

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE**

ARIADNE FERNANDA DE SOUZA GRABOWSKI

**MUSEU DA FOTOGRAFIA CIDADE DE CURITIBA - PR (MFCC):
O PROCESSO DE PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E CONSUMO DO ACERVO
(1996-2020)**

DISSERTAÇÃO

**CURITIBA
2021**

ARIADNE FERNANDA DE SOUZA GRABOWSKI

**MUSEU DA FOTOGRAFIA CIDADE DE CURITIBA - PR (MFCC):
O PROCESSO DE PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E CONSUMO DO ACERVO
(1996-2020)**

**MUSEUM OF PHOTOGRAPHY OF THE CITY OF CURITIBA - PR (MFCC): THE
PROCESS OF PRODUCTION, CIRCULATION AND CONSUMPTION OF THE
COLLECTION (1996-2020)**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Tecnologia e Sociedade. Área de concentração: Tecnologia e Sociedade. Linha de pesquisa: Mediações e Culturas.

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

CURITIBA

2021



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original. É a licença mais flexível de todas as licenças disponíveis. É recomendada para maximizar a disseminação e uso dos materiais licenciados.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba



ARIADNE FERNANDA DE SOUZA GRABOWSKI

**MUSEU DA FOTOGRAFIA CIDADE DE CURITIBA - PR (MFCC): O PROCESSO DE PRODUÇÃO,
CIRCULAÇÃO E CONSUMO DO ACERVO (1996-2020)**

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestre em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Tecnologia e Sociedade.

Data de aprovação: 02 de Julho de 2021

Prof Ronaldo De Oliveira Correa, Doutorado - Universidade Federal do Paraná (Ufpr)

Prof Marcelo Rodrigues Souza Ribeiro, Doutorado - Universidade Federal da Bahia (Ufba)

Prof.a Marilda Lopes Pinheiro Queluz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 02/07/2021.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que me acompanharam ao longo deste percurso, sem os quais este trabalho não teria se concretizado.

Ao meu orientador, Ronaldo de Oliveira Corrêa, que permitiu que essa pesquisa acontecesse, esteve sempre disponível às minhas solicitações e a este trabalho de maneira tão generosa, com atenção e confiança. É emocionante poder realizar um estudo em contato com quem, há tantos anos, se dedica de modo intenso à pesquisa.

Aos professores do PPGTE, pelas conversas e referências fundamentais no decorrer deste processo, sobretudo à Marilda Queluz, pelos ensinamentos na área da imagem, pelo bom humor e pelas orientações na banca de qualificação. Agradeço também, ao professor Marcelo Ribeiro, que fez parte da banca de defesa, pelas preciosas contribuições.

Às escritoras e professoras, Patricia Machado e Verônica Stigger, pela inspiração nos modos de olhar e pesquisar com imagens e literatura.

À Coordenação do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, sobretudo à Claudia Klein Arioli, que me recebeu com todo auxílio e suporte que precisei, contribuindo muito além do que eu poderia esperar. Ao Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, representado por Joseane Baratto, que me atendeu cuidadosamente em circunstâncias especiais num período de instabilidade na saúde pública, em que tantos acervos estavam fechados. À Casa da Memória de Curitiba, em especial à Maria Teresa de Gonçalves, do setor de Mídias, que teve um olhar atento à pesquisa. De modo geral, a todos os espaços e acervos públicos que permitem que tantas pesquisas sejam realizadas.

Aos colegas da pós-graduação, Lydia Guerino e Bruno Oliveira Alves. A presença e ajuda de vocês foi essencial. Aos colegas do grupo de pesquisa, que estiveram presentes em tantos momentos deste trabalho e trouxeram alegria ao meu dia a dia, Alexandre Oliveira, Ana Paula França, Caroline Mueller, Georgia Bueno, Patricia Salles, Valéria Tessari e Yasmin Fabris. À Camila Villanova, pelas dicas delicadas e por compartilhar um lugar entre cafés e cumplicidade; à Thais Dyck, por quebrar a cabeça comigo em busca de soluções para concretizar a pesquisa; à Ana Camila França pela inspiração, pela generosidade em

compartilhar os processos de pesquisa e pelos cursos bonitos; à Bruna Bonifácio pelo acolhimento. Em especial à Heloisa Nichele, com quem compartilhei crises e risadas ao longo desses dois anos, por todas as conversas de vida, pelas tantas ajudas com a pesquisa e pelos passeios de bike que deixam a vida mais leve.

Aos amigos que estão sempre por perto, mesmo quando distantes: Aline Franco, Aline Soares, Allyne Moreira, Anita Ferreira e Gustavo de Moraes. Em especial, agradeço àqueles que participaram de alguma forma deste caminhar: à Juliana Spinardi, por ser tão companheira e generosa, estar sempre próxima e compartilhar tantas jantãs e conversas; à Ivana Ribas, pelo carinho, pelos infinitos áudios e parceria; ao Weli e a Su, por crescermos juntos e pelas histórias; à Flávia Grabowski, por ser amiga-irmã, amiga-casa, estar sempre próxima e ser parte de mim.

Ao Luiz, meu amor, minha companhia, meu leitor, meu parceiro, que não mediu esforços para fazer com que esta pesquisa se realizasse, pela ajuda imensa, pelo carinho e pela vida juntos.

À minha família materna, sobretudo aos meus avós, dona Graça, e meu vô Ari - que já se foi, mas continua sendo força e inspiração - que fizeram de tudo para que o estudo fosse possível em nossas vidas. Ao meu pai e à minha família paterna, que me deu suporte em tantos outros momentos. Ao meu padrasto, Eve, que compartilha comigo o amor pelas palavras e pelos livros. À minha irmã, Ana, que alegra meus dias com suas criações, ilustrações e músicas, me fazendo sorrir até mesmo nos dias mais difíceis. Finalmente, como não poderia deixar de ser, à minha mãe, Ariene, por me ensinar sobre ser forte e delicada, por me ajudar em todas as minhas escolhas, por me revelar outras formas de cuidado e presença e, sobretudo, por me apoiar sempre, com amor e liberdade.

Por fim, agradeço a todos que me acolheram pelos caminhos da pesquisa e da vida.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

GRABOWSKI, Ariadne F. de S. **Museu de fotografia cidade de Curitiba - PR (MFCC): o processo de produção, circulação e consumo do acervo (1996-2020)**. 2021. 246 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba 2021.

Esta pesquisa é sobre o processo produção, circulação e consumo do acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba – PR entre 1996 a 2020. A partir do cruzamento de documentos e referencial teórico, minha intenção foi descrever estratégias de formação do acervo, organização de exposições e atividades fotográficas, publicação e edição de catálogos e acionamento de imagens. Para tanto, mapeei um circuito constituído por pessoas, espaços, eventos e materialidades; descrevendo e analisando modos como, por meio do museu, construiu sentidos sobre a fotografia. Nesse trajeto, encontrei em acervos públicos, uma variada tipologia de documentos com pistas sobre atividades vinculadas ao museu. Argumento que, para entender tais práticas, é preciso reconhecer que as fotografias, enquanto artefatos, se movimentam e circulam pelo mundo, são organizadas, apropriadas, produzem relações e dão sentido à vida social. A partir desse entendimento, no qual as noções de cultura material e cultura visual são pertinentes, é possível refletir não apenas sobre os sentidos que as fotografias acionam, mas também sobre as imagens, dimensão importante para o reconhecimento da multiplicidade do campo da fotografia nacional e, principalmente, curitibana.

Palavras-chave: Museu de Fotografia Cidade de Curitiba. Produção, circulação e consumo. Acervo fotográfico. Cultura material. Cultura visual.

ABSTRACT

GRABOWSKI, Ariadne F. de S. **Museum of Photography of the City of Curitiba - PR (MFCC):** the process of production, circulation and consumption of the collection (1996-2020). 2021. 246 f. Thesis (Master in Technology and Society) – Postgraduate Program in Technology and Society, Federal Technological University of Paraná, Curitiba, 2021.

This research is about the production, circulation, and consumption process of the collection of the Museum of Photography of the City of Curitiba - PR between 1996 and 2020. By crossing documents and theoretical frameworks, my intention was to describe collection formation strategies, organization of exhibitions and photographic activities, publishing and editing catalogs and triggering images. Therefore, I mapped a circuit made up of people, spaces, events and materialities, describing and analyzing ways these, through the museum, constituted meanings about photography. Along this path, I found in public collections, a varied typology of documents with fragments and clues about activities related to the museum. I argue that to understand such practices, it is necessary to recognize that photographs, as artifacts, move and circulate around the world, are organized, appropriate, produce relationships and give meaning to social life. Based on this understanding, in which the notions of material culture and visual culture are pertinent, it is possible to reflect not only on the meanings that photographs trigger, but also on images, an important dimension for the recognition of the multiplicity of the field of national photography and, mainly, of the Curitiba city photography field.

Keywords: Museum of Photography of the City of Curitiba. Production, circulation, and consumption. Photography Collection. Material culture. Visual culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mapa de localização da cidade de Curitiba, Paraná, Brasil	35
Figura 2 – Paulo Leminski, Ivo Rodrigues, Orlando Azevedo, Carlos Gaertner. Curitiba, 1970. Autoria: Fernando Rabelo (2017)	46
Figura 3 – Quantidade de obras incorporadas ao acervo por período	53
Figura 4 – Localização geográfica do MFCC e do Acervo	56
Figura 5 – Entrada do Solar do Barão.....	58
Figura 6 – Áreas externas do MFCC e outros espaços do Solar do Barão.....	59
Figura 7 – Planta baixa da disposição das salas do Museu de Fotografia no Solar do Barão.....	59
Figura 8 – Sala de exposição do MFCC.....	60
Figura 9 – Sala de exposição do MFCC.....	61
Figura 10 – Fotografia em exposição na janela do MFCC	61
Figura 11 – Casa da Memória no Largo da Ordem	63
Figura 12 – Planta baixa da reserva técnica do Acervo do MFCC no terceiro pavimento da Casa da Memória.....	63
Figura 13 – Detalhes das Fichas de Conservação Fotográfica - Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba.....	65
Figura 14 – Fichários numerados de 1-1000 com as Fichas de Conservação Fotográfica - Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba.....	65
Figura 15 – Exemplo do número de registro do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba	66
Figura 16 – Mapotecas com obras do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC) e do Museu da Gravura.....	70
Figura 17 – Porta de entrada e mapotecas com obras do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC) e do Museu da Gravura.....	71
Figura 18 – Detalhe dos envelopes com obras do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC) e do Museu da Gravura.....	72
Figura 19 – Interior do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC) e do Museu da Gravura	73
Figura 20 – Mapotecas e painéis deslizantes com obras do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC), do Museu da Gravura e do Museu Municipal de Arte de Curitiba (MuMA)	75

Figura 21 – Painéis deslizantes com obras do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC) e do Museu Municipal de Arte de Curitiba (MuMA).....	76
Figura 22 – Detalhe dos painéis deslizantes com obras do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC) e do Museu Municipal de Arte de Curitiba (MuMA)	76
Figura 23 – Capa do folheto de divulgação do Edital de Concurso para Premiação no 01/96 - Prêmio Máximo, I Bienal Internacional de Fotografia	91
Figura 24 – Montagem de exposições da I Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1996).....	96
Figura 25 – Montagem de exposições da I Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1996).....	97
Figura 26 – Montagem de exposições da I Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1996).....	97
Figura 27 – Montagem de exposições da I Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1996).....	98
Figura 28 – Montagem de exposições da I Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1996).....	98
Figura 29 – Oficina de "lambe-lambe" na II Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1998).....	103
Figura 30 – Oficina de "lambe-lambe" na II Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1998).....	104
Figura 31 – Cerimônia de inauguração do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. Na imagem, da esquerda para direita, Margaria Sansone, Cássio Taniguchi e Orlando Azevedo (1998)	106
Figura 32 – Banca "Dina" na feira fotográfica da II Bienal Internacional de Fotografia no Memorial de Curitiba	109
Figura 33 – Feira fotográfica da II Bienal Internacional de Fotografia no Memorial de Curitiba	109
Figura 34 – Folheto da II Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba produzido pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC) e veiculado em 1998.	111
Figura 35 – Série Violência de Marlene Bergamo na III Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba	113

Figura 36 – Série Violência de Marlene Bergamo na III Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba	113
Figura 37 – Catálogo da III Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba (2000)	116
Figura 38 – “O Museu da Fotografia não fechou!”, postagem da Fundação Cultural de Curitiba (2000).....	128
Figura 39 – Manifestação “O Museu que Queremos” no Solar do Barão.....	130
Figura 40 – Manifestação “O Museu que Queremos” no Solar do Barão. À esquerda, o prefeito Gustavo Fruet e à direita, a fotógrafa Vilma Slomp	130
Figura 41 – Da esquerda para a direita, de cima para baixo, os (as) fotógrafos (as): (01) Lu Berlese; (02) Nilo Biazetto Neto; (03) Pablo Contreras; (04) Isabela Peasson; (05) Samuel Quevedo da Costa; (06) Johanna Lieskow; (07) Francisco Santos; (08) Rodolfo Massam; (09) Ana Carolina Zarpellon; (10); (11) Rodrigo Janasievicz; (12) Lila Brenner	132
Figura 42 – Convite para a exposição “Fotografia em Transe”	139
Figura 43 – "Originalidade" (1969) de Haruo Ohara.....	148
Figura 44 – "Festa do Vaqueiro" (1997) de Lalo de Almeida.....	148
Figura 45 – "Vaquejada" (1997) de Lalo de Almeida.....	149
Figura 46 – "Vísceras em vice e versa" (2006) de Vilma Slomp	149
Figura 47 – "Ouvir o silêncio para criar barulho" (2006) de Vilma Slomp.....	150
Figura 48 – "Sem título" (1998) de Sandra Cinto	150
Figura 49 – "Outras Américas" (1981) de Sebastião Salgado.....	151
Figura 50 – "Rio Trombetas" (1994) de Ricardo Teles.....	151
Figura 51 – "Sopa" (1995) de Milton Montenegro	152
Figura 52 – "Yanomami" (1970-1989) de Claudia Andujar.....	152
Figura 53 – "Pescador de siris com puçá na Ponta da Praia" (1996) de Marcos Piffer	153
Figura 54 – "Portal do Corumbau" (1989) de João Musa.....	153
Figura 55 – "Abastecendo a matraca com sementes de feijão" (1949) de Haruo Ohara	154
Figura 56 – Foto-montagem "imagens paralelas"	167
Figura 57 – Foto-montagem "imagens interseccionadas"	167

Figura 58 – Foto-montagem "imagens espelhadas"	168
Figura 59 – Foto-montagem "imagens dentro de imagens"	169
Figura 60 – Foto-montagem "imagens sobrepostas"	170
Figura 61 – Foto-montagem "imagens contínuas"	171
Figura 62 – Página com o índice do Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba.....	172
Figura 63 – Croqui da disposição das informações das imagens do Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba	173
Figura 64 – Página com as reproduções das fotografias no Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba	174
Figura 65 – Destaque das seleções nas páginas 230 (à esquerda) e 237 (à direita)	175

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 PRODUÇÃO.....	33
2.1 Vamos a Curitiba?.....	34
2.2 Incorporação de fotografias nos espaços museológicos.....	40
2.3 Orlando Azevedo	46
2.4 Uma coleção de fotografia brasileira contemporânea.....	52
2.5 (Re)conhecendo os espaços	55
2.6 O que tem dentro do Acervo?	67
2.7 Semanas de Fotografia.....	77
2.8 Depois de uma (breve) apresentação	85
3 CIRCULAÇÃO.....	88
3.1 Tudo pronto para a Bienal.....	89
3.2 Do museu, pistas sobre o que é fotografia.....	118
3.3 Ares de enfraquecimento	122
3.4 O museu que queremos.....	125
3.5 Expor significa, também, interpretar.....	134
3.6 Ainda sobre a circulação de fotografias	145
4 CONSUMO.....	148
4.1 Fragmentos.....	148
4.2 Consumo, usos e apropriações.....	154
4.3 Mais atenta para outras possibilidades de pensar a imagem	157
4.4 Imagens que geram inquietações	160
4.5 Fotografia é imagem ou imagem é fotografia?.....	163
4.6 Imagens constelares	165
4.7 No verso das imagens	171
4.8 Juntando os fragmentos.....	176
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
REFERÊNCIAS.....	186
APÊNDICES.....	192
ANEXOS	237

1 INTRODUÇÃO

Grafa, fotografa, registra, ficha e recolhe.
Acrescentando: preserva, conversa, observa,
estuda, analisa, interpreta, divulga e expõe
em seu museu pessoal de sonhos
os cacos (fragmentos de memória)
em que tropeça ao longo da vida,
e com os quais se comove.

Mario Chagas, Há uma gota de sangue em cada museu, 2015

O presente trabalho traz como tema questionamentos sobre o processo de constituição do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC)¹, localizado na cidade de Curitiba – PR, a partir das relações entre produção, circulação e consumo de imagens. A trajetória percorrida para a construção do tema deste estudo foi marcada por alguns acontecimentos. Sou designer² e meu interesse pelas imagens existe há muito tempo, pois além de pensar nelas enquanto prática significativa em toda minha trajetória artística, meu interesse se aprofundou ainda mais durante o meu percurso acadêmico. Essas vivências despertaram tensionamentos e inquietações que me motivaram a pensar em como as imagens existem e produzem sentidos. Ou ainda, “quais são suas maneiras de nos fazer pensar?” (SAMAIN, 2012).

Em 2018, ao entrar no Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR), minha proposta de investigação tinha como tema a relação entre arte, política e estudos de exposição. No entanto, meus interesses de pesquisa mudaram após cursar as disciplinas Fundamentos em Interação, ministrada por Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa e Profa. Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz e de Imagem e Tecnologia, ministrada pela Profa. Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz.

