exaustivamente, tentei nesse estudo anotar diferenças, refletindo menos sobre quem olha e mais sobre as possibilidades e reticências do olhar. Nessa tentativa, por vezes fui *badaud*, outras uma observadora atenta, e por fim um *flâneur*, pois, assim como discutirei mais tarde, a exposição se entrega para nós da forma que nós nos entregamos a ela, como um reflexo. Para mim, foi a partir de diversas tentativas que pude ao fim observar a ascensão da atividade do *flâneur*.

Cardoso (1993) faz um paralelo sobre o ato de ver e olhar, que contribui com o raciocínio que se possa fazer esclarecido aqui. Ele propõe que “o ver” demonstra certa passividade, “Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava” (CARDOSO, 1993 p. 348). Diferentemente, “o olhar” indica ação, “Ele perscruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo), como intento de “olhar bem”” (CARDOSO, 1993 p. 348).

O que o autor contrasta são duas atividades dadas a partir do mesmo sentido, da visão, mas que traz produtos muito diferentes. O ato de ver é permanecer na superfície das coisas, em seu sentido geral, em sua aparência, enquanto olhar é investigar a profundidade do que se mostra:

A visão - simples visão -, ainda que modestamente ciente de seus limites e alcance circunscrito, supõe um mundo pleno, inteiro e maciço, e crê no seu acabamento e totalidade. Toma-o como conjunto dos corpos ou coisas extensas que preenchem o espaço, e apoia nas qualidades deste a certeza da sua continuidade. [...] Já o universo do olhar tem outra consistência. O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui o olho defronta constantemente limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado. Assim, trinca e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida à visão, dando lugar a um lusco-fusco de zonas claras e escuras, que se apresentam e se esquivam à totalização. (CARDOSO, 1993 p. 348)

Assim, o autor nos apresenta não apenas os exercícios do sentido da visão, mas o de posicionamento. O comportamento do olho confere ao seu dono um tipo de atitude, e o contrário também é verdadeiro. Olhar, assim, é não se acomodar na superfície dos significados; procurar os nós ocultos da rede dos sentidos; não ser passivo diante das narrativas. Olhar é um exercício de questionamento. Olhar imagens, assim, uma atitude avassaladora, de profunda entrega, visto que, a imagem é também uma linguagem. Olhar imagens de outros tempos parece ser um trabalho excessivamente complexo. E é por isso, a atitude de o olhar é central para nesse trabalho, pois prevê a complexidade do estudo de imagens passadas (neste estudo fotografias documentais), a devoção de um *flâneur* e o zelo um pesquisador.

5.2 O olhar do outro a respeito da obra

O olhar da pesquisa se cruza com o olhar do outro, esse olhar que é uma forma de investigação. Para Cardoso (1993, p. 359), as viagens também são, o autor fala sobre o viajante que, com o olhar, “temporaliza a realidade reprimindo a busca de seu sentido”. O viajante de Cardoso (1993) muito se parece com o *flâneur*, esse viajante é um ser não habituado ao lugar que visita, que se abre à indeterminação do mundo. A exposição, é nesse sentido uma viagem, em que todos seus visitantes são viajantes munidos ou não do olhar.

A viagem, para Cardoso (1993) causa estranhamento, mas é o mistério, a distância e a singularidade do incomum que instigam o olhar, que provocam o *flâneur*, que se insinuam ao observador atento. A experiência do estranhamento provoca a recuperação do que é individual, comum, normal, próximo. A experiência do estranhamento faz saber o quão longe se está de casa. Sobre isso, o autor coloca que “[...] o “outro”, só o alcançamos em nós mesmos, que o “estranho” - quando não é absoluta exterioridade e não-sentido - está prefigurado no sentido aberto do nosso próprio mundo, inscrito no fluxo e no movimento da sua temporalidade” (CARDOSO, 1993 p. 360).

Desta forma, para compreender a viagem, primeiro é preciso compreender como é estar em casa, assim como para olhar as coisas, é preciso também olhar para si. O observador, o viajante, o *flâneur*, ao investigar as imagens, os ambientes, os outros, olham primeiro um reflexo no espelho e, munidos disso, conseguem contemplar o extraordinário, o que não é trivial, o que muda.

O olhar a respeito da obra é uma viagem de reencontro consigo mesmo e de encontro com tantas outras novidades que a experiência pode abarcar. No entanto, o olhar vê o que é mostrado. Ao tratarmos do ambiente da exposição, compreendemos que é um lugar cujo espaço, número de objetos a serem visitados contém uma geografia própria. Sobre isso, devemos refletir sobre as relações entre a visibilidade e o olhar. Como esses elementos se relacionam cotidianamente está vinculada à forma como o mundo se dá a ser visto. Gomes (2013) considera os regimes de visibilidade como detentores dessa espécie de discurso das imagens:

A ideia principal nessa expressão é a de que existe uma espécie de protocolo, de cartilha de procedimentos regulares, que estabelecem socialmente aquilo que deve ser visto, as condições e os valores a serem julgados. A proposta de regimes de visibilidade é uma analogia com a expressão dos regimes de verdade, cunhada por Michel Foucault. Dizia ele que esses regimes nos informam sobre quem está autorizado a falar, o tipo de discurso que é aceito como verdadeiro e os mecanismos que permitem distinguir o falso do verdadeiro. (GOMES, 2013 p. 51-52)

Os regimes de visibilidade orientam o olhar para narrativas socialmente autorizadas, mas esses regimes não conseguem aprisionar o olhar. A exposição, por exemplo, para o autor é “um desfile”. O desfile é uma narração. A ordem espacial e temporal são os elementos estruturantes da narrativa” (GOMES, 2013 p. 40), logo, ao visitante cabe os usos, acionamentos e composições a partir da percepção dessa narrativa. O olhar é parte inerente a esse exercício dentro da exposição fotográfica estudada. Assim como as coisas se estruturam a partir de uma geografia específica, condicionada aos regimes de visibilidade, também o olhar se relaciona a modelos e construções específicas.

Gomes (2013) fala sobre a ação geográfica do olhar, que estaria relacionado a uma classificação imediata das coisas a partir da percepção:

Produzimos imediatas cartografias dos lugares e de seus conteúdos, selecionamos o que deve ser figurado, o que deve ser examinado, estabelecemos pontos de vista e até a escala dessa análise. Ângulos, distâncias, observação ou não de detalhes e minúcias, movimentos necessários, percurso da observação, comparações etc. são elementos que fazem parte dessa espécie de cartilha de procedimentos estabelecida para dirigir o olhar e a atenção. (GOMES, 2013 p. 54-55)

O autor chama essa atitude de “olhar cartográfico” que, assim como os regimes de visibilidade, opera como agente organizador e qualificador daquilo que é visto. Esse olhar obedece a critérios e normas individuais que conferem diferentes

visibilidades aquilo que é visto. O que esse raciocínio parece nos dizer é que o olhar peneira os elementos do mundo exterior, trazendo à tona, ou qualificando majoritariamente as imagens que mais se associam àquilo que mais nos interessa.

Com isso, temos dois importantes pesos para a compreensão do olhar nas exposições fotográficas, o primeiro deles é aquilo que se mostra, ou seja, a reunião de mensagens visuais que configuram a narrativa do espaço, resultado de uma curadoria própria que obedece a um regime específico de visibilidade. O segundo peso é a cartografia do olhar que é individual e intransferível e está vinculada à identidade dos visitantes. Esses dois pesos são variáveis dentro do ambiente expositivo, visto que, ainda que a narrativa não se altere, ou seja, a exposição continua a mesma para todos os visitantes, a percepção, a cartografia do olhar aplicada à ela será única para cada transeunte.

Ao pensar sobre essas ricas variáveis, propus medidas também plurais que visam dar conta dessa ideia de “olhar do outro para a obra”, tendo como o outro os transeuntes das exposições (observados durante o exercício da *flânerie* nas exposições no IMS, em São Paulo e no Rio de Janeiro), seus produtores, curadores, pesquisadores e série de olhares diante dos quais a mostra se estruturou ou se apresentou. Por isso, a escolha da análise cultural foi uma das associações naturais neste trabalho, porque considera a complexidade do conhecimento, dos objetos de cultura e do olhar.

Ao tratar sobre análise cultural podemos lançar nossos olhos sobre algumas definições que estão associadas à cultura. Para Williams (1965) existem três categorias para definição de cultura. A primeira é a “ideal”, na qual a cultura é resultado da atuação humana: “A análise da cultura, se tal definição é aceita, é essencialmente a descoberta e descrição, em vidas e obras, daqueles valores que podem ser vistos para compor uma ordem atemporal, ou ter uma referência permanente à condição humana universal”⁵⁰ (WILLIAMS, 1965 p. 57, tradução nossa). Nessa categoria, a cultura está ligada ao aperfeiçoamento humano.

A segunda concepção, a “documental”, a cultura é resultado de algum trabalho intelectual ou criativo, uma gravação de algum valor humano: “A análise da cultura, a partir de tal definição, é a atividade de crítica, pela qual a natureza do pensamento e

⁵⁰ No original: “The analysis of culture, if such a definition is accepted, is essentially the discovery and description, in lives and works, of those values which can be seen to compose a timeless order, or to have permanent reference to the universal human condition” (WILLIAMS, 1965 p. 57).

da experiência, os detalhes da linguagem, a forma e a convenção em que estes se tornam são ativos, são descritos e validados”⁵¹ (WILLIAMS, 1965 p. 57, tradução nossa) Essa concepção está vinculada às associações que podemos fazer a quaisquer objetos, situações ou produções como produto cultural. Aqui a cultura se parece mais com um adjetivo a ser atribuído.