Foi então que, em meio a essas experiências e após reunião com meu orientador, Ronaldo Corrêa de Oliveira, sinalizei meu interesse em estudar fotografia. Segui sua sugestão de visitar o Museu da Fotografia, localizado no

¹ Convencionei referenciar o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, ao longo deste trabalho, também como “Museu da Fotografia” ou “MFCC” para facilitar a leitura e evitar repetições.

² Bacharelado em Design pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2016).

Solar do Barão. Tudo começou com uma visita – onde encontrei alguns catálogos que narravam o nascimento de um museu por meio da organização e idealização da Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, em 1996. Como esses fatos estavam relacionados? Deste modo, uma visita dava origem a outra e assim sucessivamente, uma sequência de pesquisas a respeito da relação entre aqueles eventos, que me ajudaram a construir o processo por meio destes vestígios.

É importante pontuar que a minha vinculação ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade também gerou algumas reflexões que são constitutivas do percurso desta investigação. Nesse contexto, pude ampliar meu entendimento a respeito das ciências e tecnologias, passando a percebê-las como elementos que direcionam seus objetivos para diferentes usos de acordo com os interesses de quem os cria, explora e utiliza (UTFPR, 2020)³. Desta forma, numa compreensão crítica de que a produção científica não é neutra, nem tampouco dotada de objetividade ou imparcialidade absoluta, explícito, por meio da escrita em primeira pessoa, meus interesses, intencionalidades e agenciamento enquanto pesquisadora. O modo como acesso os arquivos, estabeleço relações com os sujeitos da pesquisa e recorro a escolhas narrativas e metodológicas é constantemente tensionado pelas minhas filiações pessoais, sociais, culturais, institucionais, ideológicas e políticas. A partir disso, também sublinho que essas adesões provocam algumas restrições e desvios que resultam em uma versão, uma perspectiva possível dos eventos que serão abordados neste trabalho.

Parte deste processo investigativo também é fruto da minha participação em grupos de estudo. Participo do grupo dos orientandos e orientandas do Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa, cujo enfoque é sobre a pesquisa no campo da cultura material e do grupo Design e Cultura, coordenado pela Profa. Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz, vinculado à linha de pesquisa Mediações e Culturas (UTFPR). Nestes grupos, tenho a grata oportunidade de compartilhar experiências, amizades e saberes. Além disso, as trocas frequentes permitem um alargamento dos referenciais teórico-metodológicos. Ainda, a disciplina Design e Teorias da Cultura Material, sob coordenação da Profa. Dra. Cláudia

³ Disponível em: <<http://www.utfpr.edu.br/cursos/coordenacoes/strictosensu/ppgte/sobre/tecnologia-e-sociedade>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

R. H. Zacar e do Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa (Universidade Federal do Paraná – UFPR), que cursei como aluna externa no Programa de Pós-Graduação em Design, foi importante, pois as leituras e autores trabalhados foram essenciais para delinear meu objeto de estudo. Durante essas vivências, sobretudo no que toca as discussões sobre cultura material, uma coisa ficou explícita: as imagens eram adjacentes ao meu objeto de estudo. Eu falaria sobre imagens como uma forma de falar sobre pessoas. O modo como as pessoas constituíram suas práticas ou ainda "o modo como os objetos constroem sujeitos" (MILLER, 2013).

Este movimento abriu caminho para refletir sobre o problema de pesquisa, que, em princípio se preocupava em entender somente como ocorreu o processo de constituição do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba entre 1996-2000. Contudo, fundamentado nas discussões com o grupo de pesquisa e nas orientações, fui construindo e elaborando outras perguntas no caminho. Eu tratava da constituição de um acervo, mas também me preocupava com questões que extrapolavam esse processo. Entendo que a constituição contempla em si, as etapas de criação/formação/construção de, nesse caso, um acervo imagético. Ou seja, pensar em como um objeto (uma fotografia) se tornou parte do acervo de um museu, como passou a ser um bem cultural musealizado ou patrimonializado. A incorporação de fotografias no museu, a passagem pelo setor de documentação, reserva técnica, laboratórios de restauração e os períodos de exposição eram etapas que me interessavam, mas entendi que somente por elas não conseguiria acessar o circuito de relações e de produções de sentido que atravessam o museu.

Em agosto de 1998 era inaugurado o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC), espaço cultural localizado no centro histórico de Curitiba, Paraná, Brasil. A idealização do MFCC foi resultado da Bienal Internacional de Fotografia, realizada nos anos de 1996, 1998 e 2000. No decorrer das edições algumas estratégias foram elaboradas para constituição de um acervo fotográfico, como o convite para a doação ou a venda de obras. Os (as) fotógrafos (as) que participaram das Bienais tinham três fotografias adquiridas pela Fundação Cultural de Curitiba e recebiam convites para doar ou vender mais obras por um valor simbólico, caso estivessem de acordo. Deste modo,

quase todos (as) realizaram doações, processo que se repetiu em todas as edições da Bienal.

A curadoria das exposições das edições, bem como as escolhas dos participantes, era realizada, em geral, por Orlando Azevedo⁴, fotógrafo e idealizador do MFCC. Azevedo afirma que naquele período havia uma política de fortalecimento no intercâmbio cultural dos países do Mercosul e que a aquisição de obras fotográficas respondia ao objetivo de criar uma expressiva coleção de fotografia brasileira contemporânea (AZEVEDO, 1998). Atualmente o museu possui em seu acervo 1470 fotografias de 168 fotógrafos e fotógrafas. Para além dos participantes do acervo, o museu também possui uma rede de pessoas que estão vinculadas ao MFCC, como: Claudia Klein Arioli⁵, coordenadora de Preservação e Conservação de Acervos da Fundação Cultural de Curitiba⁶; Alice Rodrigues⁷, diretora do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba; Marcelo Kawase⁸ e Maurício Vieira⁹, idealizadores do projeto do Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019). A rede de interlocutores está disponibilizada no [Apêndice A](#) deste documento.

Uma das formas de entrada que me permitiu acessar um acervo o qual eu não conhecia, foi por meio do Catálogo do Acervo Museu de Fotografia Cidade de Curitiba¹⁰, um patrimônio da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), lançado em 2019, numa edição bilíngue de 256 páginas. O catálogo tem como

⁴ Orlando Azevedo (1949-) nasceu na Ilha Terceira, Açores, Portugal e vive no Brasil desde 1963. Fotógrafo, foi diretor de Artes Visuais da Fundação Cultural de Curitiba e idealizador da Bienal Internacional de Fotografia e do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba). Para mais informações, consultar: [Apêndice M](#) - Fichas de Perfil.

⁵ Claudia Klein Arioli (1971-) é formada em Licenciatura em Artes pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Trabalhou como Orientadora na Ação Educativa na Fundação Cultural do Paraná (2005-2013).

⁶ Criada no dia 5 de janeiro de 1973, a Fundação Cultural de Curitiba nasceu do processo de transformações urbanas vivenciado pela cidade nas décadas de 1960 e 1970, que envolvia, além de uma série de ações de planejamento, uma política de preservação da cultura e da história da cidade. A história da FCC é pontuada ainda por outros importantes marcos: a criação da Lei de Incentivo à Cultura, em 1991, cuja revisão em 2005 deu origem ao Programa de Apoio e Incentivo à Cultura; o início das ações de responsabilidade social, com a criação do Programa Rede Sol – Arte Solidária, em 1997 e a criação do Conselho Municipal de Cultura, em 2006. Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/historia/inicio/>>. Acesso em: 19 fev. 2020.

⁷ Alice Rodrigues (1965-) é diretora do Museu da Fotografia, artista plástica e funcionária da Fundação Cultural de Curitiba há 22 anos.

⁸ Marcello Kawase (19-?) é designer gráfico, trabalha com projetos culturais e editoriais.

⁹ Maurício Vieira (1966-) é fotógrafo, designer gráfico e produtor cultural.

¹⁰ Ficha técnica disponível no [Apêndice B](#).

idealizadores Maurício Vieira, Marcello Kawase e Orlando Azevedo e expõe um recorte do acervo, com 914 reproduções de fotografias de 107 fotógrafos¹¹.

A partir desta publicação, percebi outras tipologias de registros. Ao debruçar-me sobre as imagens, pude atentar a uma multiplicidade de recortes possíveis, tais como: raça, gênero, classe, temáticos, políticos. Com isso, levantei algumas possibilidades que me permitiram formular questões a respeito da noção de cultura visual que tangencia o MFCC. O que era relevante (ou não) para ser incorporado a um acervo de fotografia? Quais imagens produzem (ou reproduzem) um determinado regime de visualidades? Como eram as práticas de seleção, indexação e organização daquelas imagens?

Com essas questões em mente, voltei à pergunta de pesquisa, reformulando até chegar no problema central deste projeto, que busca compreender: "como ocorreu o processo de produção, circulação e consumo de imagens no Museu de Fotografia Cidade de Curitiba entre 1996-2020?". Neste sentido, preocupo-me em entender os processos de entrada das fotografias no museu, mas também questões relacionadas à organização, catalogação e conservação do arquivo, eventos, exposições, mostras, manifestações, publicações e outras formas de consumo e circulação. Pretendo verificar como o museu e os sujeitos envolvidos nesse processo estão construindo práticas e criando noções de uma cultura visual, a partir das imagens e das fotografias.

Em articulação com o problema de pesquisa, meu objetivo geral é reconstruir os processos de produção, circulação e consumo de imagens do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba - PR (1996 - 2020).

Para cumprir o objetivo geral, os objetivos específicos são:

1. Identificar como ocorreu a produção do acervo e apresentar os espaços, sujeitos e materialidades presentes no Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, com foco nas estratégias de organização, catalogação e constituição do acervo.

2. Descrever as atividades de circulação do acervo, a partir de exposições, mostras e eventos, evidenciando as condições que foram proporcionadas para dar visibilidade à coleção.

¹¹ A lista com o nome dos fotógrafos participantes encontra-se disponível no [Apêndice C](#).

3. Analisar as práticas de consumo do acervo a partir do acionamento das imagens do Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia de Curitiba.

Essa dissertação foi organizada em três capítulos, com o intuito de alcançar os objetivos da pesquisa. A estratégia de discussão foi a partir do entendimento que estes capítulos funcionam como três ensaios articulados, onde analiso práticas distintas sobre um mesmo objeto de estudo, no caso, o Acervo do Museu da Fotografia.

Orientada por Geertz (1997, p. 14) e com a intenção de utilizar desvios, ou “enveredar por ruas paralelas”, a escrita deste texto se dá por meio do gênero ensaístico. Entendo que essa categoria permite a apresentação de uma reflexão sobre o objeto de estudo de maneira mais experimental e subjetiva. Além disso, meu caminho, através do ensaio, é marcado pelo meu olhar interpretativo. Uso também as estratégias de redação sugeridas por Howard Becker (2015), atento para a construção do texto, além das descobertas e dos resultados. Dedico atenção ao modo como escrevo sobre aquilo que experiencio no campo, pois entendo que a escrita determina a forma e o conteúdo das experiências que posso comunicar para o(a) leitor(a).

Outra possibilidade que encontrei no ensaio — visto que, segundo Geertz (1997), nada é mais conveniente para desvios, caminhos sinuosos e improvisados —, é a abordagem de uma ampla temporalidade, a qual julgo importante para tornar visível a multiplicidade de práticas que constituem o percurso do museu, afinal de contas, as práticas de produção, circulação e consumo se sobrepõem e atravessam o museu em diversos momentos. A escolha do ensaio como gênero narrativo, permite uma reflexão sobre as mudanças das formas de se pensar a imagem e as práticas fotográficas em Curitiba ao longo de sua história, baseado em múltiplas entradas. Pois, antes, ou mesmo depois de ser preservada, a imagem passa pelo processo de conferir sentido a um determinado patrimônio, de legitimação de qual fotografia é considerada “boa” ou não. Entendo que, deste modo articulado, as práticas de produção, circulação e consumo, podem ganhar relevância e justificativa sociais (COSTA, 2008).

Essa articulação ocorre também no texto, onde a produção da narrativa segue a vivência que tive como pesquisadora, ao primeiramente conhecer o museu e buscar informações sobre o seu processo constitutivo. Em seguida meu

interesse se voltou para como o museu acionava e interpretava o acervo, leitura que fiz a partir de pistas deixadas nos enunciados curatoriais. Por fim, voltei meu olhar para as representações nas fotografias, vinculada a Hall (2016), pois entendo que essa coleção de fotografias, carregadas de códigos culturais, também faz parte de um "sistema de representações".

Para tanto, parti do pressuposto de que o museu “é uma instituição normalizadora que dita padrões de legitimação para diferentes práticas artísticas, por meio de estratégias diversas”, que podem ser pensadas especialmente a partir de três elementos: por meio da política de incorporação de obras adotada para seu acervo ([Capítulo 2 - Produção](#)), através das exposições que realiza ([Capítulo 3 - Circulação](#)) e pelas publicações que organiza ou endossa ([Capítulo 4 - Consumo](#)) (COSTA, 2008, p. 132). Por legitimação neste contexto, me filio à noção de Helouise Costa, entendendo como resultado de estratégias diversas, levadas a cabo por uma rede complexa de agentes que confere significado social à obra de arte, “para obter o reconhecimento, junto a seus pares, de certas modalidades de obras ou práticas artísticas, em observância a determinados sistemas de valores compartilhados” (2008, p. 132).

Por tratar de imagens, esta investigação insere-se também no campo da cultura visual. Assim, antes de seguir, faço uma breve digressão para apresentar a noção de cultura visual, que será abordada nesta pesquisa a partir da perspectiva das ciências sociais (particularmente da Antropologia e Sociologia). Campos (2012) realiza uma revisão bibliográfica sobre o tema e aponta que o campo da cultura visual passa pelo anseio de entender a imagem, o olhar e a visualidade enquanto construções humanas, social e historicamente situadas (2012, p. 21). Deste modo, a cultura visual seria constituída não apenas pelas suas criações plásticas, mas pelas suas formas de comunicação, bem como, pelas relações sociais, culturais e simbólicas que se estabelecem na partilha dos bens visuais (CAMPOS, 2012). Campos cita Walker e Chaplin (1994, p. 1-2) que definem, então, cultura visual como um “conjunto de artefatos materiais, edifícios e imagens, mais os media artísticos e performances, produzidos pelo trabalho

ou imaginação humana (...) que invocam o sentido da visão de forma significativa” (CAMPOS, 2012, p. 22). O autor ainda complementa que:

“a cultura visual, pode ser entendida, em primeiro lugar, como um repositório visual associado a contextos coletivos particulares, onde determinadas linguagens e signos visuais são elaborados e trocados; em segundo lugar, como um modo de apreender e decodificar visualmente a realidade, tendo em consideração a natureza cultural e psico-social da percepção e cognição; e, em terceiro lugar, como um sistema composto por um aparato tecnológico, político, simbólico e econômico, enquadrado num horizonte sociocultural e histórico mais amplo com o qual convive, que ajuda a moldar, tal como é por este configurado”

Voltando à estrutura do trabalho, no primeiro ensaio, “Produção” apresento o cenário que envolve o acervo, a começar pela cidade de Curitiba, descrevendo a capital e seus enunciados que envolvem o MFCC. Em seguida trago um panorama ampliado com o exemplo da Coleção Pirelli/MASP, para então situar o acervo.

Realizo uma descrição das atividades de salvaguarda e preservação, atividade que só foi possível por meio da pesquisa de campo. Ressalto que essa etapa da pesquisa possibilitou um conhecimento mais próximo sobre o tema e uma orientação mais precisa à pesquisa (Deslauriers, Kérisit; 2014). Os registros, que fiz da visita exploratória ao acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, e os contatos estabelecidos com interlocutores (as) funcionaram como instrumentos que forneceram o máximo de informações sobre o tema de pesquisa, permitindo-me não somente buscar respostas para algumas perguntas, mas também reformular questões mais pertinentes e adequadas do que aquelas que me coloquei no início. Parte desta estratégia também possibilitou uma coleta de dados mais ampla e mais aprofundada (Deslauriers, Kérisit; 2014).

A partir destas visitas exploratórias ao acervo na fase da pesquisa de campo, percebi que para entender o museu, precisaria acessar as etapas de criação, formação e constituição deste acervo fotográfico. Ou seja, pensar em como um objeto (uma fotografia) se tornou parte do acervo de um museu, como passou a ser um bem cultural musealizado. O contato com os responsáveis técnicos e outros sujeitos que contribuiram ou contribuem para o acervo foi importante para buscar indícios e pistas sobre como foi e como é entendido o

local. O fluxo de trabalho também permitiu visualizar espaços e procedimentos realizados no MFCC. A incorporação de fotografias no museu, a passagem pelo setor de documentação e reserva técnica descritos no primeiro ensaio, permitem acessar, entre outros aspectos, o circuito de relações e de produções de sentido que atravessam o museu. Ainda, no que diz respeito ao foco na abordagem de atividades de preservação do acervo, compreendo que trato também, em alguma medida, de questões que vão além da conservação física. De acordo com Ferrez (1994, p. 64), a função básica de preservar “engloba as de coletar, adquirir, armazenar, conservar e restaurar aquelas evidências, bem como a de documentá-las”.

As conversas informais com a rede de interlocutores(as) também foram importantes. Elas muitas vezes preencheram lacunas deixadas pelos documentos escritos. Enquanto técnica de coleta de dados, Gil (1994) cita Claire Selltiz (SELLTIZ, 1967, p. 273), que afirma que a entrevista é bastante adequada para a "obtenção de informações acerca do que as pessoas sabem, crêem, esperam, sentem ou desejam, pretendem fazer, fazem ou fizeram, bem como acerca das suas explicações ou razões a respeito das coisas precedentes" (GIL, 1994, p. 110). Embora a entrevista seja uma técnica muito eficiente para a obtenção de dados em profundidade acerca do comportamento humano e possibilita captar a expressão corporal do entrevistado, bem como a tonalidade de voz e ênfase nas respostas (GIL, 1994), a escolha do procedimento do depoimento em relação à possibilidade de entrevista se dá por conta do momento atual das medidas de isolamento social em decorrência da pandemia do vírus COVID-19¹².