Então, em terceiro lugar, aparece na obra de Williams a definição de cultura como “social”, nela:

a “cultura é uma descrição de um modo de vida particular, que expressa certos significados e valores não apenas na arte e aprendizado, e também em instituições e comportamentos. A análise da cultura, a partir de tal definição, é o esclarecimento dos significados e valores implícitos e explícitos em um modo de vida particular, uma cultura particular”⁵² (WILLIAMS, 1965 p. 57, tradução nossa)

Nessa categoria, a cultura está ligada à essência humana, algo que permanece com o passar do tempo, como as tradições.

Diferentemente do que se pode imaginar, essas três definições de Williams para cultura não estão dissociadas. Para a análise aqui proposta, estas formas de compreender a cultura são apenas diferentes direções por meio da qual um objeto, ação ou experiência cultural pode ser observado, vivido ou construído. Por isso, a análise cultural busca compreender a pluralidade das narrativas associadas ao produto cultural estudado, exatamente por se comprometer com todas expressões, vínculos e narrativas que o compõem.

A análise cultural é política, conjuntural e articula produção e consumo (MORAES, 2016), assim, a partir dessa análise ampla é possível acessar uma compreensão verticalizada dos processos e relações que proporcionam a produção, a comunicação e o consumo do objeto de cultura, e além de dar conta da abordagem intelectual, dialogar com o âmbito da experiência, que neste trabalho é tomado a partir do olhar pelo exercício da *flânerie*. A narrativa da experiência é desenvolvida como

⁵¹ No original: The analysis of culture, from such a definition, is the activity of criticism, by which the nature of the thought and experience, the details of the language, form and convention in which these are active, are described and valued” (WILLIAMS, 1965 p. 57).

⁵² No original: culture, in which culture is a description of a particular way of life, which expresses certain meanings and values not only in art and learning but also in institutions and ordinary behaviour. The analysis of culture, from such a definition, is the clarification of the meanings and values implicit and explicit in a particular way of life, a particular culture” (WILLIAMS, 1965 p. 57).

movimento de análise que considera significados e valores construídos a partir do momento vivido.

Para Monteiro e Azambuja (2018 p. 60) “A análise cultural pressupõe a polissemia do campo, que no envolvimento com a audiência sugere um lugar de lutas por sentidos”. Essa é a perspectiva central que motiva a pluralidade de instrumentos utilizados neste estudo. A partir da *flânerie*, visita de campo e análise cultural, o que se espera é conferir uma abordagem múltipla capaz de dar conta da singularidade que todo objeto de cultura carrega; da pluralidade de compreensões que se tem nas exposições e indicar um caminho de análise para mensagens visuais.

5.3 Estudo de caso

O estudo de caso proposto neste trabalho será relatado em dois momentos, que correspondem às visitas de campo ao IMS São Paulo e ao IMS Rio, filiais do Instituto Moreira Salles em que a exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem* foi exposta. Antes de iniciar os relatos, é importante destacar algumas características do IMS.

O Instituto Moreira Salles é hoje uma das principais instituições brasileiras de promoção de eventos culturais nas áreas de fotografia, música, literatura, iconografia e cinema. Dedicar-se principalmente à promoção de exposições de artistas brasileiros e estrangeiros, contemporâneos ou passados. As ações do Instituto recebem contribuição do Unibanco e da família Moreira Salles. A entidade foi fundada em 1992 em Poços de Caldas (MG), mas hoje está presente também no Rio de Janeiro (RJ), fundado em 1999, e em São Paulo (SP), fundado em 1996. A instituição publica com regularidade catálogos das exposições que produz, livros de fotografia, literatura e música e também a revista ZUM, sobre fotografia.

O acervo do IMS é de grande representatividade no contexto nacional, com um banco de fotografia com mais de dois milhões de imagens. O site do IMS ressalta como grandes representantes desse conjunto o fotógrafo aqui estudado, Marc Ferrez, mas também, Marcel Gautherot, José Medeiros, Maureen Bisilliat, Thomaz Farkas, Hans Gunter Flieg e Otto Stupakoff.

A soma de filmes, postais, estereoscópias, negativos, autocromos, daguerrotipos e fotografias reúne 800 mil itens. A instituição disponibiliza seu acervo

online desde o ano de 2004, segundo Roberta Zanata e Sergio Burgi, (2013, p. 282) “a disponibilização do acervo tanto interna quanto externamente atende a demandas de pesquisa de imagens para publicações, pesquisas acadêmicas, projetos editoriais expositivos, usos em produções audiovisuais, colecionismo, entre outras.”

O instituto desenvolveu, a partir do ano de 2012, a plataforma Cumulus, por meio da qual o pesquisador pode criar conta e salvar sua pesquisa:

O relacionamento com o IMS dessa forma é mais ágil e é possível estabelecer um diálogo entre o pesquisador e o IMS, no qual se pode solicitar informações adicionais, uso de imagens e, caso o conteúdo desejado não esteja on-line, agendar pesquisas presenciais diretamente no IMS⁵³ (ZANATA; BURGI, 2013 p. 285).

Sobre a questão de difusão de imagens é importante ressaltar mais uma vez a presença do IMS nas redes sociais, tema discutido anteriormente e que aqui deve ser mencionado para trazer a dimensão de áreas de atuação virtual do Instituto. No Instagram @imoreirasalles, o IMS conta com 198 mil seguidores; no Twitter @imoreirasalles, são 35 mil, no YouTube são mais de 24 mil inscritos. O IMS conta ainda com a página no Facebook @institutomoreirasalles e com um perfil no Spotify com mais de 4 mil seguidores⁵⁴.

5.3.1 O olhar do estrangeiro: visita ao IMS Paulista

Foi com o olhar de um estrangeiro⁵⁵ que pousei⁵⁶ em São Paulo (SP) no dia 17 de julho de 2019. A visita de campo começava já na atenção aos primeiros detalhes da capital paulistana que guardava meu objeto de estudo em um dos seus cartões postais, a avenida paulista, onde o IMS Paulista se encontra.

⁵³ O contato com o IMS Paulista e Carioca foi realizado antecipadamente via e-mail e pessoalmente durante as visitas a cada um dos prédios, no entanto, a pesquisa não possui vínculos de ordem empregatício ou institucional, visto que se ampara dentro do Programa de Pós-Graduação de Comunicação da UFG. Mesmo assim, optou-se por comunicar o instituto tanto sobre o teor da pesquisa, como do andamento da mesma.

⁵⁴ Números referentes ao mês de outubro de 2020.

⁵⁵ Termo de Peixoto (1988) que se destina a nomear o tipo de olhar de quem não é local, sendo “capaz de ver aquilo que os que lá estão já não podem mais perceber” (PEIXOTO, 1988 p. 363)

⁵⁶ Chamo atenção para a presença da escrita em primeira pessoa, que configura uma escolha da pesquisadora como alternativa linguística para conferir intimidade ao relato exposto.

Como uma repórter⁵⁷ cheguei para a primeira de cinco visitas que faria ao IMS Paulista, nos quatro dias que mantive o estudo na Galeria 1 do prédio. Esse primeiro momento foi marcado pela visita, me portei como um transeunte qualquer, um *badaud* que deixa se levar pela narrativa das imagens, dos textos visuais e aparatos dos quais a exposição dispunha.

A primeira impressão foi a de que a exposição se construía em moldes tradicionais. A exposição trazia majoritariamente os objetos de exposição fixados às paredes ou rente a elas - fotografias e mesas - apenas alguns elementos se destacaram centralizados, como câmeras fotográficas de Marc Ferrez e outros objetos de uso em campo, que também fazem parte do acervo do IMS. Os elementos de maior destaque, em termos de tamanho, nessa primeira visita foram as fotografias ampliadas que geraram grandes painéis, onde maravilhados, os olhos repousam sobre detalhes da produção fotográfica de outrora, como é possível ver nas imagens logo mais adiante.

No mesmo dia, mais tarde, na segunda visita, pude ampliar um pouco a dimensão do espaço significativo da exposição, já mais ambientada com o espaço da cidade, diante da qual eu, debaixo de algumas camadas de roupa, tentava me aquecer no frio incomum. Como as camadas de roupa sob as quais me movimentava dentro da galeria 1, as camadas significativas da exposição foram me aquecendo ou aguçando os sentidos. Reparei que, apenas depois de seis horas dentro da galeria, me preocupei em me sentar, respirar um pouco e tentar me aproximar de um *flâneur*.

Essa não é uma posição que se adquire com facilidade, principalmente para uma estrangeira de lugar e tempo histórico. Me deparava com cenas de um cotidiano que não era meu. Saindo um pouco da galeria e olhando pelas janelas daquele andar podia ver todas as outras pessoas da rua, que apressadamente iam e vinham de lugares que eu não conhecia, nem poderia supor. Pessoas que passavam diante do Instituto e decidiam, de repente, visitar uma ou outra exposição, ou pegar uma das sessões de cinema ou ainda, apenas visitar o café do prédio. Quaisquer que fossem as suas escolhas, tão diferentes do universo do meu planejamento para estar ali para esta pesquisa de campo.

⁵⁷ A formação da autora deste texto é Comunicação Social com habilitação em Jornalismo, por isso, é correto afirmar que antes do olhar questionador de pesquisadora, primeiramente tenho o olhar observador de uma jornalista.

Me dei conta de que deveria relaxar os meus olhos e reduzir minhas expectativas para poder abrir meus sentidos para a tarefa à qual me dispunha: perseguir os significados das mensagens visuais de Marc Ferrez através de todos os acionamentos que o olhar pudesse oferecer - a observação de um outro visitante, o detalhe de uma fotografia, a análise da curadoria da exposição etc.

Comecei a refletir sobre o que eu via. Mais de 300 itens entre fotografias, câmeras e documentos foram reunidos na exposição que discutiu o papel da imagem fotográfica no processo de exploração do território nacional e de sua construção como ideia de nação. Ao todo, o ambiente expositivo foi dividido em sete salas dedicadas ao trabalho de Marc Ferrez. A imagem assim que se adentrava à galeria era a de um retângulo subdividido em 7, de forma que ao se chegar ao final da exposição, no fundo da sala, era necessário fazer o caminho de retorno à primeira sala, de abertura da exposição, para ter acesso a porta, que fazia papel de entrada e saída.