Foi deste modo que construí, brevemente, uma biografia do fundador do museu, Orlando Azevedo, entendendo o recorte de trajetória de vida, norteadas pela ideia de Gilberto Velho (1994), que apresenta o percurso biográfico imbricado a um campo de possibilidades. Ou seja, analiso este percurso de vida, compreendendo que ele foi percorrido dentro de alternativas possíveis que se apresentavam, a partir de processos sociais mais amplos. Por ser um

¹² A Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou, em janeiro de 2020, que o surto da doença causada pelo novo coronavírus (COVID-19) constitui uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional. Em março de 2020, a COVID-19 foi caracterizada pela OMS como uma pandemia. Fonte: Organização Pan-Americana da Saúde (OPAS).

personagem que está inserido no movimento cultural, a narrativa de Azevedo ajuda a evidenciar espaços, práticas e materialidades que fazem parte do circuito fotográfico de Curitiba.

Meu contato com Orlando se deu em maio de 2020, através do *Facebook*. Nessa aproximação, me apresentei, explicitando minhas vinculações acadêmicas e fazendo um breve resumo sobre a pesquisa. Ele me respondeu que, embora dividisse seu tempo entre Antonina, Curitiba e São Paulo, possuía "todas as informações e farta documentação de matérias nacionais e internacionais" e que eu poderia contar com seu apoio. Creio que a narração de uma pessoa intimamente envolvida nos processos constitutivos do acervo seria interessante para a pesquisa e o cruzamento dos dados, então solicitei a ele que separasse o material para que eu fizesse o registro dos documentos e a partir disso, realizasse o tratamento das fontes, para em seguida, num segundo momento, pensar numa etapa de entrevistas. Contudo, devido as medidas de isolamento social que se sucederam entre março de 2020 até o presente momento, nosso encontro presencial nunca chegou a acontecer. No início de 2021, combinei com Orlando de realizar uma entrevista por telefone, que aconteceu no dia 9 de março de 2021. Após a transcrição, enviei o arquivo para que o fotógrafo, enquanto interlocutor da pesquisa, revisasse a entrevista e enviasse, por fim, o termo de autorização de uso. Entendo que o arquivo gerado pela entrevista é um documento, deste modo é possível contrastá-lo e articulá-lo com outros documentos da pesquisa ao longo do trabalho.

Ainda no primeiro capítulo, ao fim apresento eventos anteriores, porém relacionados, à fundação do MFCC. Considero tais eventos, a saber, as Semanas de Fotografia, como precursoras do que seriam as Bienais de Fotografia - as quais operam, também, estratégias de constituição do acervo - e encerro com algumas considerações a respeito da incorporação de fotografias promovidas pelo Museu.

No segundo ensaio, enfatizo o movimento de circulação das fotografias, lembrando que os processos de produção e de circulação do acervo acontecem simultaneamente. Procuo reconstruir algumas das muitas histórias que aconteceram em Curitiba. Mas para além dessas histórias, a ideia de um circuito fotográfico curitibano também orienta a percepção que tive ao construir este capítulo e a respeito das transformações que aconteceram no Museu da

Fotografia Cidade de Curitiba nas últimas quatro décadas. Por circuito me refiro ao "circuito cultural constituído por redes de produção, circulação e consumo, mediadas por práticas e materialidades" (FRANÇA, 2019, p. 10).

Penso neste circuito composto também por diversas atividades de pesquisa, produção e preservação fotográfica, organização de mostras e exposições, circulação de catálogos, dentre outros. Enxergo, portanto, a fotografia como um objeto que, graças a sua materialidade e a partir de sua transformação em um bem de consumo, circula por distintos meios sociais. Stuart Hall (2016) sintetiza esse circuito cultural como uma troca de sentidos e "significados compartilhados" por determinados grupos, sustentando a ideia de que o sentido também é criado sempre que "nos expressamos por meio de objetos culturais, os consumidos, deles fazemos uso ou nos apropriamos; isto é, quando os integramos de diferentes maneiras nas práticas e rituais cotidianos e assim, investimos tais objetos de valor e significado" (HALL, 2016, p. 22). Considerando as fotografias como objetos culturais que são integrados ao acervo do MFCC, procuro entender os sentidos que regulam e organizam essa coleção. Ou ainda, como também bem lembrado por Hall, "quando tecemos narrativas, enredos - e fantasias - em torno deles" (HALL, 2016, p. 22).

Descrevo as três edições da Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, que aconteceram, respetivamente, em 1996, 1998 e 2000. Além da Bienal, apresento a manifestação "O Museu Que Queremos", que aconteceu em 2016, como uma reação à transferência de salas do MFCC realizada pela Fundação Cultural de Curitiba. Esse evento põe em evidência questões sobre como a comunidade fotográfica poderia estar vinculada ao museu.

Outros eventos abordados neste ensaio são as exposições promovidas pelo museu. Primeiramente descrevo a mostra "Fotógrafas brasileiras: um recorte no acervo fotográfico do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba", motivada por um levantamento do acervo do MFCC, realizado por Vanessa Múrio, que constatou que apenas 20% das obras do acervo eram produzidas por fotógrafas mulheres (GAZETA DO POVO, 2017)¹³. Em seguida, apresento a

¹³ GAZETA DO POVO. **Fotografe como uma garota**: evento em Curitiba mostra a contribuição feminina na fotografia. Curitiba, Paraná, 16 jul. 2017. Disponível em: <<https://clube.gazetadopovo.com.br/noticias/outros/fotografia-mulher-museu-curitiba/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

exposição “Fotografia em Transe”, realizada em 2018, com a curadoria de Orlando Azevedo e Rubens Fernandes Junior, onde houve um recorte do acervo, que foi dividido em núcleos. O objetivo foi, a partir dos argumentos curatoriais, identificar algumas pistas de como esse acervo é compreendido pelos sujeitos envolvidos nos seus projetos. Trago, por fim, algumas considerações sobre o entendimento do caráter fotográfico pelo Museu da Fotografia.

No terceiro ensaio, meu objetivo foi expor os caminhos que percorri com as imagens do acervo, e acionamentos relacionados a elas, como fontes para a compreensão do Museu da Fotografia. Para explicar a construção deste ensaio, faço uma breve digressão. Em 2019, logo no começo da minha pesquisa, ainda muito incerta do caminho que percorreria, fiz uma visita ao Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. Nunca tinha ouvido falar desse lugar, mas me sentia extremamente instigada ao descobrir que Curitiba tinha um museu de fotografia. Após reconhecer os espaços e as salas expositivas, perguntei para Joseane Baratto¹⁴, responsável pela biblioteca que fica no piso inferior¹⁵, se ela, por acaso, possuía mais informações a respeito do museu. Ela me entregou um livro, de modo que aquele seria meu primeiro contato com o Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019). Nele havia uma lista com os nomes de fotógrafos (as), dos quais, muitos, eu reconhecia. A quantidade de fotografias, porém, era imensa, e aos poucos fui me perdendo naquela publicação. Meses depois, durante um período de isolamento social ocasionado pela pandemia de Covid-19, entre julho e agosto de 2020, quando meu universo de pesquisa já estava estabelecido, retomei a atividade de observação do catálogo. Folhear aquelas páginas foi uma atividade de (re)aproximação com a pesquisa. Logo, ainda naquele período, optei por realizar uma seleção de imagens e elaborar, a partir delas, uma série de fotomontagens, as quais apresento no terceiro e último ensaio.

As imagens que reverberam neste último capítulo são as mesmas das quais me aproximei pelo catálogo naquele primeiro dia. Embora tenham um caráter muito diferente do momento em que acessei o catálogo pela primeira vez – principalmente porque considero que o ato de contemplação de imagens

¹⁴ Joseane Baratto (1972-) é produtora cultural, coordenadora do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro e idealizadora do projeto Rodas de Conversa.

¹⁵ Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro.

pressupõe uma constante produção de significados e sentidos –, existe em mim, uma vinculação entre estes dois momentos. A sensação de volume, de uma enxurrada de imagens que se repetem sem se repetir, aproxima o contato com o acervo do Museu da Fotografia. Esse movimento de aproximação, procuro passar para as páginas deste trabalho, onde as imagens ganham vida em materialidades e suportes distintos, e assumem o protagonismo da investigação. Ao falar sobre a imagem de forma ampla, Etienne Samain conta que “precisava, sobretudo, deste contexto histórico que presenciamos nesses últimos trinta anos: a chamada ‘civilização das imagens’, isto é, essa chuva de imagens que, ao mesmo tempo, nos provoca, nos ensina, nos inunda e nos satura” (2012, p. 155).

Embora eu não realize uma análise de imagens, essas preocupações a respeito de, por exemplo, uma civilização das imagens, também importam para este trabalho, pois ajudam a refletir sobre o regime de representações, em um contexto social onde as relações entre produção, consumo e circulação de imagens tensionam as noções de identidade nacional, representações culturais e políticas emancipatórias. Assim, verificar como as imagens desse museu em particular são consumidas, torna possível um estudo sobre processos sociais e culturais contextualmente localizados.

Saliento que o regime visual e a cultura material estão em íntima relação nessa pesquisa. Apesar de ser um objeto de estudo que provoca a reflexão sobre a produção de sentidos, as imagens do acervo do MFCC também proporcionam, a partir de suas representações, ideias de como ser e estar no mundo. As materialidades e as imagens estão sempre atuantes, em maior ou menor grau, dependendo da postura epistemológica adotada.

Por produção, circulação e consumo de imagens, explico minha vinculação aos estudos de cultura material, reconhecendo que as imagens, enquanto artefatos, se movimentam e circulam pelo mundo, são organizadas, apropriadas, produzem relações, dão sentido à vida social (MILLER, 2007). Nas palavras de Meneses, pensar na visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais é, de certa forma, pensar também nas práticas materiais (MENESES, 2003). Portanto essa pesquisa justifica-se também, pelo potencial significativo de documentar, descrever e registrar os artefatos como cultura material de um determinado espaço e tempo.

Esta investigação, por tratar de imagens, insere-se também no campo da cultura visual. Ao conceituar cultura visual, Meneses (2003, p. 25) considera cultura como referente à valores e identidades construídas e comunicadas por uma mediação visual, incluindo sua natureza conflitiva, como os mecanismos de inclusão ou exclusão pelos quais os processos identitários reverberam na sociedade. E por visual o autor inclui toda a gama de coisas que as pessoas produzem e consomem. Com essas considerações, como resultados, pelo cruzamento de documentos que informam sobre as condições materiais que se deram a constituição do MFCC e por meio da evidenciação do processo de produção, circulação e consumo das imagens, espero entender as práticas sociais a partir das relações entre os sujeitos e as imagens deste acervo, incluindo seus sentidos e significados. Julgo importante conhecer essas instâncias, porque acessá-las, ajuda a interpretar a vida social, assim como entender quais valores fazem parte de um determinado contexto. Da mesma forma, é importante para compreender os ciclos históricos e as transformações sociais que acontecem ao longo do tempo.

Interessa entender a história do acervo, pois as práticas ligadas à museologia e à fotografia, na classificação, conservação e exposição de peças de valor histórico, artístico, cultural e científicos, incluem sujeitos que produzem, executam e tornam possíveis tais atividades. Assim, esta pesquisa contribui para pensarmos não somente na viabilidade técnica e administrativa desses arquivos e coleções, mas também nas práticas, sentidos e valores sociais construídos e compartilhados.

Dessa forma, este projeto tem relevância para a linha de pesquisa de Mediações e Culturas quando permite acessar técnicas, processos, práticas, artefatos, espaços e outras mediações. Ao entender as dimensões histórico-culturais das tecnologias como mediações sociais, situadas e circunscritas em diversas culturas e contextos, este trabalho encontra sua justificativa quando busca conhecer as relações sociais que perpassam e matizam, por exemplo, as mídias impressas e interativas, os espaços institucionais, públicos e privados, as relações culturais e interculturais, a construção de subjetividades e suas transformações (UTFPR, 2019).

A historiografia da fotografia brasileira moderna é, em alguma medida, a história da fotografia produzida em São Paulo e no Rio de Janeiro, sobretudo

centrada na experiência foto clubista¹⁶, em especial as trajetórias do Foto Cine Clube Bandeirante¹⁷ e do Photo Club do Rio de Janeiro¹⁸ (COSTA; SILVA, 2004, p. 36). Considerando a viabilidade de acesso aa documentos, fontes e narrativas que registram o circuito fotográfico curitibano das décadas de 1990 a 2020, entendo que esse projeto pode reconstruir e ampliar o cenário de investigações sobre a produção, circulação e consumo de imagens em Curitiba, contribuindo para visibilizar outras formas de se pensar numa história da fotografia, para além das narrativas predominantes. Ou ainda, em outros termos, emprestando as palavras de García-Canclini (2019, p. 283), analisar o circuito sob a ótica das manifestações “que brotam de seus cruzamentos ou em suas margens”.

Ao fim do documento, trago as considerações finais com os resultados da pesquisa, relacionando os ensaios apresentados e os contextos e conclusões. Artigo os processos de produção, circulação e consumo com os eixos conceituais da pesquisa, tensionando os sentidos e as condições que propiciaram a constituição do museu, a circulação do acervo e o consumo das imagens. Indico ainda sugestões para pesquisas futuras com base nos dados que foram observados ao longo do trabalho, mas que não foram desenvolvidos devido ao recorte estabelecido.

No meio deste processo, elaborei alguns documentos na sistematização da pesquisa que julgo importante mencionar. Um deles é uma linha do tempo de eventos relacionados à fotografia anteriores à fundação do Museu da Fotografia. Minha intenção foi identificar eventos relacionados à fotografia para além de Curitiba e entender como acontecia a organização de coleções fotográficas em museus nos anos 1990. Realizei a reconstrução dessa linha do tempo com uma estratificação temporal (1980-2000) e pelo porte geográfico (eventos locais, regionais, nacionais e internacionais). Esse processo me ajudou a entender o contexto que levou ao processo de constituição do acervo do Museu da

¹⁶ O movimento fotoclubista, de acordo com as orientações de COSTA e SILVA (2004), surgiu como uma reação amadorista à massificação da produção fotográfica. Considerado de caráter elitista, era uma prática que tinha por objetivo fazer da fotografia uma atividade artística e no Brasil, sua expansão seguiu o ritmo de crescimento das cidades e de estruturação da sociedade burguesa (COSTA; SILVA, 2004).

¹⁷ O Foto Cine Clube Bandeirante, criado em 1939, é considerado o centro do movimento fotoclubista e pólo agenciador da produção fotográfica moderna brasileira (COSTA; SILVA, 2004).

¹⁸ O Photo Club do Rio de Janeiro, criado em 1910, é apontado como o centro de difusão da experiência fotoclubista (COSTA; SILVA, 2004).

Fotografia. Essa linha do tempo encontra-se disponível nos apêndices deste trabalho ([Apêndice D](#)), bem como alguns quadros de análise do acervo.

Os quadros de análise consistem em: “Pirâmide etária do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba” com a média de idade dos (as) fotógrafos (as) do acervo e “Obras por autor (a)”, um levantamento interativo com a quantidade de obras, área (em cm²) das obras e a média da quantia e da área. Os quadros foram elaborados a partir do protocolo “Dados quantitativos das imagens do Catálogo do Acervo do MFCC” para análise do catálogo, que se divide em: nome do (da) fotógrafo (a), página das imagens no catálogo, identificação da fotografia (número de inventário) e área total das imagens (calculada após medição da largura e da altura de cada imagem). Os quadros podem ser acessados por um link remoto¹⁹.

Desenvolvi também fichas de perfil dos (as) fotógrafos (as) participantes do acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. Apresento somente os que são citados na pesquisa, com a intenção de servir de fonte de consulta. Nas fichas de perfil, (disponíveis no [Apêndice M](#)), estão as seguintes informações: foto, nome completo, data de nascimento e, quando for o caso, falecimento, local de nascimento, ocupação, breve descrição biográfica e o site oficial (nos casos em que não existe site oficial, disponibilizei o link com maior número de informações e dados encontrados).

A escolha de analisar panoramicamente o percurso do acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba desde a sua fundação se deve pela prática museológica estar inserida num contexto histórico-social. Assim, a importância de estudar o acervo em três perspectivas distintas, possibilita apontar que as estratégias adotadas pelo Museu estão interpostas às relações sociais. Isto é, a produção, a circulação e o consumo das obras fotográficas do acervo são, entre outros aspectos, resultado da interpretação social a respeito da produção fotográfica e de todo o sistema que engloba sua difusão. Vale comentar que todos estes aspectos sociais são compartilhados na produção e na propagação da fotografia, exibindo diferentes posturas e práticas ao longo do tempo. Desta forma, a análise dos processos de cada período permite exhibir a densidade da

¹⁹ Quadro de análise “Pirâmide etária”: <https://app.flourish.studio/visualisation/5927695/> e Quadro de Análise “Obras por autor”: <https://public.flourish.studio/visualisation/5927960/>. Acesso em: 03 mai. 2021.

trajetória do acervo a partir de diferentes entradas, tornando possível refletir sobre: as estratégias de aquisição; as atividades de conservação; os deslocamentos das fotografias no decorrer de sua vida social; as formas de difusão e disseminação; e as diversas possibilidades de consumo, usos e apropriações.

Reitero que essas escolhas refletiram na decisão por organizar os capítulos desta maneira, separando em três instâncias distintas, parte de uma estratégia analíticas, pois, no mundo, entendo que tais práticas se encontram imbricadas. Com essa divisão, não pretendo construir uma hierarquia entre as categorias. Assumo que estes processos ocorrem simultaneamente no circuito fotográfico e cultural abordado, mas podem ser analisados de formas diferentes. A divisão dos ensaios, portanto, é uma estratégia que encontrei para acessar as diferentes narrativas que compunham o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, ainda que na vida essa separação não seja possível.

Por fim, a contribuição desta pesquisa reside no reconhecimento de que o acervo do MFCC é um recurso físico e imagético que possibilita observar as implicações dos artefatos e das imagens na intermediação de atividades e valores humanos. O mapeamento e registro deste acervo visual, permeado por memórias, afetos, valores e interesses, podem ajudar a construir noções sobre como vivemos.

Antes de começar

Visto do lado de fora, o edifício do Solar do Barão chama a atenção por seu estilo neoclássico no centro de Curitiba. O conjunto arquitetônico, localizado na Rua Presidente Carlos Cavalcanti, 533, possui três construções principais, o Solar do Barão, o Solar da Baronesa e as salas anexas, separadas entre si por pátios abertos, no formato de um “M”. As paredes são pintadas em um tom de vermelho escuro, com janelas de batentes brancos. O portal de entrada é guardado por um vigia, mas não há nenhuma indicação do que existe ali dentro. Passando por ele, o visitante entra em um dos pátios abertos, com o piso xadrez. Do lado esquerdo, adentrando a primeira construção e após as escadas rängentes de madeira, quase escondido nas salas do segundo andar, um museu de fotografia.

Na primeira vez que visitei o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba em abril de 2019, sem saber que o estudaria no futuro, estava instalada, na primeira sala, a exposição de Guilherme Pupo²⁰, intitulada “Curitiba Aérea, Lírica Urbana”, com imagens de Curitiba de ângulos inusitados, mesmo para quem conhece bem a cidade. Em um monitor instalado no chão, eu vi a região central de Curitiba refletida numa tela por uma perspectiva “aérea”. Eu estava de pé com a vista do alto da capital, como se estivesse espiando por cima de um prédio. Essas eram imagens das obras em vídeos feitos pelo fotógrafo com o uso de drone em alguns pontos da cidade. Ironicamente, embora as imagens fossem de ambientes abertos, a sala do Museu estava escura, com cheiro de lugar fechado, que precisava respirar. Na segunda sala, lembro-me de observar uma exposição de Raul Frare²¹, chamada “Parca Hegemonia”, com fotografias feitas nos países da Coreia do Norte, e Turcomenistão. Mais tarde, lendo uma matéria a respeito da

²⁰ Guilherme Pupo (Curitiba, Brasil) é fotógrafo profissional e atualmente dedica-se à produção de imagens aéreas com o uso de drones. Em 2018, recebeu o prêmio do Júri no concurso Street Awards, do Lens Culture (comunidade de fotografia no Instagram), e menção honrosa no Drone Awards 2018 (premição internacional que escolhe as melhores imagens feitas com drone pelo mundo). A imagem premiada em ambos os concursos e que fez parte da exposição em questão no Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC) em 2019, mostra o Calçadão da Rua XV, um ponto turístico popular em Curitiba. Fonte: Prefeitura de Curitiba, 2019. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/museu-expoe-imagens-aereas-de-curitiba-e-de-paises-totalitarios/4939>. Acesso em: 08 jan. 2021.

²¹ Raul Frare (Curitiba, Brasil) é fotógrafo e viajante. Autor do blog “Pra lá de Bagdad”, espaço em que compartilha suas experiências de viagens pelo mundo.

exposição, descobri que as imagens foram realizadas entre 2007 e 2015, e tinham, naquela ocasião, o objetivo de apresentar imagens de países com regimes totalitários. A terceira sala estava trancada, bem como os outros espaços do Solar do Barão. Minhas primeiras impressões sobre o museu foram baseadas nesta visita às exposições, que curiosamente estavam vazias. Naquele dia, eu era a única a perambular por ali. Afinal de contas, que museu enigmático era aquele no centro da cidade?



capítulo 2: produção

Na imagem, "Raso da Catarina, Bahia (1981)", fotografia da série "Outras Américas" de Sebastião Salgado (Aimorés, Minas Gerais, 1944) e fotografia subaquática "sem título" de Denise Greco (São Paulo, São Paulo, 1987). Montagem digital realizada a partir da digitalização das reproduções fotográficas do Catálogo "Brasil Mostra Tua Cara: I Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba" (1996).

2 PRODUÇÃO

Este ensaio tem como objetivo apresentar os espaços, sujeitos e eventos que compõem o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. Para construir o cenário, inicio apresentando um panorama de Curitiba, cidade na qual foi constituído o acervo e onde o Museu da Fotografia possui sua sede. Julgo importante tomar como ponto de partida alguns aspectos relacionados à história da cidade que envolve o acervo, pois acredito que essa introdução nos auxilia a compreender os enunciados que permeiam a criação do Museu da Fotografia e, conseqüentemente, do acervo. Não tenho a intenção de esgotar as histórias que envolvem Curitiba, mas sim descrever o contexto social, cultural e político que circunscreve o objeto de estudo, me apropriando de mapas, fotografias, pesquisas e de minha própria trajetória na cidade para tal descrição.

Ao apresentar a capital do estado, desloco-me para o Museu da Fotografia, com o objetivo de apontar questões referentes à produção do acervo e como seus propósitos e atividades estão conectados à ideia de fotografia. Por produção, me refiro à entrada das fotografias no museu e todos os processos de negociação que se deram de modo a originar um acervo. Seguir os rastros das fotografias em si, pode ser uma maneira alternativa de acessar fenômenos pouco prováveis de identificar, ao invés de seguir apenas a trajetória de quem as produziu. Esta é uma perspectiva relevante para compreender diferentes formas de se pensar o movimento real de um objeto particular, neste caso as imagens fotográficas (KOPYTOFF, 2008).

Realizo alguns breves desvios, para abordar eventos que aconteceram em São Paulo, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), com o objetivo de entender o momento em que a fotografia passou a ocupar espaços museológicos e a ser incorporada em coleções privadas de arte²². Apresento ainda os eventos das Semanas de Fotografia (1982-1989) que aconteceram em nível nacional e posteriormente foram organizados anualmente em Curitiba (1991-1994).

²² Esclareço que não tomo esses eventos como "pioneiros" nesse sentido, somente como marcantes e influentes para esse objeto de estudo. Destaco que desde o início dos anos 1990, os colecionadores Joaquim Paiva e Gilberto Chateaubriand vêm adquirindo sistematicamente fotografias modernas e contemporâneas para os seus acervos (FERNANDES JUNIOR, 2019).

Há também um tópico dedicado à descrição do idealizador do Museu, Orlando Azevedo. O objetivo não foi criar uma linha do tempo linear referente à história do museu e de seu acervo, mas sim trazer alguns apontamentos quanto à sua origem e trajetória.

2.1 Vamos a Curitiba?

“Curitiba é, ou não é, uma das mais civilizadas cidades brasileiras?” (IRISFOTO, 1996)²³. Ao ler este comentário ao final de uma matéria que divulgava a I Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, interpretando a ideia de civilidade como sinônimo para descrever uma cidade bem desenvolvida, passei a prestar atenção ao modo como as notícias que divulgavam os eventos relacionados ao Museu da Fotografia eram elaboradas.

Não nasci em Curitiba e, ao contrário de minha família, passei a maior parte de minha vida fora dessa cidade. Mas, enquanto paranaense, desde sempre construí uma percepção a respeito da capital. Nessa ideia, estava presente o discurso de que Curitiba era uma referência no quesito “planejamento urbano”, “modernidade” e “meio ambiente”. Ao investigar sobre a época da constituição do Museu da Fotografia, no caso a década de 1990, descobri que, neste período, os enunciados que reforçavam essas noções se intensificaram. Desta forma, acredito que é importante contextualizar como a cidade era vista naquele momento em particular, pois muitas destas falas, que até hoje permeiam a memória coletiva sobre a cidade, ganhavam força durante a fundação do Museu e, portanto, entendo que é possível terem influenciado o modo como o museu era pensado. Trago essas discussões nesse momento, pois entendo que também construí meu universo de pesquisa a partir dessa leitura da cidade.

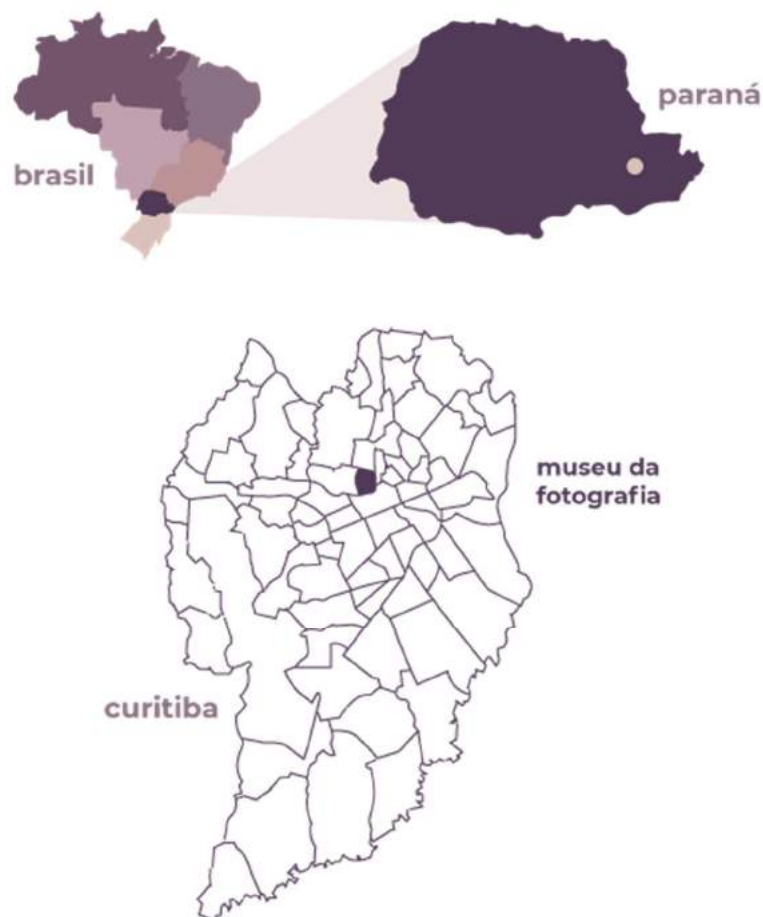
Curitiba, a capital paranaense, tem aproximadamente 1 948 626 habitantes e é o município mais populoso do Paraná e da região Sul²⁴. A cidade possui, historicamente, 328 anos, tendo como data oficial de fundação 29 de março de 1693 e localiza-se no Primeiro Planalto Paranaense. Por meio

²³ IRISFOTO. Bienal de Curitiba, a megaexposição da fotografia. **Revista Irisfoto**. Curitiba, ago. 1996. p. 44.

²⁴ Estimativa populacional calculada pelo IBGE referente ao ano de 2020. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pr/curitiba.html>

do mapa a seguir (Figura 1 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**) é possível ter uma noção de sua localização, bem como do Museu da Fotografia.

Figura 1 – Mapa de localização da cidade de Curitiba, Paraná, Brasil



Fonte: Da autora (2021).

Anteriormente à fundação da capital, Curitiba era um povoado que, por estar localizado em um ponto estratégico do caminho entre o Rio Grande do Sul e São Paulo, tornou-se uma parada comercial e teve sua expansão vinculada ao movimento tropeiro (PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA, 2021)²⁵. Desde então, sua população cresceu também com a chegada de imigrantes europeus durante os séculos XIX e XX.

²⁵ Disponível em: <<https://www.curitiba.pr.gov.br/conteudo/historia-fundacao-e-nome-da-cidade/207>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

Já a história do planejamento urbano de Curitiba tem início em meados de 1850, momento em que acontecia a emancipação política do Paraná, com a realização de algumas reformas na infraestrutura urbana da cidade e após a contratação do engenheiro francês Pierre Taulois²⁶ como inspetor geral de medição de terras públicas. Curitiba passou, desde então, por numerosas mudanças em seu planejamento urbano, sendo que o denominador comum entre elas era a modernização (OLIVEIRA, 2001). Nesse aspecto, os parâmetros de modernidade do fim do século XIX, eram as reformas urbanas que aconteciam no Rio de Janeiro e em São Paulo, quase sempre alinhadas com Paris, “modelo de civilização e referência de modernidade no mundo ocidental - pois só assim o Brasil seria reconhecido internacionalmente como moderno” (TESSARI, 2019, p. 35).

A comunicação e a publicidade a respeito dos projetos urbanos de Curitiba foram efetivas, de modo que Curitiba conseguiu projetar, ao longo dos anos, uma imagem extremamente positiva de sua gestão urbana, resultando em discursos municipais que tomavam a cidade como modelo para todo o país quando o assunto era planejamento urbano (OLIVEIRA, 2000; OLIVEIRA, 2001). A alcunha de Curitiba enquanto “cidade-modelo” também foi fruto de uma repercussão oriunda do Plano Preliminar de Urbanismo implementado em 1965, que foi mantido por meio de publicidade e das relações entre urbanistas e as elites econômicas da cidade (OLIVEIRA, 2000). Esses enunciados estão pautados pela ideia de “modernidade urbana” (DE OLIVEIRA, 2001, p. 99). A “modernidade” e a “racionalidade” eram conceitos que estavam presentes em todo o discurso do planejamento na cidade desde a década de 1960 (CAVIQUIOLO, 2017, p. 58).

Cabe pontuar que não necessariamente o desenvolvimento urbano na cidade foi efetivo, visto que as regiões periféricas revelavam assimetrias em relação ao desenvolvimento dos pontos centrais da cidade, mas que a comunicação a respeito deste desenvolvimento era eficaz. Conforme aponta Sousa (2012, p. 7):

²⁶ Sem dados.

Curitiba – a cidade modelo, planejada, capital ecológica e de qualidade de vida são apenas alguns dos termos veiculados pela mídia durante décadas e que abrange o nível nacional e internacional. Todos esses termos fazem parte de um único elemento dentro do grande processo de consolidação e construção da imagem da cidade de Curitiba, e sem dúvida, esse elemento foi um dos mais fortes para a implementação do projeto de modernização urbana.

Parte desta ideia de experiência urbanística positiva na cidade também está ligada ao ex-prefeito Jaime Lerner (gestões 1971-1975, 1979-1982, 1988-1992), que é arquiteto e urbanista (OLIVEIRA, 2000). O importante a destacar aqui é que Curitiba carrega, tanto para âmbitos nacionais quanto internacionais, a ideia de “vitruve urbana da imagem do Brasil no exterior”²⁷ e até os dias de hoje possui marcas desse simbolismo, seja a partir de manchetes e propagandas, como também de um imaginário coletivo sustentado pela mídia (OLIVEIRA, 2001). A partir destas ideias, acredito ser possível apontar como estas sentenças se vinculavam aos eventos fotográficos, a percepção dos espaços onde aconteciam as mostras de fotografia e, inclusive, qual era a concepção de fotografia para o museu naquele momento. A seguir, descrevo alguns exemplos.

Durante a abertura da I Bienal Internacional de Fotografia em 1996, aconteceu a inauguração do Memorial de Curitiba, hoje conhecido como Centro Cultural Memorial de Curitiba²⁸. Localizado na Rua Claudino dos Santos, no bairro São Francisco, o Memorial teve seu convite de abertura divulgado em conjunto com o anúncio da Bienal, pois abrigaria uma de suas exposições. Identifiquei em uma destas reportagens um comentário sobre a construção do Memorial²⁹, afirmando que “foram utilizados aço e vidro laminado que conferem luminosidade aos ambientes, seguindo o molde de modernos espaços culturais de Paris” (JORNAL DO ESTADO, 1996)³⁰. Essas e outras menções à ideia de modernização se associavam a uma referência que frequentemente estava dentro de um registro internacional, sobretudo como ocidental e europeu.

Outro exemplo, é que no mesmo período, a frase "na Curitiba da luz, a fotografia não pode ficar presa na câmara escura" foi proferida por Orlando

²⁷ (Sousa, 2012, p. 16)

²⁸ O espaço promove a memória, a arte e a cultura da cidade.

²⁹ A arquitetura é assinada por Fernando Popp e Valéria Bechara.

³⁰ JORNAL DO ESTADO, 1996 ([Anexo A](#))

Azevedo³¹ para anunciar a I Bienal Internacional de Fotografia. Entendo que as menções sobre “Curitiba da luz”, podem remeter também à influência da cidade francesa nas edificações da capital, que foram erguidas entre o final do século 19 e início do século 20 e passaram a integrar um conjunto de símbolos da modernidade naqueles cenários urbanos (TESSARI, 2019, p. 37)³².

Mais um caso desta adoção da cidade de Paris como referência, pode ser apontada no ano seguinte, em 1997, quando acontecia a inauguração da Rua da Cidadania Matriz, um centro comercial desenvolvido pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (Ippuc)³³. O edifício foi inaugurado em 1997, cinco meses depois do encerramento da gestão do prefeito Rafael Greca (1993-1996), durante a qual foram construídas outras cinco Ruas da Cidadania em Curitiba (Boqueirão, Pinheirinho, Portão, Boa Vista e Santa Felicidade). O objetivo era organizar o comércio dos ambulantes que ocupavam a Praça Rui Barbosa, no centro da cidade. “O prédio foi pensado para distribuir todos os serviços municipais, para atendimento à população, e atendeu também a uma série de demandas desse conjunto de mudanças na área”, de acordo com Reginaldo Reinert (2017), presidente do Ippuc (CURITIBA, 2017)³⁴.

Este episódio representou uma mudança de postura de uso da Praça Rui Barbosa. O ambiente que antes tinha vendedores ambulantes com circulação livre de pedestres, tornou-se um espaço coberto, com o argumento de que deixaria o comércio “organizado”, a fim de atender melhor a estrutura de transporte público, organizar e abrigar o comércio ambulante que atravancava o entorno e sediar uma série de serviços públicos da Administração Regional (GAZETA DO POVO, 2017). “Criamos uma grande praça coberta, que evoca o

³¹ AZEVEDO, 1996 ([Anexo B](#))

³² Tessari (2019) faz referência as vitrines de moda “iluminadas, chics, cintilantes nas ruas modernizadas de Curitiba e Rio de Janeiro”.