Refleti ainda neste primeiro dia sobre aquela porta. Como havia entrado, quantas vezes iria passar por aquele mesmo portal e sobre como imaginava sair daquela sala pela última vez. Decidida, o dia seguinte seria para organizar mentalmente a estrutura da exposição e de dedicação a observação dos personagens que por ali passariam.

O primeiro painel da mostra (Imagem 19) foi colocado em diagonal na primeira sala, de forma que ao adentrar à galeria seja a primeira informação que se acessa. O texto de abertura da mostra ressalta como o acervo fotográfico de Marc Ferrez documenta as transformações no campo da imagem, da ciência, da tecnologia e das estruturas política, econômica e social do país. As informações que foram escritas por Sergio Burgi chamam atenção também para a carreira inovadora e colaborativa de Ferrez, que não apenas contribuiu para a documentação das regiões do território brasileiro, mas colaborou com diversas pesquisas voltadas para aplicação da fotografia para a ciência, propósito característico dos primórdios da fotografia.

Imagem 19 - Painel Território e Imagem. IMS, São Paulo. 2019



Fonte: da autora, julho de 2019.

Imediatamente ao lado direito deste primeiro painel, a obra Pão de Açúcar, Outeiro da Glória e bairro da Glória, vistos de Santa Teresa, Rio de Janeiro, RJ – Brasil, na qual Marc Ferrez aparece duplamente em primeiro plano (a partir da esquerda, o segundo e o terceiro na imagem) em uma fotografia produzida com câmera panorâmica de varredura, c. 1885, traz um grande impacto para o visitante (imagem 20).

A fotografia, que foi ampliada para tomar toda a parede, que seria a base do retângulo imaginário que falava até a pouco, traz a sensação da grandiosidade do fotógrafo, o que hoje considero ter sido o intuito do curador Sergio Burgi, se considerarmos a monstruosa quantidade de material produzido pelo fotógrafo e sua importância para a fotografia do século XIX no Brasil.

Imagem 20 - Painel entrada IMS, São Paulo. 2019



Fonte: da autora, julho de 2019.

Caminhando para a primeira sala, “Vistas do Brasil” (imagem 21), temos o contato com as primeiras de muitas paisagens, fotografias, álbuns, negativos, estetoscópios e equipamentos fotográficos diversos preservados pelo IMS (imagens 22 e 23).

Fotografias de Ferrez e sua assinatura são detalhes dessa primeira sala que antecipam os tons dados em toda a exposição: leve e elogioso. Inegável a compreensão já nos primeiros passos da exposição da riqueza da plataforma de compreensão do século XIX no Brasil criada pela obra de Ferrez, que abarcou algumas décadas do Império e também da República do Brasil.

Imagem 21 - Sala Vistas do Brasil. IMS, São Paulo. 2019



Fonte: da autora, julho de 2019.

Imagens 22 e 23: detalhes da Sala Vistas do Brasil. IMS, São Paulo. 2019



Fonte: da autora, julho de 2019.

Adiante, o próximo ambiente foi dividido em duas salas e abria caminho para um acesso: “Território em Prospecção”, “Território em expansão” e “Fotografia e ciência no Brasil”, como pode ser visto nas imagens 24 e 25.

Imagens 24 e 25 - Salas Território em Prospecção e Território em expansão. IMS, São Paulo. 2019



Fonte: da autora, julho de 2019.

As salas sobre o território foram dedicadas principalmente às fotografias da segunda metade do século XIX, com registro de construções de estradas de ferro, a frota imperial, os portos, a rotina nas plantações de café, na época baseada no regime escravocrata e também obras relacionadas ao crescimento urbano e grandes obras de engenharia. Essas sessões, mais que quaisquer outras nesta exposição, resumiram bem as principais temáticas abordadas da fotografia documental brasileira do século XIX.

O anexo, “Fotografia e ciência no Brasil”, contou uma parte da história das obras de Marc Ferrez que não é muito conhecido, talvez daí a ironia desse lugar estar deslocado do retângulo da exposição, como visto na imagem 26.

Imagem 26 - Sala Imagens em transformação. IMS, São Paulo. 2019



Fonte: da autora, julho de 2019.

A sala seguinte também se subdividiu em duas. A sessão Imagens em Transformação e Território em transformação (imagens 27 e 28) trouxe os panoramas de grandes dimensões e registros fotomecânicos, que dedicava a registrar obras arquitetônicas, paisagens e vistas.

Imagens 27 e 28 - Salas Território em transformação e Imagens em Transformação. IMS, São Paulo. 2019



Fonte: da autora, julho de 2019.

Finalmente, “Novos territórios da Imagem” (Imagens 29 e 30) em imagem trouxe a interessante cronologia do fotógrafo separada por fases, que julgo interessante pois remontam, de certa forma, o próprio percurso da exposição. A sala também traz sequências de projeções de fotografias em lanternas mágicas e coloridas produzidas por Marc Ferrez e também algumas obras realizadas nos últimos anos de vida do fotógrafo. Em Novos territórios da imagem, a fotografia em preto e branco dá lugar a fotografia amadora com uso de cores. Nessa sessão foram mostradas obras de Ferrez já do início do século XX, na experimentação dos autocromos e estereocópias⁵⁸.

Além dessa breve descrição sobre aspectos da exposição é necessário ressaltar o uso de alguns recursos tecnológicos em alguns painéis com alternância de *slides* de fotografias de Marc Ferrez; também com telas *touchscreen* espalhadas pelos ambientes, que permitiam escolha da temática ou ano para acesso de mais obras

⁵⁸ Estereocópia é um processo fotográfico de projeção de imagens que confere a sensação de tridimensionalidade. Isso é possível ao fotografar a mesma cena em duas perspectivas diferentes. Quando colocadas num binóculo, por exemplo, cada olho contempla uma imagem diferente e bidimensional, mas a percepção formada na retina é a de tridimensionalidade.

fotográficas de Marc Ferrez; acesso a vídeos explicativos da vida e obras do autor e também com acesso 3D de obras feitas pelo autor.

Imagens 29 e 30 - Sala Novos territórios da imagem. IMS, São Paulo. 2019



Fonte: da autora, julho de 2019.

O circuito da exposição foi um resumo da cronologia da produção de Marc Ferrez, mas não deixou a desejar a abordagem de suas temáticas e principais trabalhos. A exposição inseriu o observador no contexto de produção do fotógrafo e seus contemporâneos, tais como Georges Leuzinger⁵⁹, Revert Klumb⁶⁰ e Augusto Stahl⁶¹, ressaltou imagens realizadas por Marc Ferrez durante o seu período de trabalho na Comissão Geológica do Império, onde realizou um “extenso registro documental e paisagístico de diferentes regiões do país” (BURGI, 2019 p. 35) e também resgatou trabalhos pelos quais o autor não é tão conhecido, na sala “Fotografia e ciência no Brasil”.

Nas palavras do curador da exposição, Sergio Burgi, a trajetória e legado de Marc Ferrez auxiliam na compreensão do país e de sua representação durante os séculos XIX e primeiras décadas do século XX e esta foi exatamente a minha conclusão depois da terceira visita à exposição, já no segundo dia de visita de campo.

⁵⁹ Georges Leuzinger (1813-1892), nascido na cidade de Mollis, cantão de Glarus, Suíça, chegou ao Rio de Janeiro em 1832. Realizou a partir de 1860 um trabalho de documentação da cidade, retratando entre cenas urbanas e paisagens. O fotógrafo fundou a Casa Leuzinger, um importante centro de um circuito de publicações europeias e brasileiras. (IMS, 2019)

⁶⁰ Revert Henrique Klumb (c.1826-c.1886) se instalou no Rio em 1852. Klumb publicou importantes livros de fotografia no início da história da fotografia no Brasil, chegou a dar aulas de fotografia para a princesa Isabel e ficou muito conhecido pelas fotografias de plantas e aves. (IMS, 2019)

⁶¹ Theophile Auguste Stahl (1828-1877) documentou a paisagem urbana de Pernambuco a partir de 1853. Em 1868, documentou a construção da segunda estrada de ferro brasileira, a Recife and S. Francisco Railway e também a visita do imperador dom Pedro II a Recife, em 1869. (IMS, 2019)

A partir desse raciocínio, me pus a pensar sobre o processo combinatório proposto por Samain (2012) sobre a relação entre o resultado de produção que se tem da fotografia do século XIX e o sistema de pensamento ao qual estava vinculado. A exposição tornou claro os processos de “moldar” (os equipamentos envolvidos na construção da fotografia documental do século XIX); “construir” (o fotógrafo Marc Ferrez e sua trajetória profissional); “emergir” (o contexto e as fotografias feitas por Ferrez e outros fotógrafos do século XIX) e “viver” (a própria exposição fotográfica vivenciado no século XXI, recuperando, de algum modo, os três processos).

Assim, foquei em repensar algumas certezas que havia estabelecido previamente, durante os exercícios de organização mental das características da exposição e observação passiva. Foi com a atitude de um *flâneur* que cheguei à galeria 1 do IMS Paulista no terceiro dia de visita de campo, me dispondo não mais a visitar a exposição, mas perambular por ela como quem observa as paisagens da cidade, caminhando exaustiva e lentamente por suas obras fotográficas e objetos, com o olhar de quem busca encontrar um significado, ou seja, um olhar que insiste em recuperar sentidos nas obras que ali estavam expostas, pois “como um animal ascético, [o *flâneur*] vagueia por bairros desconhecidos até desmaiar de exaustão em seu quarto, que o recebe estranho e frio” (BENJAMIN, 2006, p. 462).