³³ O Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba - IPPUC é uma autarquia municipal criada em 1965, no processo de discussão do Plano Preliminar de Urbanismo da Cidade de Curitiba, com o objetivo de desenvolver, detalhar e monitorar a implantação de seu Plano Diretor. Disponível em: <http://www.abc.gov.br/treinamentos/informacoes/InstituicaoIppuc.aspx>. Acesso em: 05 mai. 2021.

³⁴ CURITIBA, Prefeitura Municipal de. **Espaço representou mudança na postura de uso da Praça Rui Barbosa.** 14 de maio de 2016. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/espaco-representou-mudanca-na-postura-de-uso-da-praca-rui-barbosa/42105>. Acesso em: 05 mai. 2021.

Grand Palais de Paris”³⁵, conta o prefeito Rafael Greca, em cuja primeira gestão o projeto foi desenvolvido. “É um espaço bonito, onde, à sombra e longe da chuva, os curitibanos se encontram” (GAZETA DO POVO, 2017).

Outra pista sobre como tais efeitos reverberavam, era o desejo da curadoria em realizar uma bienal com porte internacional. Orlando Azevedo, ao falar sobre a I Bienal internacional de Fotografia (1996), comenta que “o evento da Bienal trazia gente dentro do Brasil todo e de fora do Brasil! Inclusive eu convidava e convidei muita gente realmente significativa e importante no mundo da fotografia mundial”³⁶.

Ao narrar sobre o lançamento do livro “Nakta” do fotógrafo Miguel Rio Branco³⁷, atividade³⁸ que aconteceu na I Bienal Internacional de Fotografia, Azevedo conta que “para você ver como é que são as coisas e a importância da Bienal: o livro foi considerado o melhor livro de fotografia publicado no mundo nos Encontros de Arles na França!”³⁹.

Em todos estes exemplos, a justificativa — tanto para atribuir a ideia da inauguração de um espaço como moderno, quanto para a realização de uma reforma em uma praça central da cidade e até como argumento sobre a importância da Bienal — foi pautada em uma influência adotada a partir de Paris. Em entrevista, Orlando aponta mais indicativos a respeito das referências internacionais: “a Bienal tinha uma difusão internacional, sabe? Saiu na revista *Photo* na França”. É importante destacar aqui, que entendo como essa cidade

³⁵ O Grand Palais des Beaux-Arts, também chamado de Grand Palais des Champs-Élysées e popularmente conhecido apenas como Grand Palais, é um edifício singular da cidade de Paris situado no 8º arrondissement. Localiza-se na Avenue Winston Churchill, nas proximidades dos Campos Elísios.

³⁶ Orlando Azevedo, entrevista (09/03/2021).

³⁷ Miguel da Silva Paranhos do Rio Branco (1946-), bisneto do barão do Rio Branco e tataraneto do visconde de Rio Branco. É pintor, fotógrafo, diretor de cinema, além de criador de instalações multimídia. Atualmente vive e trabalha no Rio de Janeiro.

³⁸ O fotógrafo carioca Miguel Rio Branco lançou, na abertura da 1ª Bienal Internacional da Fotografia de Curitiba, o livro “Nakta”, com reflexões sobre a dor, a vida e a morte. Além do lançamento, exibiu uma mostra com 30 fotos e três instalações. Uma das instalações, “Out-of-nowhere” traz uma montagem cinematográfica, com espelhos e fotos coladas em panos. Em sua segunda instalação, “Pequenas Reflexões sobre uma Certa Bestialidade”, as imagens de bichos do livro se misturam. Já a última montagem, “Porta da da Escuridão”, reflete as aflições da dor e da sensualidade.

³⁹ O “Rencontres d’Arles” (anteriormente denominado “Rencontres internationales de la photographie d’Arles”) é um festival anual de fotografia de verão fundado em 1970 pelo fotógrafo de Arles Lucien Clergue, o escritor Michel Tournier e o historiador Jean-Maurice Rouquette. Na edição de 2019, o festival recebeu 145 mil espectadores. Frequentemente produzido em colaboração com museus e instituições francesas e estrangeiras, estão abertos ao público apenas durante o período do festival.

era valorizada ainda naquele período, de modo a servir de parâmetro para a modernização de Curitiba e para a criação de um patrimônio fotográfico.

Até hoje, Azevedo considera que as aquisições da Bienal de Fotografia para o acervo “colocavam Curitiba em um reconhecido plano internacional de respeitabilidade e qualidade”⁴⁰. Identifico que, de modo geral, as gestões políticas curitibanas acenavam para uma ideia de progresso e modernidade em seus enunciados, ao passo que estes atributos estariam implicados nas escolhas que atravessam o Museu da Fotografia. Antes de chegar até lá, no entanto, descrevo brevemente o contexto nacional para compreender o movimento de incorporação de fotografias junto aos acervos de instituições museológicas.

2.2 Incorporação de fotografias nos espaços museológicos

Saindo do panorama de Curitiba, neste tópico, irei descrever brevemente alguns eventos de incorporação de fotografias junto aos acervos de instituições museológicas. Minha motivação partiu com o objetivo de pensar no panorama nacional e responder à pergunta: "havia precedentes no Brasil para a prática de constituição de acervos fotográficos?" .

Segui uma pista após a leitura do editorial do Catálogo do Acervo Museu de Fotografia de Curitiba. Nele Orlando Azevedo (2019), idealizador do Museu da Fotografia, afirma que a negociação que acontecia entre os fotógrafos participantes das Bienais e a Fundação Cultural de Curitiba, a respeito da doação ou venda de fotografias por um valor simbólico que passavam a integrar o acervo, "tomava como referência o estabelecido pela inesquecível e marcante Coleção Pirelli/MASP" (AZEVEDO, 2019, p. 11). A Coleção Pirelli/MASP é um projeto conjunto do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand⁴¹ e da

⁴⁰ AZEVEDO, Orlando. **História de uma coleção**. In: VIEIRA, Maurício et al (Org.). Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. Curitiba: Id Editora Curitiba, 2019. 256 p.

⁴¹ O Museu de Arte de São Paulo é um museu privado sem fins lucrativos, fundado em 1947 pelo empresário e mecenas Assis Chateaubriand (1892-1968), tornando-se o primeiro museu moderno no país. Chateaubriand convidou o crítico e marchand italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) para dirigir o MASP, e Lina Bo Bardi (1914-1992) para desenvolver o projeto arquitetônico e expográfico. Mais importante acervo de arte europeia do Hemisfério Sul, hoje a coleção do MASP reúne mais de 11 mil obras, incluindo pinturas, esculturas, objetos, fotografias, vídeos e vestuário de diversos períodos, abrangendo a produção europeia, africana, asiática e das Américas. Disponível em: <<https://masp.org.br/sobre#social-statute>>. Acesso em: 26 abr. 2021.

empresa Pirelli S. A.⁴², que "parte do reconhecimento do valor da fotografia brasileira em si e na consideração da fotografia enquanto forma de representação e sistema de conhecimento"⁴³. Quando perguntei em entrevista a Orlando a respeito de como acontecia a aquisição das fotografias no Museu da Fotografia, mais uma vez a referência da Coleção Pirelli/MASP é citada:

porque de cada fotógrafo eram compradas três fotos, dentro de um preço que tinha sido estabelecido pela Coleção Pirelli de Fotografia no MASP, entende? Não era um valor muito alto, mas (...) as fotos eram adquiridas e posteriormente como eu era amigo da maioria dos fotógrafos, eu insistia se eles não faziam doação de mais algumas fotos para o museu. Na verdade, o acervo do museu de fotografia, mais da metade são doações feitas pelos fotógrafos.

Ainda sobre essa influência, Fernandes Junior (2019) também no mesmo editorial, lembra que a organização e sistematização de coleções de fotografias em museus e instituições culturais ganhou mais visibilidade no início dos anos 1990 com a criação da Coleção Pirelli/MASP em 1991. Ele também cita o MAM-RJ⁴⁴, que, em 1986 inaugurou a Coleção White Martins⁴⁵. Segundo ele, foi "o início de aquisições sistemáticas para a Coleção do MAM-SP na gestão de Tadeu Chiarelli⁴⁶, que buscava organizar uma produção não circunscrita aos limites da fotografia convencional" (FERNANDES JUNIOR, 2019, p. 19).

Essas falas são indícios de como a coleção do Museu da Fotografia nasce no momento em que a fotografia passou a ocupar espaços museológicos e a ser incorporada em coleções privadas de arte, ou, na percepção de Orlando Azevedo, "num momento em que, cada vez mais, a criação fotográfica toma os principais espaços dos principais museus e instituições internacionais assim como também assume significativo papel enquanto arte decorativa" (CURITIBA,

⁴² A Pirelli S.p.A. é uma empresa italiana fundada em Milão em 1872 pelo engenheiro Giovanni Battista Pirelli. O seu atual presidente é o empresário Marco Tronchetti Provera, genro do neto do fundador, Leopoldo Pirelli. É um dos principais grupos econômicos italianos, ativo nos setores de beneficiamento da borracha (pneumáticos, roupas) e imobiliário (com a Pirelli Real Estate). Disponível em: <<https://www.pirelli.com/tyres/pt-br/carro/sobre-nos/por-que-pirelli>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

⁴³ Disponível em: <<https://coleccionpirellimasp.art.br/apresentacao>>. Acesso em: 05 jul. 2020.

⁴⁴ O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro é voltado às vanguardas e à experimentação nas artes, cinema e cultura. Fundado em 1948, possui uma das mais importantes coleções de arte moderna e contemporânea da América Latina, com cerca de 15 mil obras de arte.

⁴⁵ O acervo White Martins, constituído majoritariamente por fotografias, conta com 6.600 obras e pertence à Coleção Museu de Arte Moderna do MAM-RJ, que reúne obras nacionais e internacionais.

⁴⁶ Tadeu Chiarelli (1956-) é curador e crítico de arte. É professor titular no curso de Artes Visuais da USP. Foi diretor da Pinacoteca de São Paulo e do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP). Também já atuou como curador-chefe do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

1996)⁴⁷. Reforço que minha intenção não é me aprofundar no contexto museológico de São Paulo, cito-o apenas para tratar sobre a conjuntura de eventos que, acredito ser bem possível, influenciaram a estrutura de constituição do acervo do MFCC. Deste modo, passo a narrar brevemente agora, eventos que aconteceram em São Paulo, no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

Desde a sua fundação, em 1947, o MASP realizava exposições e atividades vinculadas à prática de fotografia. Pietro Maria Bardi⁴⁸, diretor do museu, promovia a presença da fotografia e tinha uma "agenda regular não só de exposições, mas também de cursos, palestras, lançamentos de livros e outros eventos ligados à fotografia" (COSTA, 2008, p. 163). Eric Danzi Lemos (2014)⁴⁹ descreve o levantamento feito por Carolina Coelho Soares (2006) sobre as exposições fotográficas: "o museu realizou 149 exposições nacionais e 29 internacionais entre 1947 e 2003" (LEMOS, 2014; SOARES, 2006)⁵⁰. Contudo, até então, essas práticas não estavam relacionadas ao resguardo e a conservação de obras fotográficas.

Em 1976, houve a criação do Departamento de Fotografia, com a supervisão da fotógrafa Claudia Andujar⁵¹. Nesta mesma época⁵², havia interesse da direção do MASP em constituir uma coleção institucional de fotografia. O objetivo de Bardi de criar um acervo e de incentivar práticas relacionadas à função de arquivamento de documentos relativos à fotografia foi materializado alguns anos depois, em 1991. Neste momento, foi realizada a 1ª edição da Coleção Pirelli/MASP, uma exposição de Fotografia que aconteceu no espaço expositivo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

⁴⁷ CURITIBA, Fundação Cultural de. **I Bienal Internacional de Curitiba** (*folder*). 1996.

⁴⁸ Pietro Maria Bardi (1900-1999) nasceu em La Spezia, Itália. Foi museólogo, crítico e historiador da arte, jornalista, marchand, colecionador e professor. Bardi foi, junto com Assis Chateaubriand, o responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), sendo seu diretor por 45 dedicados anos consecutivos

⁴⁹ Eric Danzi Lemos é mestre em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP).

⁵⁰ Levantamento feito por Carolina Coelho Soares (SOARES, 2006, p. 78) durante o Mestrado em História da Arte na Escola de Comunicação e Artes na Universidade de São Paulo, vinculado ao Grupo de pesquisa em Arte e Fotografia (ECA - USP).

⁵¹ Claudia Andujar (1931-) é uma fotógrafa e ativista suíça. Veio para o Brasil em 1957 e dedica-se à fotografia e trabalha para publicações nacionais e internacionais. Também leciona fotografia em vários cursos, entre eles o do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP).

⁵² No ano seguinte, 1977, a coordenação passa para Bóris Kossoy (1941-). Kossoy é historiador da fotografia, professor, fotógrafo, museólogo e arquiteto.

A exposição reuniu 60 imagens de 18 fotógrafos⁵³. Após a mostra, as imagens passaram a incorporar a coleção institucional que integra o acervo do MASP. Em seguida foram tombadas pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Ministério da Cultura)⁵⁴, como de resto acontece com o acervo do MASP⁵⁵. Essa foi a primeira etapa de um projeto em conjunto com a empresa Pirelli S. A, que tinha como objetivo formar uma coleção representativa da fotografia contemporânea brasileira.

O projeto foi coordenado por Anna Carboncini e as atividades de pesquisa, seleção e aquisição da coleção, estiveram sob a responsabilidade de um conselho deliberativo formado por representantes do museu, da empresa patrocinadora e por críticos e especialistas em fotografia⁵⁶. Este mesmo conselho, definia critérios de julgamento das produções "a partir da especificidade do próprio meio, na tentativa de garantir uma condição de autonomia da fotografia em relação às demais artes visuais" (LEMOS, 2004, p. 254). Diante desse movimento de inserção da fotografia nos espaços institucionalizados ligados à arte, Helouise Costa (2012) considera que "os conselheiros da coleção Pirelli/MASP optaram pela adaptação de categorias provenientes da história da arte em defesa da especificidade da fotografia e de seu estatuto como obra autônoma de caráter autoral" (COSTA, 2012, p.165).

No que diz respeito às aquisições, Lemos (2014) em diálogo com Ricardo Mendes (2004) descreve que:

após uma seleção preliminar, os autores ou detentores dos direitos autorais apresentavam seus portfólios para que as escolhas definitivas fossem feitas pelos conselheiros. Os valores financeiros se limitavam aos custos para a obtenção de reproduções em condições adequadas para a exibição e conservação e os direitos autorais das imagens adquiridas, bem como os originais ou negativos permaneciam com os autores, herdeiros ou responsáveis legais.

⁵³ Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Orlando Brito, Mario Cravo Neto, J. R. Duran, Claudio Edinger, Luiz Carlos Felizardo, Walter Firmo, Luis Humberto, Juca Martins, Cristiano Mascaro, Miro Arnaldo, Pappalardo Antonio Saggese, Sebastião Salgado, Marcos Santilli, Otto Stupakoff e Bob Wolfenson.

⁵⁴ O Arquivo Central do Iphan, situado no Rio de Janeiro, é o setor responsável pela abertura, guarda e acesso aos processos de tombamento do Patrimônio Cultural Brasileiro. O Arquivo Aloísio Magalhães (AAM) está instalado em Brasília e tem um acervo iconográfico, composto pelas ações de referenciamento cultural dos antigos Centro Nacional de Referência Cultural e Fundação Nacional Pró-Memória. Desde 1997, o AAM passa por processo de reestruturação, que inclui identificação, organização, informatização e digitalização do acervo.

⁵⁵ Os direitos autorais das obras adquiridas pertencem integralmente aos seus autores ou herdeiros. A título de informação ao público, o MASP não cede e nem autoriza a reprodução das obras da Coleção.

⁵⁶ O conselho era formado por: Boris Kossoy, Fábio Magalhães, Mario Cohen, Pedro Vasquez, Piero Sierra, Rubens Fernandes Junior, Thomaz Farkas e Zé de Boni.

A cada edição da Coleção Pirelli/MASP realizada, acontecia a produção de um catálogo composto pelas obras do acervo e biografia dos autores⁵⁷. Essa dinâmica se repetiu de 1991 a 2004, período no qual foram publicados um total de treze catálogos.

Atualmente, a iniciativa de pesquisa, seleção e a decisão de aquisição de obras para a Coleção, continuam sendo conduzidas de forma inteiramente autônoma pelo conselho deliberativo. Dentre seus procedimentos metodológicos está a norma de não aceitar doações de fotografias. O conselho é composto por especialistas em fotografia convidados (críticos, fotógrafos, historiadores, pesquisadores, professores etc.), além de representantes da direção da Pirelli e do MASP.

Desde 2006, houve uma mudança significativa no processo de sistematização, com a criação da *eColeção*, uma plataforma online da Coleção Pirelli/MASP que possibilita acesso a informações mais detalhadas das obras. No momento, a coleção totaliza 297 autores e 1147 obras e tem por objetivo a difusão cultural e a ampliação do alcance da coleção via internet, complementando o catálogo impresso e facilitar o conhecimento e estudo remoto da coleção. As informações dispostas na *eColeção* têm como propósito o gerenciamento do acervo do museu a partir de um banco de dados.

É válido pontuar que os eventos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) que tiveram início em 1986 também podem ter influenciado a valorização da fotografia e desencadeado o processo de constituição do acervo do MFCC. A coleção White Martins, assim nomeada em função do patrocínio da empresa⁵⁸ para a aquisição de fotografias, além de promover várias exposições, viabilizou a formação da coleção de fotografias do museu com predominância da fotografia autoral (LEMOS, 2014).

Por meio do esforço em levantar eventos que ressaltam como a fotografia brasileira começou a preencher os espaços museológicos, ainda que diante da

⁵⁷ A cada edição da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia é editado um catálogo em cores reproduzindo as obras incorporadas ao acervo – acompanhadas pela biografia dos autores e um texto de apresentação. Trata-se de uma publicação bilingue, português e inglês, impressa em off-set e medindo 30 x 23 cm.

⁵⁸ White Martins é uma empresa multinacional brasileira que atua no mercado de fabricação de gases industriais e medicinais. A empresa foi fundada em 1912 no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, então capital da república.

complexidade de diferentes temporalidades e circunstâncias sociais, pude me atentar para as semelhanças e as diferenças das estratégias adotadas na constituição do Acervo Pirelli/MASP de Fotografia com as estratégias do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC). Ainda que o Museu de Fotografia aceite doação de fotografias e artefatos como uma estratégia de constituição de acervo, enquanto a coleção Pirelli/MASP não faz adesão a este procedimento, outras estratégias possuem pontos em comum, como a realização de um evento social, envolvendo exposições e mostras anuais, cujas obras expostas passam a incorporar o acervo. Também noto algumas semelhanças como a materialização destes acervos em produções gráficas: os catálogos de fotografia que resultam das exposições. Além disso, o que mais me chamou a atenção nessa análise, foi a semelhança da frase "acervo representativo da fotografia brasileira", sentença que aparece tanto na descrição institucional da Coleção Pirelli/MASP em sua plataforma, quanto no editorial do Catálogo do Acervo apresentado por Orlando Azevedo (2019). Além dessas considerações, friso aqui como esse tópico demonstra a integração de fotografias aos acervos destes museus, não como um movimento isolado, mas sim como parte de um panorama mais abrangente que começou a acontecer no Brasil, no período de 1980-1990.

Na sessão seguinte, após essa digressão, retorno aos eventos relacionados à cidade de Curitiba e desenvolvo uma breve biografia sobre o idealizador do Museu da Fotografia, Orlando Azevedo.

2.3 Orlando Azevedo

Figura 2 – Paulo Leminski, Ivo Rodrigues, Orlando Azevedo, Carlos Gaertner. Curitiba, 1970. Autoria: Fernando Rabelo (2017)



Fonte: Acervo Gazeta do Povo (2017).

Em uma fotografia (Figura 2~~Erro! Fonte de referência não encontrada.~~), Orlando Azevedo figura entre alguns nomes que me são familiares, como o do poeta Paulo Leminski⁵⁹ (primeiro à esquerda) e os músicos Ivo Rodrigues⁶⁰ (segundo à esquerda) e Carlos Gaertner⁶¹ (à direita). No meu contato telefônico com Orlando, um dos destaques rememorados por ele, foi o período de 10 anos (1969-1979) que passou com a banda “A Chave”, cujos integrantes são as figuras presentes nesta fotografia, apresentados carinhosamente por ele como “Paulinho, Ivo e Carlão”. O quarteto, na verdade, era formado por Orlando Azevedo (bateria), Carlos Gaertner (baixo), Paulo Teixeira (guitarra e vocais), e

⁵⁹ Paulo Leminski Filho (1944-1989) foi um escritor, poeta, crítico literário, tradutor e professor curitibano.

⁶⁰ Ivo Rodrigues Júnior (1949-2010) foi um músico brasileiro, integrante da banda paranaense Blindagem.

⁶¹ Carlos Augusto Gaertner (1948-) foi baixista da banda "A Chave", nos anos 1970, "A Pedra" nos anos 1980 e "Bartenders, nos anos 1990.

pelo vocalista Ivo Rodrigues (1949-2010). Na foto, vemos também o poeta Paulo Leminski (1944-1989), que foi parceiro da banda, ao lado dos músicos. Datado de 1970, encontrei este registro no blog do fotógrafo e autor da imagem, Fernando Rabelo⁶². A fotografia também aparece em um documentário sobre a banda, “Todo Roqueiro é Gente Fina: história da banda A Chave” (2014)⁶³, dirigido por Yuri Vasselai⁶⁴. “Era difícil provar que A Chave tinha sido um expoente no cenário do rock, porque as informações corriam muito no boca a boca”, conta Vasselai.

A presença de Paulo Leminski na fotografia (Figura 2**Erro! Fonte de referência não encontrada.**), fato que me chamou atenção, registra uma parceria no projeto chamado “Em Prol de um Português Elétrico”⁶⁵, onde Leminski deu início ao processo de criação das letras das músicas da banda. Particularmente, esta imagem me fez pensar a respeito de como a figura de Orlando, naquele momento baterista da banda, lado a lado de personagens quase lendários da cidade, atuava na cultura *underground* e contracultural de Curitiba. As práticas do fotógrafo, suponho, que com 13 anos já tinha um estúdio fotográfico, se misturavam entre a música e a fotografia.

Na época desta imagem, Orlando morava com amigos em uma casa, chamada de “Casa Branca”, onde o estúdio da banda foi construído junto com um laboratório fotográfico, com direito à câmera escura para revelação e ampliação de fotos em preto e branco, além de “uma mini biblioteca na sala do andar superior e uma mini galeria com quadros e desenhos de artistas curitibanos que interagiam com a banda como parceiros”⁶⁶. Assim, olhando para esta fotografia (Figura 2**Erro! Fonte de referência não encontrada.**), me perguntei como eram as interações sociais de Orlando e o modo como ele estava inserido no epicentro cultural curitibano, onde, naquele momento, existiam políticas públicas que estimulavam práticas culturais. Após ler algumas histórias

⁶² Fernando Rabelo é um fotógrafo mineiro, trabalhou para os principais jornais do país, como o jornal Folha de São Paulo e O Globo. Durante treze anos trabalhou como fotógrafo do Jornal do Brasil e depois como Editor de Fotografia. Rabelo é autor do livro Tributo à Lagoa, uma coletânea de imagens de sua autoria sobre a Lagoa Rodrigo de Freitas no Rio de Janeiro.

⁶³ Documentário “Todo Roqueiro é Gente Fina”; 2014; Trabalho de Conclusão de Curso; (Graduação em Jornalismo) - Centro Universitário Autônomo do Brasil.

⁶⁴ Yuri Vasselai é baterista na banda curitibana Dinamite Combo.

⁶⁵ Orlando Azevedo, entrevista (09/03/2021).

⁶⁶ Gaertner, entrevista (2016). Disponível em: <http://blogdoluizdomingues2.blogspot.com/2016/09/entrevista-carlaog-aertner-chave>. Acesso em: 18 mar. 2021.

citadas por ele e Carlão, descobri que Gilberto Gil⁶⁷, quando apresentou seu show da turnê “Expresso 2222” em Curitiba, em uma temporada de três dias no Teatro da Reitoria da UFPR⁶⁸, chegou a visitar a tal “Casa Branca”. Penso em todas essas conexões entre músicos, artistas, turnês e celebridades e sobretudo, a respeito da presença de Orlando em “uma banda de rock”. Uma banda, segundo ele, “bastante importante no cenário curitibano”⁶⁹.

Essa reflexão me levou a pensar também sobre o circuito cultural de produção fotográfica, artística e musical curitibana, no qual Orlando parecia participar ativamente. Seu contato com uma rede de pessoas propiciou, entre outros aspectos, o acesso à inúmeros espaços de troca e aprendizado. Para além disso, as condições materiais e oportunidades de vida também são importantes para compreender o percurso do fotógrafo até aqui.

Orlando Azevedo nasceu na Ilha Terceira de Açores, em Portugal e esteve envolvido com a fotografia desde muito cedo. “Sabe quando era criança, já criança eu ficava fascinado olhando as revistas National Geographic Magazine que meu pai assinava e o meu avô também tinha praticamente a coleção desde o primeiro número”. Azevedo chegou ao Brasil com 13 anos, pois seu pai veio para o país em função de uma missão da Food and Agriculture Organization (FAO), um departamento das Nações Unidas⁷⁰. “Eu comecei a me apaixonar por imagem, principalmente depois de grandes vertentes que são uma constante o meu trabalho, que é exatamente: o ser humano e a paisagem (...) ou seja, patrimônio humano e natural”⁷¹.

⁶⁷ Gilberto Passos Gil Moreira (1942-), conhecido como Gilberto Gil é um cantor, compositor, multi-instrumentista, produtor musical e político brasileiro, conhecido por sua contribuição na música brasileira. Em 1999, foi nomeado “Artista pela Paz”, pela UNESCO. Gil foi também embaixador da ONU para agricultura e alimentação e ministro da Cultura do Brasil (2003–2008).

⁶⁸ O Teatro da Reitoria da Universidade Federal do Paraná, foi inaugurado em 17 de outubro de 1958 com a Semana de Cultura. Com capacidade para 700 pessoas, o Teatro da Reitoria abriga anualmente um público de 100.000 pessoas e tem atendido a comunidade interna e externa à UFPR, cujo objetivo principal é ordenar atividades oficiais, formaturas, assembleias, congressos, simpósios, aulas inaugurais com uma pauta eminentemente cultural, tanto com os coletivos artísticos da Universidade quanto com grupos e companhias privados. O Teatro da Reitoria pratica uma política de aluguel da sala com o objetivo de manter-se em condições e mantém uma política de parcerias institucionais. Disponível em: <<http://www.teatrodareitoria.ufpr.br/links/teatro.htm>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

⁶⁹ Orlando Azevedo, entrevista (09/03/2021).

⁷⁰ Organização das Nações Unidas (ONU), ou simplesmente Nações Unidas, é uma organização intergovernamental criada para promover a cooperação internacional.

⁷¹ Orlando Azevedo, entrevista (09/03/2021).

Orlando, que fez um curso de fotografia por correspondência, me contou que “não tinha essas coisas todas que nós temos hoje, não tinha naquela época, naquela época tinha apenas um curso por correspondência que era do Instituto Universal”⁷². Ele trabalhou como repórter até entrar para a banda “A Chave” e depois deste período, voltou a se dedicar exclusivamente à fotografia, no começo dos anos 1980. Ele recorda que fez muita propaganda e passou a atender “grandes contas”, como Boticário, Bamerindus, Batavo e Britânia⁷³. Até que foi convidado pelo prefeito Rafael Greca, no começo dos anos 1990, para ser diretor de Artes Visuais da Fundação Cultural de Curitiba. “Eu já também estava querendo me afastar da fotografia de propaganda porque é uma fotografia muito mentirosa, entende? (...) que você tem que criar para despertar o apetite de consumo no outro”⁷⁴.

Orlando permaneceu na Fundação Cultural de Curitiba por 4 anos, momento em que idealizou e realizou as edições da Bienal Internacional de Fotografia (1996, 1998, 2000) e o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (1998). Além dessas oportunidades, a formação de Orlando durante sua trajetória profissional foi atravessada por outras experiências, como a produção de onze foto-livros⁷⁵. Um destes foto-livros é a “Coleção Coração do Brasil” (2002)⁷⁶, fruto de um projeto de longo prazo iniciado em 1999 e concluído em 2002, no qual Orlando fez diversas expedições pelo Brasil em conjunto com o jornalista Fabiano Camargo⁷⁷. “Tento fazer um mapeamento poético do Brasil oculto”, explicou o fotógrafo em uma entrevista para a Folha de Londrina (2012)⁷⁸. Sobre a realização deste trabalho, houve dificuldade de captação financeira para viabilizar o projeto pela Lei Rouanet⁷⁹. A proposta contava a

⁷² Orlando Azevedo, entrevista (09/03/2021).

⁷³ Orlando Azevedo, entrevista (09/03/2021).

⁷⁴ Orlando Azevedo, entrevista (09/03/2021).

⁷⁵ Fitas e Bandeiras Venske (1987); Foz do Iguaçu: Nossa Terra (1988); Jardins de Anões (1994); Coleção Coração do Brasil, três volumes: Homem, Terra e Mito (2002); Iguaçu (2002); Sudarium (2004); Brennand (2004); Expedição Coração do Brasil: Paraná (2008); Expedição Coração do Brasil: Paranaguá, Lagamar (2012); Rio Grande/RS (2014); Mestiço: Retrato do Brasil (2019).

⁷⁶ <https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/mapeamento-poetico-do-brasil-818730.html>

⁷⁷ Sem dados.

⁷⁸ Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/mapeamento-poetico-do-brasil-818730.html>>. Acesso em: 19 mar. 2021.

⁷⁹ A Lei Rouanet, oficialmente Lei Federal de Incentivo à Cultura é a denominação dada a Lei nº 8.313 do dia 23 de dezembro de 1991. O mecanismo do incentivo à cultura é um dos pilares do Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que também conta com o Fundo Nacional de Cultura (FNC) e os Fundos de Investimento Cultural e Artístico (Ficarts). Disponível em: <http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>. Acesso em: 17 mar. 2021.

princípio apenas com parcerias privadas e recursos próprios, mas pode ser concluída após a contrapartida do Programa Conta Cultura⁸⁰, programa estadual que viabiliza o patrocínio de projetos já aprovados pela Lei Rouanet⁸¹. Orlando conta que vendeu dois carros para poder “segurar o projeto” e pontua que a fotografia autoral “exige um estudo aprofundado, uma metodologia e investimento”⁸².

Considero que estes recursos apontados pelo fotógrafo, são indicativos das condições que tornaram possível sua trajetória profissional. Circunstâncias não somente moldadas por condições materiais, mas também por uma série de relações com pessoas, interlocução com figuras públicas, possibilidade de acesso à determinados espaços e práticas, entre outros aspectos, que delinearum um campo de possibilidades dentro de uma conjuntura histórica, social, política e econômica específica.

Para compreender esta intrincada relação entre a trajetória individual e as conjunturas socioculturais, me apoio em Gilberto Velho (1994), que apresenta a ideia de projeto em função de um campo de possibilidades. O autor classifica projeto como uma “conduta organizada para atingir fins específicos”, podendo ser individual ou coletivo, e campo de possibilidades como um “espaço para formulação e interpretação de projetos” (VELHO, 1994, p. 40). Ou, em outras palavras, as alternativas que se apresentam ao indivíduo a partir de processos sociais mais amplos.

Não pretendo me aprofundar na biografia de Orlando Azevedo, mas acho importante ressaltar estas questões, pois julgo terem sido importantes para o amadurecimento de algumas ideias, como por exemplo, o entendimento de que o percurso de vida de uma pessoa não ocorre de maneira linear, contínua ou

⁸⁰ Iniciado na gestão do ex-governador Jaime Lerner (PFL), o programa estadual contemplava artistas paranaenses que tinham projetos aprovados na Lei Rouanet lei federal de incentivo à cultura. O projeto contemplava seis áreas culturais e ainda a área de audiovisual. O benefício foi aberto para projetos de vídeo e cinema que já tivessem captado parte do recurso, mas que precisavam de verba para finalizar o material.

⁸¹ Disponível em: <https://www.folhadelondrina.com.br/foha-2/um-olhar-sentimental-sobre-o-brasil-419971.html>.

Acesso em: 17 mar. 2021.

⁸² Orlando Azevedo, em entrevista para “No Olhar TV”, canal do Youtube destinado a apresentar “relatos, observações, linguagens e peculiaridades de grandes nomes da fotografia brasileira, que apresentam sua trajetória em um conteúdo audiovisual descontraído que induz a reflexão sobre a fina arte dos cliques”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JjpE0ukE00Y&ab_channel=No-Olhar.Tv>. Acesso em 18 mar. 2021.

homogênea. Portanto, entendo que estes processos devem ser compreendidos em suas multiplicidades, levando em consideração os complexos processos de negociação e construção que se desenvolvem com e constituem toda a vida social (VELHO, 1994).

Posto isto, volto para o período em que Orlando trabalhou na Fundação Cultural de Curitiba, momento significativo onde o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (1998) foi inaugurado. Orlando realizou a Bienal Internacional de Fotografia, nos anos de 1996, 1998 e 2000. Nestas edições, os fotógrafos e fotógrafas participantes eram convidados por ele a doar algumas de suas produções, que foram incorporadas ao museu ao longo dos anos, compondo um acervo fotográfico. Entendo que, justamente por estar inserido em um circuito de produção, circulação e consumo fotográfico curitibano naquele período, foi que Orlando pode estabelecer estes convites e receber um retorno receptivo por parte dos (as) fotógrafos (as).

Encontrei, ao pesquisar documentos no Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, as correspondências entre Orlando, em nome da Fundação Cultural de Curitiba, e os (as) fotógrafos (as) convidados (as) para a Bienal Internacional de Fotografia. Essas cartas eram enviadas por correio ou fax e eram respondidas da mesma forma ou, ainda, escritas à mão ([Anexo C](#)). Por meio delas, descobri que muita coisa era negociada naquele espaço. Questões técnicas sobre as obras, quais suportes seriam usados nas exposições, quais fotos seriam doadas ou vendidas (a maioria custava em média R\$200 reais por fotografia), croquis de plantas com indicações e sugestões de onde ficariam as fotografias de cada fotógrafo (as) nos espaços expositivos, descrições informais de ideias para workshops, entre outros. Pude verificar ainda, que, além de intimidade, muitos (as) dos (as) artistas reiteravam nestas trocas, sentimentos de estima, admiração ou amizade com Orlando. Após esses contatos estabelecidos por cartas, a Fundação enviava um termo de compromisso que deveria ser assinado pelo (a) fotógrafo (as) com a confirmação de participação e a respectiva modalidade: debate, exposição, palestra ou workshop ([Anexo D](#)) e, quando fosse o caso, um termo de concordância para cessão de fotos ([Anexo E](#)), onde o declarante afirmava estar de acordo com a aquisição das fotografias por parte da Fundação para integrar o acervo do MFCC. Alguns ainda aproveitavam para recomendar a Orlando outros “talentos”

na área da fotografia, ampliando ainda mais esta rede de pessoas que participavam das atividades fotográficas em Curitiba.