Por vezes parei olhando vazio para uma parede, para uma foto ou um objeto exposto, num daqueles mergulhos para o mundo interior em que as pálpebras não descansam, mas o olhar volta mais para dentro. Andar, parar, pensar, supor, essas são interferências do *flâneur* dentro do espaço da exposição, que constituem meios e contatos para a descoberta do pertencimento, ou seja, uma experiência de pertença que se traduz em uma relação tanto cultural como íntima.

Esse não é um exercício fácil. Buscar a lentidão na cidade mais movimentada do Brasil, buscar a atenção numa sala cheia de vozes, sons de passos, toques de telefones, cochichos; tentar encontrar a calma na observação, sem buscar refúgio no passar mais fácil das horas não é a mais comum das propostas de pesquisa, mas meu intuito era o de exatamente enxergar uma possibilidade de experiência do lugar da exposição.

Ao esvaziar minha mente de preocupações sobre o tempo, os possíveis resultados de pesquisa, os olhares estranhos que recebia comecei a perceber os primeiros indícios de que começava a me embrenhar sobre o exercício de falar. As

peças se prenderam por mais tempo, durante a minha observação, nas salas de aparatos fotográficos e negativos, observando os instrumentos necessários tanto para captura da foto, como para revelação.

Uma das reações me revelou detalhes de uma fotografia exposta (imagem 31), um comentário de um visitante: “ninguém sorria pra fazer a foto, nem mesmo as crianças”. A fotografia mostra mais de 30 pessoas, entre adultos e crianças, que se preparam para a caminhada até a colheita do café, trabalho árduo e maçante. O que mais chama a atenção são as expressões sérias e exaustas, pessoas que parecem ter desaprendido a sorrir, como ressaltou o visitante. Mais penetrante são os olhares, fixos, cujos significados mesclam tristeza e apatia, comunicam o costume com a dor, com o cansaço, com o trabalho.

Importante ressaltar que a fotografia de Marc Ferrez participa de uma política nacional de conformação sobre a memória da escravidão, de forma que seus resquícios aparecem dentro da imagem de forma apaziguada.

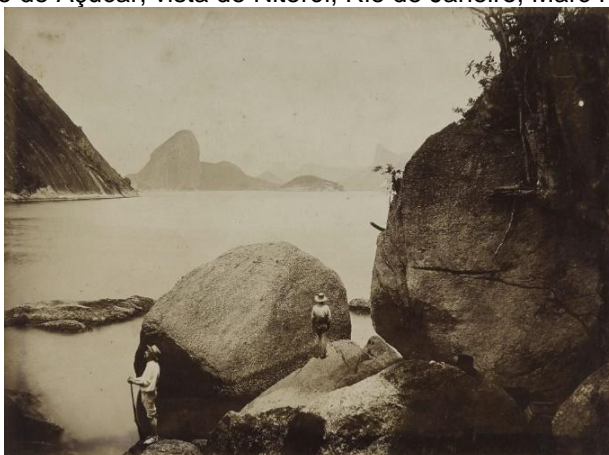
Imagem 31 - Partida para a colheita do café com carro de boi, Marc Ferrez, Vale do Paraíba, c. 1885.



Fonte: Brasiliana Fotográfica, 2020

O olhar e a postura dentro das fotografias de Marc Ferrez comunicam detalhes das situações e da própria narrativa visual pretendida. Importante ressaltar a importância do corpo, que para a construção deste relato, não é considerado apenas uma localização orgânica do ser, mas objeto que comunica e reage. Me vi contemplando a paisagem, como os dois elementos humanos da foto (Imagem 32), que olham a paisagem, contemplando-a, aparentemente com o mesmo manto curioso e despreocupado que eu, 139 anos depois.

Imagem 32 - Pão de Açúcar, vista de Niterói, Rio de Janeiro, Marc Ferrez, c. 1885



Fonte: IMS, 2019

As fotografias expostas recuperam a relação íntima entre a paisagem e progresso industrial, narrativas comuns dentro da obra de Ferrez, como também registros sobre a chegada da Modernidade no Brasil, não apenas por Marc Ferrez, mas outros fotógrafos contemporâneos como Militão de Azevedo e August Stahl (imagem 33), cujas fotografias também estavam expostas, em uma das paredes em que se contextualiza o trabalho de Ferrez a outros fotógrafos da época.

Imagem 33 - Largo do Catumbi, Rio de Janeiro, Augusto Stahl, c. 1865



Fonte: IMS, 2019

Elementos da cidade, da urbanização, cenas de progresso são mensagens comuns dentro da fotografia documental do século XIX, como discutido no capítulo 2. A cidade é a paisagem contemporânea (SANTOS, 2013), cujos aspectos reais se misturam com a paisagem construída e imaginada. Assim a memória coletiva da

cidade é construída, na vivência da identidade social do lugar e a revivência de sua história. Por isso, mesmo tendo analisado previamente fotografias de Ferrez me impressionei com a capacidade de apreensão da sala da exposição por parte dos visitantes, não apenas da minha pessoa. Ao reconhecerem o espaço retratado pelo fotógrafo as pessoas se dedicam a reinterpretá-lo, fazendo um cruzamento de suas características passadas e atuais, lembrando situações ali vividas e, quem sabe, criando outras que nunca existirão.

Assim como existem os traços simbólicos presentes em todas as cidades, os marcos essenciais que designam localidades, como o Cristo Redentor está para o Rio de Janeiro, também os traços memoriais elegem e legitimam as cidades e seus espaços, aí se encontra a fotografia, um testemunho, um traço memorial, cujas paisagens que contemplam comunicam. As “paisagens são dotadas de memória que deixam seus traços e rastros sensíveis tanto na materialidade e visualidade como nas produções artísticas” (SANTOS, 2013, p. 66).

Essa memória agora era minha e de tantos outros transeuntes da exposição que caminharam numa experiência de reconhecimento. Importante observar os corpos que se entregaram a algumas fotografias, repousando nelas por alguns minutos, e, em contraste passando diretos por outras, ou elementos, essa preferência corporal é um dos retratos da cartografia do olhar.

Uma moça entra pela porta apressadamente fazendo barulho com suas botas tratoradas. Vai até a última sala e senta no banco disposto frente à parede de cronologia de Marc Ferrez. O que ela estava fazendo? Era muito óbvio que ela já havia estado ali e conhecia o ambiente a ponto de saber localizar o melhor lugar para se sentar. Ela pega o celular e nele fica fixa por muitos minutos até deixar a sala, tão apressadamente como entrou, sem sequer olhar nenhum dos objetos pelos quais passava. Quem era aquela moça? Ela se comportou como um *badaud* para quem a exposição, assim como a rua, como o campo ou qualquer outro lugar, é uma passagem.

Interessante notar os contrastes. Duas senhoras falam sobre as paisagens que revisitam por meio das obras de Ferrez. Parecem conhecer bem o Rio de Janeiro. Apontam para um ou outro elemento na foto e, com semblante de admiração, parecem pensar “não mudou nada”. O tempo dentro da galeria 1 do IMS Paulista foi me

transformando em um flâneur à medida em que fui me dedicando à compreensão dos fenômenos observáveis ou aqueles que supunha estar à minha volta.

Compreendi que o mesmo lugar da exposição toma a personalidade da cidade em que está sendo apresentada, não só pelas pessoas que a visitam e carregam múltiplas memórias e vínculos com ambiente, mas o movimento dentro da galeria 1 era o movimento da Avenida Paulista. A exposição tem ruas, esquinas, paisagem, sinais, regras. A cidade da exposição de Marc Ferrez tinha trânsito também, outras vezes barulhos e pessoas apressadas demais para apreciar a paisagem.

Em minha última visita à galeria, já na véspera da viagem de volta, já me sentia menos estrangeira de São Paulo, do Instituto e das obras de Ferrez. Decidi fazer um exercício diferente e sentar nos bancos da exposição para apreciar apenas as pessoas. Diferentemente dos dias anteriores, este foi de tranquilidade dentro da galeria 1. Não havia agitação. Poucos e apressados foram os visitantes deste dia.

Pude perceber o comportamento de tour. Um visitante entra na galeria e, em menos de uma hora, visita todos os andares e vai embora. Me pergunto sobre esse comportamento apressado, nessa vibração diferente e volto a me sentir uma pesquisadora à paisana no meio das pessoas. Aproveitei as horas para fazer fotos e anotar as últimas considerações.

Com o sentimento de saudade passei pelo portal da galeria 1 pela última vez, despedindo-me das paisagens que encontrara ali. Uma suspeita que tinha foi confirmada: eu já não era mais a mesma depois dessa pesquisa de campo. Algo se transformara em mim. Mais tarde descobri que era o meu olhar.

(Primeiros passos)

Essa visita da exposição no IMS São Paulo se configura como os meus primeiros passos. Caminhar pelas obras de Marc Ferrez se destacou como uma experiência completamente diferente da experiência de folhear livros ou acompanhar o acervo online. Como conhecedora prévia das obras do autor, nesse momento de caminhar por elas, enquanto exposição não guiada e com a atitude de *flâneur*, possibilitou aproximação, não só da obra, mas dos objetos fotográficos, seu motivo e sua história. As exposições, enquanto meios de comunicação, está imbuída do potencial de ação comunicativa em suas três perspectivas principais:

Processo interativo de transmissão e renovação do saber cultural, do ponto de vista da intercompreensão; de promoção da integração social pela solidariedade, do ponto de vista da coordenação da ação, e de formação da identidade pessoal, do ponto de vista da socialização (COELHO, 1989, p. 31).

A partir da primeira fase do estudo foi possível destacar a exposição do ponto de vista da socialização, a partir do potencial na formação da identidade pessoal. As obras de Marc Ferrez são um produto histórico e artístico que recupera temáticas centrais para história do Brasil, tais como seu passado escravocrata e o investimento em meios de transporte e urbanização a partir da primeira metade do século XIX. Assim, ao caminhar pelas obras de Ferrez vê-se como paisagem o Brasil do passado sob a ótica da exaltação.