2.4 Uma coleção de fotografia brasileira contemporânea

Atualmente o acervo possui 1470 fotografias de 168 fotógrafos⁸³, mas a maior parte das obras foram inauguradas quando Azevedo ocupava a Direção de Artes Visuais na FCC. Em visita ao Acervo, pude estabelecer um diálogo com a coordenadora de Preservação e Conservação de Acervos da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), Claudia Klein Arioli. Após algumas conversas, Claudia se propôs a fazer um levantamento quantitativo das fotografias adquiridas ou doadas para o Museu de Fotografia ao longo dos anos. De acordo com o período de aquisição levantado, 178 fotografias foram adquiridas durante as Semanas de Fotografia (1991-1994); 540 foram adquiridas durante a realização da I Bienal Internacional de Fotografia (1996); 310 foram adquiridas durante a realização da II Bienal Internacional de Fotografia (1998); 370 foram adquiridas durante a realização da III Bienal Internacional de Fotografia (2000); 72 foram adquiridas após 2000; totalizando as 1470 fotografias.⁸⁴

De acordo com a forma de aquisição, 851 foram compradas, 407 doadas e o restante foram resultado do Prêmio Máximo⁸⁵ (entre 1996 e 2000). Cerca de trinta obras estão em processo de incorporação (2019-2020), que compreende: a aprovação pela Comissão Consultiva de Acervo; encaminhamento de dados para elaboração de documento (termo de doação ou contrato de aquisição), firma entre as partes para ser catalogado pelo setor de acervo⁸⁶. Essas estratégias de constituição do acervo, permitem pensar como o museu viabilizou o consumo das fotografias. Como pode ser observado na Figura 3, parte significativa da incorporação das imagens aconteceu durante a realização das

⁸³ A listagem com o nome de todos os fotógrafos encontra-se no [Apêndice A](#).

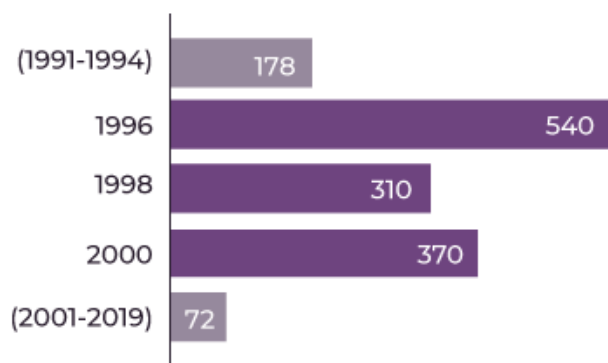
⁸⁴ Esses valores são estimativas produzidas por Cláudia Klein Arioli, com base na análise das fichas catalográficas do sistema do acervo desde sua constituição. Os dados foram fornecidos após uma semana que efetuei a solicitação, devido a transição da plataforma atual para a plataforma Pergamum.

⁸⁵ O Prêmio Máximo foi uma premiação voltada para fotógrafos amadores, destinado a "amparar e incentivar projetos de criação e pesquisa (histórica e estética) na área da fotografia", este prêmio concedia ao vencedor uma bolsa mensal para produção fotográfica, durante 12 meses. A descrição deste evento é detalhada no item 3.1 Tudo pronto para a Bienal.

⁸⁶ A descrição deste procedimento é explorada no item [2.6 O que tem dentro do acervo?](#).

Semanas de Fotografia de Curitiba (1991-1994) e em 1996, ano em que se realizou a I Bienal Internacional de Fotografia, já idealizada, segundo Azevedo (2021) com o intuito de compor um acervo fotográfico (AZEVEDO, 2019).

Figura 3 – Quantidade de obras incorporadas ao acervo por período



Fonte: Da autora (2021).

Para entender os critérios de seleção das fotografias que entraram no acervo, oriento-me pelos rastros deixados por Orlando Azevedo. O fotógrafo indica que, em primeiro lugar, iniciou um mapeamento criterioso sobre os (as) autores através da “Mostra Brasil”. Aprofundando ainda mais nesse processo de aquisição das fotografias, Orlando (2010)⁸⁷ conta que:

nesta mostra eram escolhidos de cinquenta a sessenta autores, e posteriormente eram selecionados por uma comissão de notório saber de vinte a trinta autores, sendo que, de todos, escolhidos e selecionados, eram adquiridas de três a cinco imagens. Uma grande parte dos fotógrafos ampliou essa aquisição fazendo generosa doação de mais imagens ao projeto da Bienal e da celebração da fotografia em sua multiplicidade

⁸⁷ AZEVEDO, Orlando. Revisonária: saga e síntese da fotografia sulina. In: REDE DE PRODUTORES CULTURAIS DA FOTOGRAFIA NO BRASIL. **O fazer cultural na fotografia brasileira**. São Paulo: Leograf, 2010.

A comissão de notório saber citada por Azevedo era composta por ele e pelos fotógrafos: Luiz Carlos Felizardo⁸⁸, Walter Firmo⁸⁹ e João Urban⁹⁰. Azevedo afirma que naquele período havia uma política de fortalecimento no intercâmbio cultural dos países do Mercosul⁹¹ e que a aquisição de obras fotográficas respondia ao objetivo de criar uma expressiva coleção de fotografia brasileira contemporânea (AZEVEDO, 1998). Visto que o Mercosul, criado oficialmente em 1991, política que visava intensificar as relações econômicas entre o bloco sul-americano formado pelo Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai e outros países associados, é possível que Orlando faça referência a este contexto socioeconômico.

Com relação ao entendimento de “fotografia brasileira contemporânea”, procurei mapear as referências nomeadas por Azevedo. No cenário nacional, ele tem em conta o trabalho da Funarte, que “acende as luzes da cultura nacional implantando a semente de um núcleo de Fotografia com a direção de Zeca Araújo”. Posteriormente, a Funarte gera o Instituto Nacional de Fotografia, onde

⁸⁸ Luiz Carlos Rosa Felizardo (1949-) é um fotógrafo gaúcho. Entre 1968 e 1972, enquanto estuda na Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), inicia carreira profissional nas áreas de fotografia publicitária e industrial. Os trabalhos de Felizardo integram diversas coleções de instituições nacionais e internacionais. Desde 2001, é colunista da revista Aplauso, editada em Porto Alegre. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10445/luiz-carlos-felizardo>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

⁸⁹ Walter Firmo Guimarães da Silva (1937-) é fotógrafo, jornalista e professor. Autodidata, inicia sua carreira como repórter fotográfico no jornal Última Hora, no Rio de Janeiro, em 1957. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21812/walter-firmo>>. Acesso em: 22 abr. 2021. Para mais informações, consultar: [Apêndice M](#) - Fichas de Perfil.

⁹⁰ João Urban (1943-) um fotógrafo e publicitário curitibano que se dedica também a projetos documentais. Nesses trabalhos, ele frequentemente enfoca aspectos sociais e culturais do Estado onde mora, o Paraná. Seus ensaios mais conhecidos registram camponeses diaristas, os chamados bóias-frias; imigrantes poloneses e seus descendentes que vivem nos municípios de Tomás Coelho Murici e Cruz Machado; e a estrada que vai de Viamão, Rio Grande do Sul, a Sorocaba, São Paulo, conhecida como Caminho das Tropas. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa17673/joao-urban>>. Acesso em 22 abr. 2021.

⁹¹ Com mais de duas décadas de existência, o Mercado Comum do Sul (MERCOSUL) é a mais abrangente iniciativa de integração regional da América Latina, surgida no contexto da redemocratização e reaproximação dos países da região ao final da década de 80. Os membros fundadores do MERCOSUL são Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai, signatários do Tratado de Assunção de 1991. O Tratado de Assunção, instrumento fundacional do MERCOSUL, estabeleceu um modelo de integração profunda, com os objetivos centrais de conformação de um mercado comum - com livre circulação interna de bens, serviços e fatores produtivos - o estabelecimento de uma Tarifa Externa Comum (TEC) no comércio com terceiros países e a adoção de uma política comercial comum. Disponível em: <<http://www.mercosul.gov.br/saiba-mais-sobre-o-mercosul>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

Pedro Vasquez⁹², Angela Magalhães⁹³ e Nadia Peregrino⁹⁴ realizam, segundo Azevedo, “notável e pioneiro trabalho em prol da fotografia nacional” (AZEVEDO, 2010). Já no âmbito internacional, Orlando revela que “todos nós do fazer fotográfico sabemos e conhecemos os lendários encontros de Arles criados por Lucien Clergue⁹⁵, que deram início a um novo ciclo no ver e pensar a fotografia” (AZEVEDO, 2010).

No próximo tópico realizo uma apresentação sobre os espaços que constituem o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. A partir da descrição e caracterização dos espaços que constituem o universo de pesquisa, foi possível acessar documentos e informações em visitas exploratórias durante a etapa de pesquisa de campo. Além das consultas, conversas informais também trouxeram questões relevantes para a pesquisa, registradas em notas e diários de campo.

2.5 (Re)conhecendo os espaços

Partindo agora para o contexto dos estudos museológicos, apoio-me em Chagas (2015), percebendo o museu como um espaço de relação, lugar de poder e de construção de memórias, mas também como arena, espaços de conflito, campos contradição e tradição. Além disso, preocupo-me também com as reflexões sobre políticas culturais preservacionistas que estejam atentas para o jogo de identidades complexas compostas de diversidades (CHAGAS, 2015), propostas pelo autor. Esses questionamentos importam, pois entendo que meu objeto de estudo, não é somente o museu ou seu acervo físico, mas também a

⁹² Pedro Karp Vasquez (1954-) é fotógrafo, pesquisador, crítico, curador, jornalista e professor. Nos anos 1980, destaca-se como administrador cultural e incentivador da fotografia no cenário artístico brasileiro. É um dos responsáveis pela criação do Instituto Nacional de Fotografia da Fundação Nacional de Arte - Infoto/Funarte, em 1982, órgão que dirige até 1986, e depois atua como curador do Departamento de Fotografia, Vídeo e Novas Tecnologias do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), até 1989.

⁹³ Ângela Magalhães é curadora e pesquisadora de fotografia desde 1980. Iniciou sua vida profissional no Núcleo de Fotografia da Funarte.

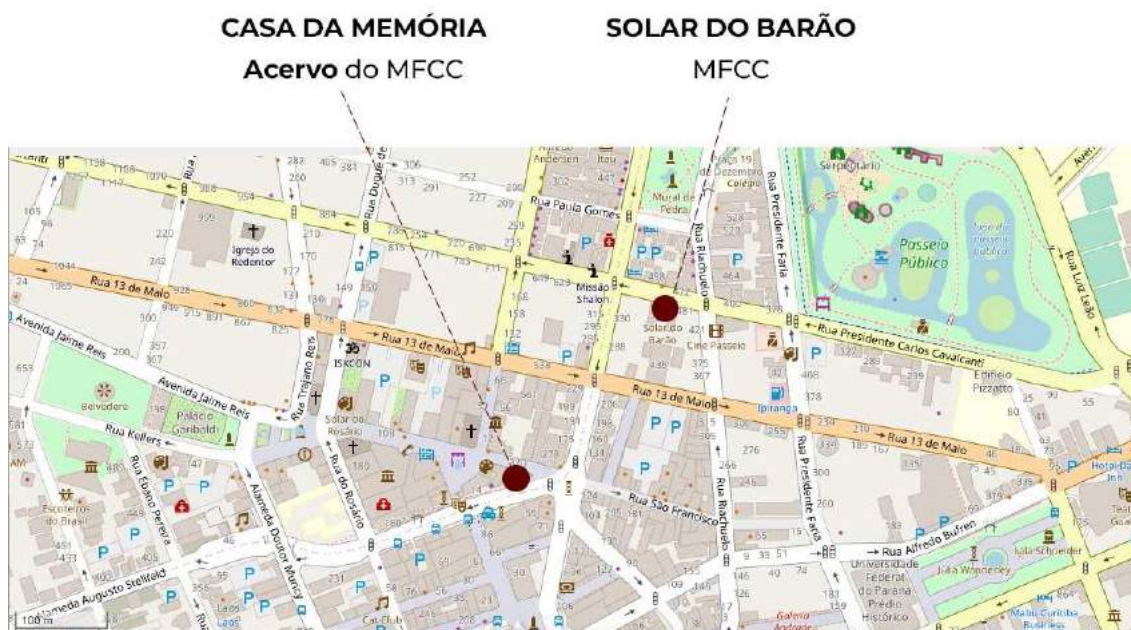
⁹⁴ Nadja Peregrino é mestra em Comunicação (ECO/UFRJ-1990). Professora, desde 2002, do Curso de Pós-Graduação Fotografia e Imagem da Universidade Cândido Mendes. Atuou na Funarte (1977-1990, RJ) e no Centro de Artes da UFF (1990-1998, Niterói), organizando exposições de renomados fotógrafos brasileiros e estrangeiros. Integrou a seleção dos prêmios e portfólios: Marc Ferrez (Funarte, 2010) e ArtePará (Belém, 2010), FotoRio (2016 -17), Paraty em Foco e Prêmio Pierre Verger, 2017.

⁹⁵ Lucien Clergue (1934-2014) foi um fotógrafo francês. Foi presidente da Académie des Beaux-Arts.

própria dinâmica do museu, em suas várias dimensões (RAMOS, 2008). Francisco Ramos expressa seu pensamento sobre o museu, que “antes de mostrar objetos, o museu é o lugar do corpo exposto” (RAMOS, 2008, p. 160). Por meio desta metáfora com o corpo, o autor revela que, “ao saber que nas exposições há pedaços amputados, a museologia começa a ganhar profundidade existencial” (RAMOS, 2008, p. 160). Ou seja, o museu é antes de tudo, um recorte da realidade visível.

Faz-se necessário explicitar que o Museu da Fotografia se posiciona em um universo com diferentes espacialidades. O Museu possui uma sede, localizada no prédio do Solar do Barão, na Rua Presidente Carlos Cavalcanti, 533 e pelo acervo, localizado na Casa da Memória, na Rua São Francisco, 319, ambos no centro histórico da cidade de Curitiba. A Figura 4 **Erro! Fonte de referência não encontrada.** mostra a localização geográfica do MFCC e do acervo, que estão situados a 300 metros um do outro.

Figura 4 – Localização geográfica do MFCC e do Acervo



Fonte: Google Maps (2020).

O Solar do Barão, além de abrigar a sede do MFCC, reúne outras unidades da Fundação Cultural de Curitiba relacionadas às artes gráficas, o Museu da Gravura⁹⁶ e a Gibiteca⁹⁷. O espaço, que desde 1980, destina-se a promover criação, experimentação, preservação e o exercício da arte, possui salas de exposições, ateliês de gravura, o Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro⁹⁸ e a Sala Scabi⁹⁹ (FCC, 2020)¹⁰⁰.

O complexo cultural construído em 1880, recebeu esse nome em referência ao Barão do Serro Azul¹⁰¹. Contudo, catorze anos depois, em razão da Revolução Federalista¹⁰² — conflito que ocorreu entre 1893 e 1895, pouco depois da Proclamação da República, em 1889, considerado um dos mais violentos ocorridos no sul do país e que atingiu os três estados da região: Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná — foi construído a seu lado, uma

⁹⁶ O Museu da Gravura, inaugurado em 1989, possui um acervo de mais de cinco mil obras de artistas brasileiros

e estrangeiros. Seu acervo foi constituído da antiga Casa da Gravura (aberto em novembro de 1980) e do Museu do Cartaz (aberto em julho de 1981). O museu também mantém uma programação anual das exposições temporárias de artistas renomados que tenham como foco a expressão nas diversas técnicas da gravura. Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/espacos-culturais/espaco/museu-da-gravura-curitiba>>. Acesso em 19 abr. 2021.

⁹⁷ Espaço criado em 1982, a Gibiteca de Curitiba é um centro cultural e de pesquisa que dispõe de mais de 32 mil títulos de todos os gêneros de histórias em quadrinhos, gibis infantis, heróis, humor, terror, cartuns, fanzines, mangás e exemplares estrangeiros para consultas, além de abranger outras iniciativas, entre elas cursos, oficinas de criação, exposições e palestras. Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/espacos-culturais/gibiteca-de-curitiba/>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

⁹⁸ O Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro é um acervo bibliográfico e documental sobre a história da gravura e suas técnicas (litografia, serigrafia, gravura em metal e xilogravura), biografias, textos e livros sobre artes plásticas e fotografias, disponíveis a interessados para consulta local. Disponível em: <<https://www.curitiba.pr.gov.br/servicos/centro-de-documentacao-e-pesquisa-guido-viaro/493>>. Acesso em: 19 abr. 2021.

⁹⁹ Inaugurada em dezembro de 1983, por ocasião da doação de um piano de cauda orquestral, oferecido pela sociedade que lhe dá o nome, a Sala Scabi (Sociedade de Cultura Artística Brasília Itiberê) teve como primeira atração um concerto das pianistas Ingrid Müller Seraphim e Liane Essfelder. Desde então, é espaço privilegiado para espetáculos de música erudita, seminários e debates culturais. Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/espacos-culturais/sala-scabi/>>. Acesso em 19 abr. 2021.

¹⁰⁰ Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/espacos-culturais/solar-do-barao/>>. Acesso em: 20 mar. 2019.

¹⁰¹ Ildelfonso Pereira Correia (1849-1894), conhecido como Barão do Serro Azul, fundou a Imprensa Paranaense, próxima da residência. Lá eram produzidas as embalagens, usando a técnica da litografia (impressão que usa a pedra como matriz para reprodução da imagem). Disponível em: <<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/noticias/conheca-o-solar-do-barao-por-fotografias/>>. Acesso em: 18 mar. 2019.

¹⁰² Disponível em: <<http://www2.al.rs.gov.br/biblioteca/PublicaçõesTemáticas/RevoluçãoFederalista/tabid/6477/>>. Acesso em: 17 mar. 2019.

residência para a Baronesa¹⁰³, edificação que hoje abriga, em seu segundo andar, as salas do MFCC (FCC, 2020). Os espaços podem ser vistos nas Figura 5**Erro! Fonte de referência não encontrada.** e Figura 6**Erro! Fonte de referência não encontrada.**. Na sequência, apresento também uma representação gráfica da planta baixa do Museu de Fotografia (Figura 7**Erro! Fonte de referência não encontrada.**), com o objetivo de indicar a localização e disposição das salas expositivas dentro do complexo.

Figura 5 – Entrada do Solar do Barão



Fonte: Da autora (2019).

¹⁰³ Maria José Correia (1853 - 1921), conhecida como Baronesa do Serro Azul, nasceu em Paranaguá e foi esposa de Ildefonso Pereira Correia, o Barão do Serro Azul.