Com os olhos de hoje, no entanto, as fotografias atizam outras reflexões, como abandono e descaso de algumas obras públicas históricas, sobretudo do poder público; a triste memória da escravidão que reflete na sociedade atual a situação de vulnerabilidade, pobreza e preconceito, principalmente da população negra.

Como primeiros passos, a experiência ampliou meu olhar, meu campo de visão; alterou a minha concepção sobre o corpo como parte da possibilidade de experiência sensível do espaço urbano e da exposição. A imagem poética do contexto geográfico pode estar em confluência com o ser poético latente da alma e foi com esse sentimento que a segunda pesquisa de campo foi organizada.

5.3.2 O olhar do flâneur: visita ao IMS Rio

Foi com o olhar de um flâneur que pousei no Rio de Janeiro (RJ) no dia 10 de março de 2020 para visita ao IMS Rio, na pesquisa que manteria durante os dias 10, 11 e 12 do mesmo mês. Ainda que estrangeira ao Rio de Janeiro, os motivos que me levaram à visita da nova cidade, o movimento, a rotina repetida para chegar até ali, o contato com milhares de desconhecidos foram situações mais comuns na segunda experiência. A cidade me recebia quente, muito diferente do frio de inverno de São Paulo, e eu, com a mesma afabilidade lhe retornava meus olhos, já não mais receosos ou cheio de expectativas, pois já sabia eu que novas narrativas me aguardavam ali.

Como um detetive, cheguei para a primeira das três visitas que faria ao IMS Rio, nos três dias que mantive o estudo na Casa da Gávea. A minha pesquisa ali se daria em dois momentos, um primeiro com o exercício de *flânerie* e um segundo com

a participação do Fórum Marc Ferrez: Olhar em perspectiva⁶², evento que me auxiliou na análise e interpretação de alguns aspectos das obras de Ferrez.

A beleza da Casa da Gávea, sua estrutura, seus jardins, sua imponência é um espetáculo à parte, antes mesmo da entrada em seu interior. Como o primeiro momento é sempre o de ambientação, pude perambular pelo exterior da casa, me deixando levar pelos caminhos que encontrava, encantada com a luz que envolvia o lugar.

Ao adentrar a exposição, diferentemente da primeira visita ao IMS Paulista, ali eu era esperada como pesquisadora visitante pela equipe do Instituto, o que fez com que eu não passasse tão despercebida assim nas longas horas às quais pude dedicar à pesquisa ali e em outras horas às quais me juntei ao grupo de pesquisadores, professores e visitantes que também se inscreveram para participar do Fórum.

A primeira impressão que tive ao fazer o primeiro percurso pela exposição foi a de que, mesmo sendo mantida a maior parte dos tons, peças e obras⁶³ que pude observar na exposição em São Paulo, a própria estrutura e reorganização da exposição lhe trouxeram um ar diferente.

A exposição ganhou mais espaço e foi espalhada pelas salas da grande casa. Uma das observações que essa separação pode ressaltar foi a de que cada sala guardava uma exposição diferente sob a atenção das temáticas exploradas em cada uma delas. Os grandes painéis de fotografias ampliadas também trouxeram outra magnitude para exposição do Rio. Enquanto São Paulo apresentou dois grandes painéis na exposição, no Rio foram sete. No entanto, no Rio houve apenas três espaços para projeção ampliada de fotos, enquanto em São Paulo apresentava cinco.

No mais, a exposição mantinha o ar elogioso ao trabalho de Ferrez, com uma apresentação e organização antiquadas e tradicionais dos objetos em cena. O elemento de maior destaque da exposição no Rio nesta primeira visita foram,

⁶² O evento contou com debates e comunicações de trabalhos acadêmicos diversos, entre os dias 10 e 12 de março de 2020. Participaram do evento Sergio Burgi, curador da exposição aqui estudada, Maria Turazzi, pesquisadora que se dedicou em muitas oportunidades ao estudo da obra de Ferrez, dentre outros profissionais artistas, historiadores e pesquisadores da área de imagem.

⁶³ Quanto ao número de peças e objetos expostos não tive acesso ao número exato de peças adicionadas. Visualmente, o que chamou mais a atenção foi o uso de painéis com fotografias de Marc Ferrez, que podem ser vistos no decorrer desta leitura.

novamente as fotografias ampliadas, mais exatamente o painel de entrada da exposição (imagem 34).

Imagens 34, 35 e 36 - Alguns dos painéis da exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem*. Rio de Janeiro, 2020



Fonte: da autora, 2020

Diferente da exposição em São Paulo, no Rio, as salas da casa principal do prédio eram todas destinadas à exposição. À esquerda do painel principal, como se vê na imagem 35, havia o acesso à primeira sala da exposição, como também às áreas externas da casa, tais como o restaurante, jardins e outros prédios do IMS Rio. Na entrada da sala 1, um painel (imagem 36) com a fotografia Rua Direita, atual Primeiro de Março, olhando em direção à Candelária, na esquina do Largo Do Paço, atual praça XV, c. 1890, abre para “Vistas do Rio de Janeiro e do Brasil”.

Imagem 37 - Sala 1. Rio de Janeiro, 2020



Fonte: da autora, 2020

A sala trouxe vistas, cartões de visita, versos de fotografias com a marca de Ferrez, negativos, álbuns e algumas fotografias dos contemporâneos Militão de Azedo, Albert Frisch, Georges Leuzinger, Revert Klumb, Augusto Stahl, Stahl e Wahnschaff. A saída da sala dá acesso a um corredor iluminado pelo sol que entra pelas portas laterais do jardim, como se vê na imagem 38.

Imagem 38 - Corredor que liga sala 1 ao restante da exposição. Rio de Janeiro, 2020



Fonte: da autora, 2020

Neste mesmo corredor temos o acesso à sala 2 que mescla “Território em Prospecção” e “Fotografia e ciência no Brasil”, com elementos semelhantes aqueles apresentados em São Paulo como pode ser visto nas imagens 39, 40 e 41:

Imagens 39, 40 e 41 - Sala 2. Rio de Janeiro, 2020



Fonte: da autora, 2020

Nesta sala foram feitas as referências às expedições da Comissão Geológica do Império; à fotografia de povos indígenas, trabalhadores das minas, expedicionários, como também de alguns trabalhos de Ferrez como fotógrafo da Marinha Imperial.

Adiante, a sala 3, foi aberta com a fotografia Cruzador Almirante Barroso, c. 1888 (imagens 42 e 43) e traz o título “Território em expansão” com um ambiente amplo e espaço para acompanhar alguns vídeos, fotos e textos. Também essa sala dava acesso ao cinema do Instituto sendo uma das de maiores visitação, visto que, pessoas que utilizavam o acesso com outros finalidades, paravam ali para apreciar a exposição (imagens 44 e 45).

Imagens 42, 43, 44 e 45 - Sala 3 IMS Rio. Rio de Janeiro, 2020



Fonte: da autora, 2020

Do corredor e da sala 3 abriam-se dois acessos para um pequeno corredor que trazia o título “Território em transformação” que expôs principalmente fotografias com a temática da transformação urbana, como se vê na imagem 46.

Imagem 46 - Corredor central IMS Rio. Rio de Janeiro, 2020



Fonte: da autora, 2020

Em seguida caminhamos para um corredor de acesso a mais duas salas da exposição. O corredor recebeu em sua parede a cronologia de Marc Ferrez, algumas vistas, paisagens e recursos audiovisuais, como se vê na imagem 47.

Imagem 47 - Corredor lateral IMS Rio. Rio de Janeiro, 2020



Fonte: da autora, 2020

A sala 4 trouxe “Imagens em transformação” com panoramas, fotografias de monumentos, prédios, plantas de edifícios e cenas do Rio de Janeiro focadas em destacar construções e obras arquitetônicas, como vemos nas imagens 48 e 49.

Imagens 48 e 49 - Sala 4 IMS Rio, Rio de Janeiro. 2020



Fonte: da autora, 2020

Mais à frente no corredor temos acesso à cronologia de Marc Ferrez e o painel Claire Ferrez, nora de Marc Les Marécottes, Suíça, 1915, que dá entrada à última sala da exposição que trouxe projeções das últimas atividades de Ferrez, já com fotografia colorida, alguns objetos como câmera e painéis de interação. Foi também esta última sala que rememorou o envolvimento de Ferrez com o cinema (imagens 50 e 51).

Imagens 50 e 51 Sala 5 IMS Rio, Rio de Janeiro 2020



Fonte: da autora, 2020

Saindo da última sala, poderia retornar pelo caminho feito até ali, ou sair pela lateral para o jardim, onde o painel Pão de Açúcar, Outeiro da Glória e bairro da Glória, vistos de Santa Teresa, foi montado nas portas frente à fonte do jardim (imagem 52).

Imagem 52 - Jardim central IMS Rio. Rio de Janeiro, 2020



Fonte: da autora, 2020

No segundo dia de visita ao IMS Rio comecei a me dedicar mais atentamente à observação dos transeuntes. Diferentemente da atividade realizada em São Paulo, no Rio, com outros nove meses de experiência com a pesquisa, eu parecia ter conquistado maior aprimoramento dos sentidos, revisto minha postura enquanto comunicadora e pesquisadora, o que refletiu na regulação de minhas expectativas. Meu intuito era conseguir me movimentar pelas ruas da exposição com maior fluidez e naturalidade e, em tudo, passar despercebida, como igual, pois:

Sua conduta [do flâneur] é, simultaneamente, parte do espetáculo que ele observa. Há uma flexibilidade básica nesse olhar que observa e é observado. Sua atitude é em tudo semelhante à dos outros passantes que atravessam a cidade, a diferença reside em sua atenção e em seu prazer

contemplativo. A vida desse personagem é pontuada pelos encontros com pessoas e situações que o fazem pensar, observação e reflexão são atos contínuos nesse deambular, exterioridade e introspecção são características básicas desses personagens. As ruas da cidade são o seu lugar. (GOMES, 2013 p. 228)

Essa foi uma das principais diferenças que consegui observar, principalmente após a primeira visita. Passada a interação inicial com os responsáveis do próprio instituto, consegui, tomar vagarosamente a minha posição de introspecção e contemplação, de forma que deixaria para trás a pesquisadora um tanto ansiosa e inquieta, que havia realizado a primeira fase em São Paulo, para dar lugar à atenção, silêncio e simples observação. Com isso consegui captar momentos mais íntimos, inclusive registrá-los. Fui encontrando meu lugar.

Durante os dias em que estive em visita na casa da Gávea ela recebeu diferentes turmas infantis (imagem 53) para visitas guiadas o que rendeu à prática de observação boas reflexões. Entre as perguntas, ressaltaram as sobre a falta de cor e sobre os grandes álbuns.

As crianças tem um olhar sincero. Ou se interessam ou não se interessam, mas quando o fazem conseguem enxergar minúcias. Uma das crianças, muito participativa perguntou: “Pode encostar?”, tendo resposta afirmativa continuou “Muito legal esse desenho”. A guia então explicou que se tratava de fotografias e ele finalizou “e pra quem ele trabalhava?”.

Imagem 53 - Turma infantil visitante. Rio de Janeiro, 2020



Fonte: da autora, 2020

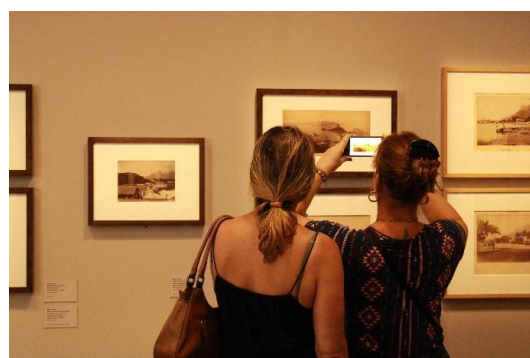
Esse questionamento ficou comigo durante algum tempo também. A guia explicou à criança sobre os serviços prestados por Ferrez e que as obras dele ficaram com sua família e que posteriormente foram adquiridas pelo Instituto. Mas talvez,

pensei eu, essa criança tenha refletido que, assim como há fotógrafos de casamento, artísticos, publicitários e tantos outros, todo fotógrafo trabalha com um objetivo ou tem um motivo, ou seja, para quem o fotógrafo trabalha indica porque realizou tais fotografias.

Essa é uma reflexão que iniciamos no capítulo sobre as temáticas da fotografia documental, mas é interessante perceber, no exercício da observação as nuances dos questionamentos que desembocam em análises paralelas ou que contemplam a própria teoria.

O corpo transmite muito de si por meio da postura, gestos e pequenos comportamentos, como um sinal, por exemplo. Ao demonstrarmos interesse podemos nos projetar para frente ou mudar a fisionomia, outras vezes simplesmente pegamos o celular para gravar o momento em uma foto ou pesquisar o questionamento na internet. Situações assim me foram sinalizadas muitas vezes na casa na Gávea, como se vê nas imagens 54 e 55:

Imagens 54 e 55 - Visitantes na exposição, Rio de Janeiro. 2020



Fonte: da autora, 2020

Outras vezes, os transeuntes questionavam as pessoas que trabalham no instituto (Imagem 56).

Imagem 56 - Visitantes na sala 4 do IMS Rio. Rio de Janeiro. 2020



Fonte: da autora, 2020

Pela sala 1, as senhoras não acreditavam no que viam e se perguntavam admiradas se era o mesmo lugar que pensavam, “Mudou muito!”, declarou uma delas. A cena recupera mais uma vez o vínculo entre as imagens do passado e do presente, por meio do fio da memória recuperada pelos corpos passantes.

Imagem 57: Visitantes sala 1 IMS Rio, Rio de Janeiro. 2020



Fonte: da autora, 2020

Nesse momento a exposição estava sendo usada para uma outra produção, uma outra foto. Aqui fica claro os diversos usos e funções conferidas à exposição. São diversas as camadas criadas a partir de uma visita. O transeunte leva consigo, na memória a lembrança e os acionamentos visitados por meio da exposição. Outras vezes ressignifica uma lembrança ou inventa, compara. Leva a exposição consigo dentro do celular, numa foto. Em outra, a exposição é pano de fundo e serve de cenário para outras formatações do presente, como na Imagem 58 em que a moça posa na frente da projeção.

Imagem 58 - Visitantes na sala 5 do IMS Rio. Rio de Janeiro, 2020



Fonte: da autora, 2020

Pude perceber nesse segundo momento da pesquisa a importância do olhar. Para Gomes (2013, p. 230) “três são, portanto, as diferenças fundadoras da observação urbana: um olhar que se desloca, vagueia e escolhe; um olhar que é reflexivo, que é parte daquilo que observa; uma narrativa que não está fechada, organizada para um tipo de olhar, orientada para uma posição”. O olhar do flâneur é constantemente o resumo dessas três características da observação urbana.

O *flâneur* constata a contemplação do passado, como se vê na imagem 59:

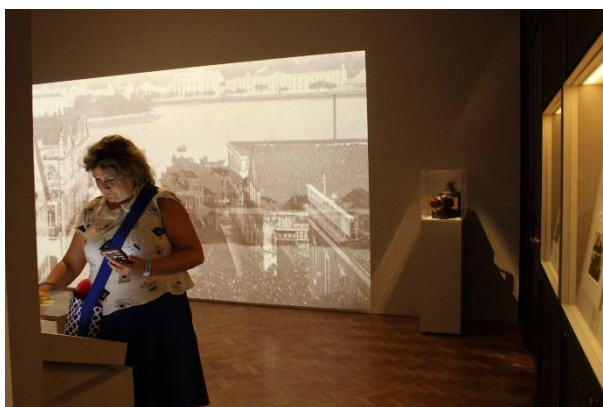
Imagem 59 - Visitante usa recurso visual da sala 1 do IMS Rio. Rio de Janeiro 2020



Fonte: da autora, 2020

E tal contemplação com recursos do presente, por exemplo ao poder folhear as imagens do passado por meio do toque na tela (imagem 60).

Imagem 60 - Visitante utiliza recurso visual da sala 2. Rio de Janeiro, 2020



Fonte: da autora, 2020

A contemplação gera a recordação, o retrato, a memória fotografada (imagem 61):

Imagem 61 - Visitante retrata exposição na sala 5. Rio de Janeiro, 2020



Fonte: da autora, 2020

O *flâneur* anda, sem deixar muitos vestígios. Mas muitos reflexos (imagem 62), sejam eles visíveis ou não.

Imagem 62 - Fotografia da pesquisadora, sala 1. Rio de Janeiro. 2020



Fonte: da autora, 2020

Esta foto resume minha experiência na exposição no Rio de Janeiro. Ao olhar a exposição, percebi um pedaço do tempo, um pedaço da história, detalhes de uma cultura polvilhada em tantas maneiras de ser, experienciar, perceber a si mesmo e as coisas. Compreendi a exposição como lugar da multiplicidade:

A exposição nesses espaços continua a ser a marca forte e intensa da vida social urbana. O *flâneur* não é um testemunho do passado, um resquício, ele atua entre nós, tem o seu lugar, nos dois sentidos dessa expressão, garantido em nossas cidades. (GOMES, 2013 p. 236- 237)

Para concluir as questões sobre minha visita à casa da Gávea me pareceu muito rico o novo olhar sobre as obras paisagísticas de Marc Ferrez. A apreciação da exposição pode ser feita de diversas maneiras. Eu escolhi e tentei me aproximar o máximo que pude do reflexo de um flâneur e, por meio da minha experiência e da análise cultural conseguir expor uma narrativa que significasse o tempo vivido. Não teria como desvencilhar essa experiência das obras de Ferrez. Nem a exposição nem suas obras pareciam estar de paisagem, mas se fizeram paisagem.

(Outros passos)

Ao caminhar pelo IMS Rio dei outros passos. As paisagens de Marc Ferrez dialogam com outras produções contemporâneas ao fotógrafo, muitas em perspectiva, como pode se ver nas imagens. A perspectiva linear é considerada uma metáfora para o mundo moderno e uma projeção para o olhar do espectador (GOMES, 2013).

A noção de um ponto de fuga como a de um ponto de vista orientador do olhar, a indicação da direção que ele deve tomar, o jogo das proporções, distâncias e ângulos que esse sistema estabelece, o lugar do sujeito como espectador, enfim, todo esse conjunto forma uma era coesa de triunfo da perspectiva. A imagem do espaço se estabiliza nesse sistema de representação durante toda a Modernidade. (GOMES, 2013 p. 86-87)

Gomes (2013) me faz lembrar mais uma vez o questionamento da criança. A imagem 63, como podemos ver, é um bom exemplo tanto do uso da perspectiva, como da metáfora do mundo moderno, mas ainda nos questionamos sobre o que há do lado de lá do viaduto ou para onde estamos olhando. Ao olhar para a imagem, olhamos para tão longe e para tão dentro.

Imagem 63 - Viaduto, Marc Ferrez, Brasil, c. 1895



Fonte: IMS, 2020

Mas esse comportamento não está desvinculado de sentidos e sentimentos. Gomes (2013) reflete ainda sobre a dinâmica de posicionamento em distância que, ao relativizar o grau de separação com a paisagem, a abertura do campo visual traz uma sensação de poder ao observador. Essa é uma possível abertura para a compreensão tanto do tom elogioso para as obras de Ferrez, quanto para o engajamento dos visitantes com as imagens de paisagem.

Há uma estética subjacente à paisagem que é a valorização do trabalho e da engenhosidade humana face à adversidade e, às vezes, às selvagens forças naturais. Também por isso as paisagens são imagens de um poder vitorioso. Nós nos enquadrados, olhamos para elas de um ponto de vista aglutinador e amplo. Naturalmente, a perspectiva e as diferentes técnicas de colorido deram profundidade e realidade a essas representações. De certa forma, nós as aprisionamos pelo olhar. (GOMES, 2013 p. 114)

Esse olhar que aprisiona reflete uma troca, não apenas parece revelar a conquista da paisagem, mas a conquista do olhar pela imagem, afinal, dentro da exposição, a paisagem se oferece à nossa contemplação, ganhando visibilidade dentro da nossa cartografia do olhar.

Da mesma forma, a exposição revela regimes de visibilidade:

A perspectiva nos indica que aquilo que vemos está organizado para ser olhado daquela forma. As coisas ordinárias são extraídas do fluxo do olhar, são fixadas, distanciadas e perspectivadas. Elas são assim oferecidas ao olhar atento e interpelador. Essa é a magnífica qualidade que os objetos estéticos têm para nós. Eles podem nos dar a oportunidade de refletir, estão

separados da nossa experiência comum, mesmo quando se referem a ela. (GOMES, 2013 p. 117)

Assim, a geografia da exposição faz do visitante um transeunte de um universo paralelo. Impõe sua perspectiva, oferece mensagens visuais, textuais, virtuais, sonoras etc. e dialoga com a percepção íntima de cada um. Para cada transeunte desse universo a exposição se revela um cenário diferente:

Chamamos de “cenário” esse conjunto de ações, objetos e significações unidos e simultâneos em um mesmo espaço. Queremos, a partir dessa denominação, ressaltar o caráter absolutamente interdependente dessas três dimensões - a física, a comportamental e a de significação - na construção da vida pública. A noção de cenário (conjunto de cenas) quer assim propor uma análise que tem como núcleo a espacialidade e a coloca em relevo na interpretação das ações e na compreensão dos significados que se inscrevem nos espaços. (GOMES, 2013 p. 189)

Para o flâneur, a leitura da exposição é a leitura de infinitos cenários e infinitas possibilidades de leitura e por isso se relaciona a tantos aspectos sejam de ordem visual, comportamental, política ou conjuntural. Ela é, portanto, carregada de subjetividade, embora se mescle com reflexões ligadas a modo objetivo da retratação da fotografia do século XIX.

5.4 Resultados gerais

A partir da experiência promovida com os instrumentos da *flânerie* e análise cultural é possível ressaltar que o percurso proposto no estudo de caso considerou a complexidade do campo das mensagens visuais e dos objetos culturais e por isso acionou os instrumentos da *flânerie*, visita de campo e análise cultural. A expectativa com essa escolha foi a de encontrar um equilíbrio entre procedimentos e abordagens do campo da Comunicação e dos estudos visuais que estão mais próximos da pesquisa acadêmica e os aspectos das vivências, experiências e afetos que são mais próximos do mundo particular.

O exercício da *flânerie* possibilitou mergulhar ativamente no espaço geográfico na investigação sobre uso de diferentes imagens e materialidades, além da diversidade de temáticas fotografadas. Flanar por uma exposição fotográfica foi, majoritariamente, fluido, pois a observação e o sentimento do corpo em relação ao ambiente e às pessoas que circundam, puderam ser facilmente percebidos. Por outro

lado, este foi também um exercício um tanto exaustivo, como se trata, geralmente, a *flânerie*, onde a observação se passa por um processo de investigação.

Com a atitude do olhar, encontramos rastros do corpo-olho, num espaço de significação que vincula memória interna e coletiva e formas de ver relativas ao momento histórico de produção das obras de Marc Ferrez, que dependeram de um sistema de pensamento único para que fossem possibilitadas, mas ganham corporeidade nas novas associações dos novos olhares do observador contemporâneo. Mais do que isso, as imagens ganham vida: no diálogo com seus observadores e no movimento corpóreo dos observadores.

Ao flunar, o ser se torna consciente de si, do seu corpo que comunica, que anda, que permeia memórias, pronto para acionar o reconhecimento não apenas de seus vínculos com a imagem, mas consigo mesmo e com sua identidade. Flunar é uma possibilidade de encontrar na geopoética dos espaços a poética de si mesmo e construir, ou reconstruir, as paisagens e encontrar-se enquanto habitante real dos espaços.

A partir disso, é possível concluir que o exercício da *flânerie* possibilita o aprimoramento do olhar do pesquisador, o desprendimento de expectativas sobre os resultados esperados; auxilia a medida do tempo da observação e a considerar a própria experiência dentro do contexto estudado.

Apesar deste ser um relato individual de vivência, a narrativa dentro da análise cultural se demonstra como possibilidade de compreensão das imagens e memórias do urbano, do contexto geográfico e histórico, que evocam e carregam narrativas culturais e sociais, e mais intimamente comunicam histórias, não só gerais ligadas ao desenvolvimento do País, como também, particulares, através dos olhares dos visitantes da exposição que, mesmo ao trazerem falas do senso comum, suscitam reflexões mais profundas.

A análise cultural possibilita a ampliação da leitura sobre o objeto da cultura estudado; ela conecta tempos e lugares, possibilitando a leitura de possíveis narrativas do passado, presente e futuro e a compreensão de que a análise é um movimento fluido. A análise cultural se articula com o corpo-olho a partir da estruturação da experiência vinculada à memória, aos sentimentos e à comunicação textual, visual e corporal.

A exposição de Marc Ferrez não se demonstrou apenas um lugar de passagem, mas um lugar que ativa a comunicação, que ativa a formação de consciência, tanto pelas temáticas que aborda, como pelas paisagens que propõe visualidades tão próximas do contexto contemporâneo, sejam pelos rastros físicos ou pelos rastros simbólicos.

É necessário compreender que um único objeto de cultura pode ter infinitas leituras. O flâneur encontra no ambiente expositivo uma multiplicidade de possibilidades de leituras. Como demonstração da viabilidade e uso do corpo-olho dentro da análise é possível ressaltar que o corpo-olho está presente em nosso cotidiano nas formas em que o olhar se materializa. A partir do estudo da exposição, pudemos compreender que a tomada de consciência do ser que usa do mundo exterior (a exposição, as fotografias) para acionar o mundo interior (a lembrança, a criação), assim, conseguimos perceber que o olhar medeia a experiência, exteriorizando a visão, e interiorizando as imagens do cotidiano.

Cada um dos visitantes, nas narrativas compostas neste capítulo experienciaram o corpo-olho ao se relacionarem com as esferas de produção, comunicação e consumo da obra. Cada um desses transeuntes criaram uma composição singular da experiência ali vivida, mas todos compartilharam e recriaram o sistema de pensamento das mensagens visuais de Marc Ferrez, abordadas no capítulo 2.

Como agentes essenciais dessa prática ressalto os regimes de visibilidade que se associam à política institucional e deu o tom da comunicação das obras por parte do Instituto Moreira Salles também nas plataformas virtuais. As cartografias do olhar que se vinculam ao consumo da obra e estão diretamente relacionadas aos espectadores, observadores, *badauds*, *flâneurs*, seguidores e tantos outros detentores de olhares que puderam consumir as obras da exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem*.

Por meio deste trabalho foi possível investigar uma fatia da produção fotodocumental brasileira do início do século XIX e explorar processos de produção e exposição, nas duas temporalidades trabalhadas, no século XIX e na contemporaneidade. Foi possível explorar a natureza do pensamento fotográfico do século XIX e suas reverberações na contemporaneidade, como também, estudar as principais visualidades presentes no interior das obras de Marc Ferrez.

A partir do estudo de caso da exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem* foi possível discutir a noção de corpo-olho a partir do lugar e atitude de olhar e, assim, tentar contribuir com formas de assimilação, reflexão, conhecimento presentes na relação entre obra e observador dentro do universo fotográfico.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O campo dos estudos visuais abarca a amplitude de leituras, significados e possibilidades de compreensão, uso e interpretação de imagem. O que este trabalho buscou compreender foi um pedaço dessa gama de sentidos que as fotografias produzidas no século XIX contemplaram, vinculadas a uma rede de conteúdos de ordem política e cultural, que por sua vez, remontam características do mundo moderno e que são acessadas na contemporaneidade, por meio de uma exposição fotográfica realizada no século XXI.

Por meio do desenvolvimento da noção corpo-olho objetivamos dar espaço à heterogeneidade de elementos que enriquecem a área da imagem, visando compreender a complexidade de situações vinculadas à produção, comunicação e consumo de obras fotográficas. Nesse sentido, o ponto de partida escolhido, a exposição *Marc Ferrez: Território e Imagem* foi considerado um modelo apropriado ao tipo de proposta feita nesta pesquisa.

Os passos dados em direção ao estudo sobre exposições contemporâneas e os usos que estas propõem às fotografias documentais foram considerados satisfatórios. A pesquisa tem início com a definição da noção corpo-olho em suas várias formas dentro do circuito da arte demonstrando como é possível encontrar um equilíbrio entre o campo cultural e da comunicação.

A partir desta definição, seguimos na construção de uma proposta teórico-metodológica que ampliasse essa discussão sobre o olhar. A análise cultural e comunicacional dentro da essência da noção corpo-olho, demonstrou-se uma metodologia múltipla e com aplicabilidade em outros âmbitos do estudo de imagem. Aqui, a metodologia foi moldada a partir do relato de visita de campo, com a atividade da *flânerie*, que por sua vez demonstrou o diálogo inevitável entre os campos estudados.

Dentro das diversas discussões fomentadas nesse trabalho ressaltamos a compreensão de lugar na contemporaneidade e o espectador no espaço sensível. Nesse sentido, o corpo-olho possibilita a compreensão dos aparatos sensíveis da exposição enquanto aborda os recursos corporais e visuais que dela emanam significados, mas possibilitam ainda a observação do estranhamento, do ruído, da

comunicação que situam o lugar contemporâneo como imaterial, que transborda da imaterialidade para adentrar no espaço sensível do espectador.

O corpo-olho possibilitou não só o nascimento de uma proposta teórico-metodológica de análise de exposições fotográficas, como também suscitou novas potências dentro do modo de pensar exposições pois considerou não só o produto, mas seu consumidor, o visitante da exposição e seu modo de estar no mundo.

O intuito de abordar a noção corpo-olho foi a de salientar as múltiplas relações estabelecidas pela construção da mensagem visual, neste trabalho sendo demonstrada pelas temáticas abordadas nas fotografias documentais do Brasil no século XIX. A hipótese aqui confirmada é a de que essa noção se estende para outras mensagens visuais, não somente fotográficas, e significa uma ponte de acesso entre o olhar, seu consumo e suas produções sígnicas.

Percebemos que compreender o lugar dos observadores do século XIX ou da contemporaneidade é se debruçar sobre sua história, sua política, sua organização social, tendo em vista que o exercício de ver é resultado de memórias, de construções e processos social e historicamente construídos. Por isso, mais válido que significar os processos de construção das mensagens visuais do século XIX por meios formais, esse trabalho se dispôs a discutir o porquê de seu estabelecimento, a partir do seu entendimento comunicacional e cultural.

Uma das conclusões que pude tomar a partir dessa análise é a de que ela não termina aqui. No sentido literal dessa frase percebo que não só as imagens participam de um sistema de pensamento, como também olhar, flunar e comunicar compartilham entre si um complexo imaterial de significados que não se esgota. Os olhares que trocamos pelas ruas que passamos comunicam, mais do que as palavras. As imagens que partilhamos, dentro e fora dos espaços de espaços sensíveis, são elas que nos vinculam dentro do mesmo circuito.

Esse circuito nos leva de volta ao corpo-olho que, em poucas palavras, nos redireciona para o reencontro da subjetividade a fim de promover a tomada de consciência sobre si, a partir da conexão entre olhar e corpo. Ao mesmo tempo que o corpo-olho nos individualiza, na unidade e comportamento que é singular de cada corpo e cada olho, ele também nos faz perceber a inexistência do ser fora do conjunto. É a pluralidade, a diferença, a exterioridade que determina a existência do ser. Assim

os modos de ver são também modos de estar no mundo e o estudo sobre os modos de estar no mundo alimentam todas as ciências.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AZEVEDO, Mariângela Oliveira de; OLANDA, Elson Rodrigues. O ensino do lugar: reflexões sobre o conceito de lugar na Geografia. In: **Ateliê Fotográfico**. - Goiânia-GO, v. 13, n. 3, dez/2018, p. 136 - 156

ARAÚJO, Íris Morais. Versões do “progresso”: a modernização como tema e problema do fotógrafo Militão Augusto de Azevedo. In: **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. p. 147-201. jul.- dez. 2010.

BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emília. **Um olhar sobre o corpo**: o corpo ontem e hoje. *Psicol. Soc.*, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 24-34, Apr. 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822011000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 16 Dec. 2020.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**: Nota sobre fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1984.

BARROS, Regina T. A paisagem urbana contemporânea. In: **Grupo de Estudos de Curadoria**. Organização Felipe Chaimovich. 2.ed revista e ampliada. São Paulo; Museu de Arte Moderna, 2008.

BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. Jorge Duarte, Antonio Barros – organizadoras – 2ed, São Paulo: Atlas, 2009.

BENJAMIN, Walter. A pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O flâneur. In: **Passagens**. Edição alemã de Rolf Tiedemann; org. ed. brasileira Willi Bolle; tradução Irene Aron - Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009 p. 461-498

BURGI, Sérgio. **Marc Ferrez: Território e Imagem**. Organização: Sergio Burgi, Tadeu Chiarelli, Christina Barboza, Francisco Foot Hardman, Mariana Newlands, Ileana Padilla Ceron. Projeto gráfico: Mariana Newlands. IMS, 2019

CARVALHO, Vânia Carneiro. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: Annateresa Fabris (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1998.

CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. Edição 1993. p. 447-460

CERON, Ileana. **Marc Ferrez**: uma cronologia da vida e da obra. São Paulo, IMS, 2019.

CHIARELLI et al. **Grupo de Estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. Org. Felipe Chaimovich. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

COELHO, Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. Editora Iluminuras. 1997

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Tradução Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DELEUZE, G. Cinema 1: A imagem-movimento. São Paulo: Brasiliense, 1985. Disponível em: <https://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/DELEUZE-Gilles.-Cinema-a-imagem-movimento1.pdf>> Acesso em 16/12/2020

DITTRICH, Klaus. As Exposições universais como mídia para a circulação transnacional de saberes sobre o ensino primário na segunda metade do século 19. In: **História da Educação**(Online), Porto Alegre v. 17 n. 41 Set./dez. 2013 p. 213-234. Disponível em: <https://orbilu.uni.lu/bitstream/10993/9705/1/36019-168258-2-PB.pdf>, acesso em: 26/12/19

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papirus.1993

FERREZ, Gilberto. **Photography in Brazil, 1840-1900**. Tradução de Stella de Sá Rego. 1st. U.S, 1990

GODOY, Arilda Schmidt. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. In: **Revista de Administração de Empresas**. São Paulo, v. 35, n. 2, p. 57-63 Mar./Abr.1995

GOMES, Paulo César. **O lugar do olhar**: Elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

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

JOHNSON, William; RICE, Mike; WILLIAMS, Carla. **A History of Photography**: from 1839 to the present. Taschen. 2015

KOSSOY, Boris; **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial. 2ª Ed. 2002

_____ **Hercules Florence 1833**: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. 2. Ed. São Paulo: Duas Cidades. 1980

_____ **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil(1833 – 1910). São Paulo: Instituto Moreira Sallles, 2002.

KOSSOY, Boris; CARNEIRO, Maria Luiza. **O Olhar Europeu**: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2ª Edição, 2002

LIGNANI, Rafael. Dziga Vertov: Uma Revolução. In: JÚNIOR, Carlos Pernisa (org.). **Vertov: O Homem e sua Câmera**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

MORAES, Marcos. O Colecionador. In: **Grupo de Estudos de Curadoria**. Organização Felipe Chaimovich. 2.ed revista e ampliada. São Paulo; Museu de Arte Moderna, 2008.

MORAES, Ana Luiza Coiro. **A análise cultural**: um método de procedimentos em pesquisas. Questões Transversais – Revista de Epistemologias da Comunicação Vol. 4, nº 7, janeiro-junho/2016

MONTEIRO, Marcio; AZAMBUJA, Patrícia. Análise cultural de produtos audiovisuais: relato de construção de protocolo teórico-metodológico. In: **Comunicação & Inovação**, PPGCOM/USCS. V19, n.41, 49-66. Set-dez 2018

MOTTA, Gabriela. **Curadoria em artes visuais**. Gabriela Motta; Fernanda Albuquerque (orgs.). Seminário de Curadoria em artes Visuais. SANTANDER CULTURAL: 2017

MAYA, Eduardo Ewald. Nos passos da história: o surgimento da fotografia na civilização da imagem. IN: **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.4, n.5, p.103-129, jul./dez. 2008

MUAZE. Mariana de Aguiar. Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885). In: **Revista Brasileira de História**, vol. 37, no 74 • pp. 33-62, 2017

PESAVENTO, Sandra. **Exposições Universais**: Espetáculos da Modernidade do Século XIX. Editora HUCITEC. São Paulo, 1997.

QUEIROZ, Beatriz Morgado. **CURADORIA DE EXPERIÊNCIAS**: estratégias para exibição de obras participativas em exposições de arte contemporânea (parte 2: Hélio Oiticica). 241f. Tese (Doutorado em Tecnologias da Comunicação e Estética) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. tradução Ivone C. Benedetti. - São Paulo :Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RESENDE, Ricardo. A gravura como escultura. In: **Grupo de Estudos de Curadoria**. Organização Felipe Chaimovich. 2.ed revista e ampliada. São Paulo; Museu de Arte Moderna, 2008.

RESENDE, Ricardo. Paisagem Sublime. In: **Grupo de Estudos de curadoria do Museu de Arte Moderna de São Paulo**. Org. Felipe Chaimovich. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução Constança Egrijas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

ROSE, Gilliam. **Visual Methodologies: na introduction to the interpretation of visual materials**. SAGE Publications. 2011

SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens**. Editora da Unicamp; Edição: 1ª. 2012.

SANTOS, Nádía Maria Weber. Rastros Memoriais de paisagens urbanas: a identidade em palimpsesto da Cidade de Quebec/ Canadá. IN: **Revista Latino-Americana de História**. Vol. 2, nº 7, setembro de 2013.

TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839/1889)**. Rio de Janeiro, Ed. Rocco. 1995

TACCA, Fernando de. O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. In: **IMAGENS**. v.18, n.1, jan.-mar. p.191-223. 2011

VASQUEZ, Pedro. **Fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2002

_____ **O Brasil na fotografia oitocentista**. São Paulo, Metalivros, 2003

VASQUEZ, Pedro Karp. **O uso criativo de acervos fotográficos**. Cadernos Técnicos de Conservação Fotográfica. Volume 8. Rio de Janeiro: Funarte. 2016

WILLIAMS, Raymond. **The long revolution**. London: Penguin Books, 1965.

ZANATA, Roberta; BURGI, Sérgio. O gerenciamento de conteúdos digitais no acervo fotográfico do Instituto Moreira Salles. In: **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**. n.7, 2013, p.279-290. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/revistaagcri/wp-content/uploads/2016/11/e07_a15.pdf> Acesso em: 06/11/2020