Figura 6 – Áreas externas do MFCC e outros espaços do Solar do Barão



Fonte: Da autora (2019)

Figura 7 – Planta baixa da disposição das salas do Museu de Fotografia no Solar do Barão



Fonte: Da autora (2019).

Com relação às salas de exposição indicadas na Figura 7, não pude acessá-las no período da pesquisa de campo, pois não havia exposições no período, tampouco no período seguinte, onde se sucederam as medidas sanitárias para prevenção da epidemia de Covid-19. Entretanto, por meio de algumas buscas, encontrei uma matéria realizada pela “EntreVerbos”, uma revista digital do curso de Jornalismo do Centro Universitário Internacional – Uninter de Curitiba-PR, destinada à produção de reportagens multimídia. Na reportagem, algumas imagens das salas internas do museu são veiculadas, as quais as apresento a seguir (Figura 8**Erro! Fonte de referência não encontrada.**, Figura 9**Erro! Fonte de referência não encontrada.** e Figura 10**Erro! Fonte de referência não encontrada.**).

Figura 8 – Sala de exposição do MFCC



Fonte: Alina Machado (2017).

Figura 9 – Sala de exposição do MFCC



Fonte: Alina Machado (2017).

Figura 10 – Fotografia em exposição na janela do MFCC



Fonte: Alina Machado (2017).

Originalmente o acervo do Museu da Fotografia, ficava no 1º pavimento do Solar do Barão, que ligava um dos prédios laterais ao prédio central. Entretanto, por ser uma edificação tombada, com piso e forros de madeira, portas e janelas antigas e sem sistema de segurança adequado, o seu acervo foi transferido para a Casa da Memória, um Centro de Documentação e Pesquisa que tem como atribuições a pesquisa, preservação e conservação do acervo documental referente à história de Curitiba e do Paraná (FCC, 2020)¹⁰⁴.

A Casa da Memória passou por diversos endereços ao longo de sua trajetória. Inicialmente, funcionou num sobrado do Largo Coronel Enéas esquina com a Travessa Nestor de Castro. Em 1985, se instalou no Solar dos Guimarães, na Rua 13 de Maio, onde se manteve até 1993, quando foi transferida para um imóvel na Rua do Rosário. Em 1999, ocupou um prédio comercial na Rua São Francisco. Sua sede definitiva foi inaugurada em 2000. No atual endereço funciona também a Diretoria de Patrimônio Histórico e Cultural da Fundação Cultural de Curitiba (FCC, 2020).

Atualmente, o edifício que abriga o acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba Casa da Memória é resultado de uma intervenção em um edifício já existente, situado na Rua São Francisco 319, no centro histórico de Curitiba, que foi concluída em 2001. O edifício tem forma triangular e foi construído ao redor do edifício mais antigo, retangular. Esse edifício se comunica, a noroeste, com um edifício do século XIX, à sua esquerda, que também é ocupado e usado pela Casa da Memória, com salas de trabalho e o laboratório de conservação (ARIOLI, 2020).

O edifício possui quatro pavimentos, sendo o térreo destinado a exposições de curta duração, o primeiro à biblioteca e o segundo ao acervo de cartazes. O terceiro e último, com piso cerâmico e porta-corta-fogo, com reserva técnica para as coleções de multimeios (fotografias documentais, filmes e fitas magnéticas); as obras raras, que estão armazenadas em arquivos deslizantes ou em estantes metálicas fixas e, desde 2010 os acervos artísticos dos Museus da Gravura e Museu da Fotografia na sala triangular posterior (ARIOLI, 2020). A

¹⁰⁴ Disponível em: <http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais/casa-da-memoria/>. Acesso em: 13 jun. 2020.

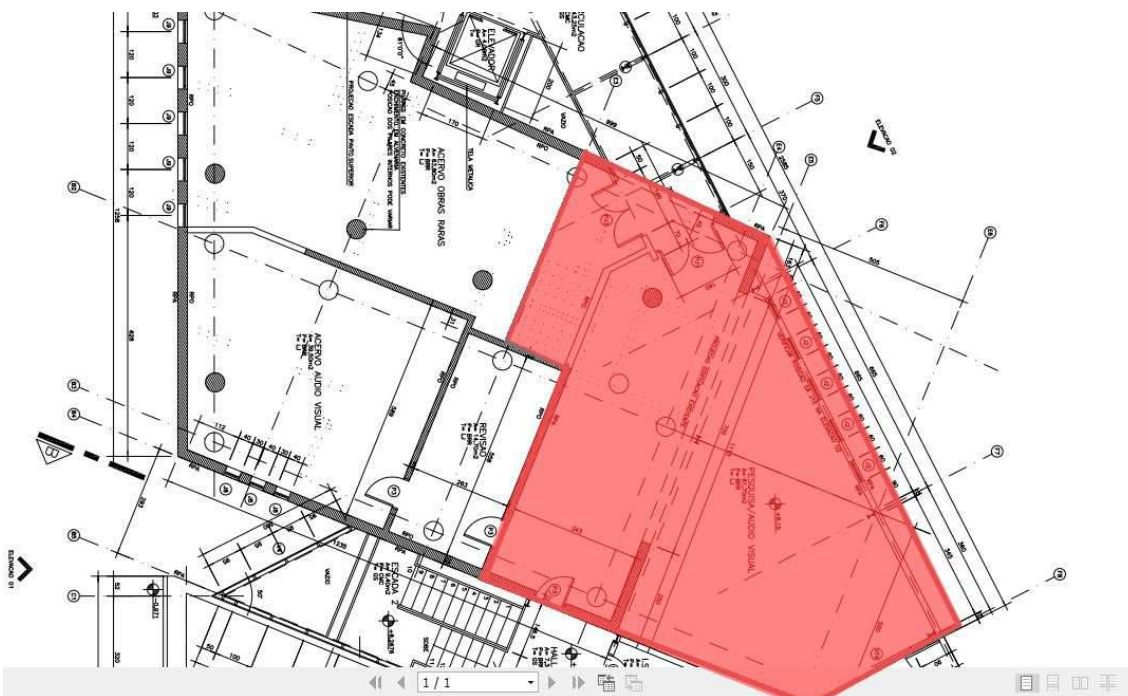
seguir algumas imagens dos espaços descritos (Figura 11 **Erro! Fonte de referência não encontrada.** e Figura 12 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**).

Figura 11 – Casa da Memória no Largo da Ordem



Fonte: Google Street View (2020).

Figura 12 – Planta baixa da reserva técnica do Acervo do MFCC no terceiro pavimento da Casa da Memória



Fonte: Da autora (2020) adaptado de Claudia Klein Arioli (2020).

No início da pesquisa, as visitas foram direcionadas à sede do MFCC e ao setor de Documentação e Pesquisa da Casa da Memória. Meu acesso ao acervo, se deu em meados de setembro de 2019, alguns meses depois da aproximação com o museu. Embora naquele momento meu problema de pesquisa não estivesse definido, meu intuito foi conhecer as condições técnicas de preservação e armazenamento das fotografias.

Assim, com o propósito de explorar as espacialidades do acervo, o primeiro contato que tive foi através de Cláudia Klein Arioli, Coordenadora de Preservação e Conservação de Acervos da Fundação Cultural de Curitiba. Na minha primeira visita, que aconteceu em outubro de 2019, pude acessar as fichas catalográficas e entender como acontece o processo de entrada das fotografias no museu, a começar pelo inventário, que é um levantamento individualizado e completo dos bens relativos à instituição que abrangem registro, identificação e classificação¹⁰⁵.

No MFCC, acessei essas informações por meio das “Fichas de Conservação Fotográfica”, documento que possui espaços para o preenchimento de cinco itens: identificação, imagem, localização topográfica, descrição da degradação e tratamento realizado. A Figura 13 **Erro! Fonte de referência não encontrada.** traz dois modelos de fichas preenchidas à mão. Contudo, observei que nem sempre todas as informações estão devidamente preenchidas ou ainda com as anotações nos campos corretos. Isto demonstra que as prescrições nem sempre são seguidas de maneira homogênea. Existem desvios, rasuras, desusos e outros caminhos percorridos por cada um dos (as) funcionários (as) que preencheram e registraram os documentos ao longo dos anos. Estas fichas ficam armazenadas em três fichários (Figura 14 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**), os quais contém a listagem completa de fotografias.

¹⁰⁵ Sobre a classificação dos objetos como “fotografias”, em geral, nos setores de documentação dos museus, existe um dicionário utilizado na classificação de objetos, ordenando e interligando as suas informações em diversas categorias, classes e subclasses, denominado “Thesaurus para Acervos Museológicos”. O Thesaurus (ou Tesouro) é um sistema de classificação e indexação, sendo o exemplo de uma ferramenta construída a partir de um vocabulário controlado. Ao buscar pela palavra-chave “fotografia”, encontrei o seguinte resultado: “Instantâneo captado através do processo ou arte de produzir imagens duradouras, obtidas direta ou indiretamente pela ação da luz ou outra forma de energia, sobre um suporte fotossensível: papel, placas ou filmes recobertos previamente de substâncias sensíveis.” Disponível em: < <http://www.tesaumuseus.com.br/detalhe-tesouro/129885>>. Acesso em 14 mar. 2021.

Figura 13 – Detalhes das Fichas de Conservação Fotográfica - Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba

The image shows two pages of a 'FICHA DE CONSERVAÇÃO FOTOGRAFICA' form. The left page is for a photograph by Luiz Braga, and the right page is for a photograph by Cyndia Brio. Both forms include sections for identification, image, degradation description, and treatment performed.

Forma da esquerda (Luiz Braga):

- 1 - Identificação:** Autor: Luiz Braga; Nº de registro: MCCC 1000; Título/tema: [vazio]; Data: [vazio]; Processo: [vazio]; Suporte: [vazio]; Dimensões: 78 X 58 cm; () suporte primário; () suporte secundário: X; () Passe-pastado; () moldura; () embalagem.
- 2 - Localização topográfica:** [vazio]
- 3 - Descrição da degradação:** [vazio]
- 4 - Tratamento realizado:** () Reprodução fotográfica; () Limpeza mecânica; () Limpeza química; () remoção de fita adesiva; () remoção de grampos () clipe; () remoção de intervenções anteriores; () pequenos reparos; () planificação; () estabilização; () acondicionamento em [vazio].

Forma da direita (Cyndia Brio):

- 1 - Identificação:** Autor: Cyndia Brio; Nº de registro: MCCC 0001; Título/tema: [vazio]; Data: [vazio]; Processo: [vazio]; Suporte: [vazio]; Dimensões: [vazio]; () suporte primário: X; () suporte secundário: X; () Trace-parece; () moldura; () embalagem.
- 2 - Localização topográfica:** [vazio]
- 3 - Descrição da degradação:** [vazio]
- 4 - Tratamento realizado:** () Reprodução fotográfica; () Limpeza mecânica; () Limpeza química; () remoção de fita adesiva; () remoção de grampos () clipe; () remoção de intervenções anteriores; () pequenos reparos; () planificação; () estabilização; () acondicionamento em [vazio].

Fonte: Da autora (2019).

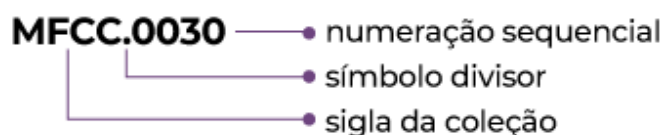
Figura 14 – Fichários numerados de 1-1000 com as Fichas de Conservação Fotográfica - Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba



Fonte: Da autora (2019).

Na "identificação", os dados a serem preenchidos são: nome; número de registro; título/tema; data; processo; suporte; dimensões; suporte primário e suporte secundário; passe-partout; moldura; embalagem. O primeiro item, denominado número de registro é a numeração da fotografia, visando à sua identificação. O Museu da Fotografia faz adoção à um código alfanumérico, conforme exemplificado na Figura 15 **Erro! Fonte de referência não encontrada.:**

Figura 15 – Exemplo do número de registro do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba



Fonte: Da autora (2021).

No espaço destinado à "imagem", uma reprodução da fotografia original é inserida, com marcações escritas manualmente a caneta ou a lápis que informam os lugares onde, na fotografia original, existem riscos, furos, vincos ou quaisquer informações relevantes sobre seu estado físico, ou seja, funciona como um diagnóstico referente às circunstâncias materiais em que se encontra o objeto.

Na "localização topográfica", o objetivo é identificar onde cada fotografia está armazenada. Os itens que viabilizam a localização são: instituição; aquisição; doação; coleção; sala; armário número; mapoteca número; estante número. No espaço designado à "descrição da degradação", as observações são semelhantes ao espaço do item "imagem", todavia neste caso, o objetivo é descrever as condições físicas do verso da imagem, se existem etiquetas aderidas ou outras informações. Já o espaço "tratamento realizado" é direcionado para a descrição de possíveis procedimentos que as fotografias sejam submetidas quando chegam ao acervo, sendo categorizados em: reprodução fotográfica; limpeza mecânica; limpeza química; remoção de fita adesiva; remoção de grampos ou cliques; remoção de intervenções anteriores;

pequenos reparos; planificação; estabilização; acondicionamento em. Em alguns casos, nesta parte da ficha, existe a reprodução do verso da fotografia. Por fim, na parte inferior direita das fichas, consta a data e a assinatura do técnico que realizou o preenchimento da tabela.

Acredito que o controle atualmente não seja feito com base neste inventário, pois quando solicitei à Claudia um levantamento da quantidade de obras incorporadas ao acervo por ano, os dados foram fornecidos após uma semana que efetuei a solicitação, devido a transição da plataforma atual para a plataforma *Pergamum*. O curioso sobre este levantamento, é que aponta obras incorporadas nos anos de 1991 a 1994, mesmo período em que ocorrem as Semanas de Fotografia (descritas no item [2.7 Semanas de Fotografia](#)) em Curitiba. Todavia em todos os documentos e entrevistas que pude encontrar, há a indicação de que a constituição do acervo começou somente em conjunto com as Bienais de Fotografia, a partir de 1996.

2.6 O que tem dentro do Acervo?

Falar sobre acervo é, em alguma medida, falar sobre bens culturais musealizados. De acordo com a definição do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), bens culturais são todos aqueles produzidos pela cultura humana ou pela natureza, que se transformam em testemunhos materiais e imateriais da trajetória do homem sobre o seu território. Já os bens culturais musealizados são justamente esses bens culturais que, ao serem protegidos por museus, se constituem como patrimônio museológico. Portanto, um bem cultural musealizado nada mais é do que um objeto que se tornou acervo de um museu (IBRAM, 2019)¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Apostila “Documentação de Acervo Museológico” do curso “Conservação Preventiva para Acervos Museológicos” desenvolvido pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) em 2019 como parte do “Programa Saber Museu”, que consiste na integração e evolução de diferentes esforços para a capacitação e a qualificação dirigidas à área museológica e tem por missão a “difusão de conhecimento relevante para o desenvolvimento do setor museal e para o aprimoramento de sua gestão”. Disponível em: < <https://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/programa-saber-museu/>>. Acesso em: 28 mar. 2021.

Dadas as razões para um objeto ser musealizado, ressalto que a pergunta norteadora desta pesquisa implica entender também “como” esse processo acontece no Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. De modo geral, as formas de entrada em um museu podem ser várias: coleta¹⁰⁷, compra, doação, legado¹⁰⁸, permuta¹⁰⁹, transferência¹¹⁰, produção interna¹¹¹ ou guarda temporária, que implica cessão de uso¹¹² ou comodato¹¹³ ou fiel depositário¹¹⁴ (IBRAM, 2019). No caso do MFCC, existem duas possibilidades: por meio de compra, onde existe um contrato no qual o museu adquire de pessoa física ou jurídica a propriedade e a posse de um bem, mediante o pagamento do preço convencionado; ou por meio de doação, a partir de contrato em que uma pessoa física ou jurídica transfere, de maneira não onerosa, a posse e a propriedade de bens para o museu.

Ainda com relação à entrada de objetos em uma unidade museológica, o Conselho Internacional de Museus (ICOM)¹¹⁵, orienta que cada museu deve adotar e tornar público um documento relativo à política de aquisição, proteção e utilização de acervos. Para compreender o processo de entrada das fotografias no Museu da Fotografia, conversei no início deste ano com a coordenadora de Preservação e Conservação de Acervos da Fundação Cultural de Curitiba, Claudia Klein Arioli. Em depoimento, Cláudia (2021) me informou que, considerando a necessidade de normatizar o recebimento e incorporação de

¹⁰⁷ Retirada de um bem do seu lugar de origem, com a finalidade de estudo e preservação.

¹⁰⁸ Modalidade em que uma pessoa destina seus bens culturais a um museu por testamento. O legado pode ou não ter restrições, dependendo das considerações deixadas em testamento.

¹⁰⁹ Ato de troca permanente, com transferência de posse e propriedade entre instituições da sua mesma esfera, de um bem por outro, sem ônus para as partes envolvidas.

¹¹⁰ Ação definitiva, de transferência gratuita da posse e da propriedade do bem de uma instituição para outra da mesma mantenedora (órgão ou entidade), segundo critérios claros preestabelecidos.

¹¹¹ São aqueles confeccionados, produzidos no próprio órgão.

¹¹² Empréstimo, não oneroso ou oneroso, por tempo determinado, de bens culturais musealizados de instituições públicas, para pessoas jurídicas de direito público ou privado sem fins lucrativos, sem transferência de domínio ou propriedade, para fins de exposição, estudos, referências, reprodução, pesquisa, conservação, restauração ou intercâmbio científico e cultural.

¹¹³ Empréstimo, por tempo determinado, de bens culturais musealizados de instituições privadas, para pessoas jurídicas de direito público ou privado sem fins lucrativos, sem transferência de domínio ou propriedade, para fins de exposição, estudos, referências, reprodução, pesquisa, conservação, restauração ou intercâmbio científico e cultural.

¹¹⁴ Modalidade de guarda temporária, que ocorre por força de lei, em desempenho de uma obrigação legal, determinada por mandado do juiz, que entrega a uma terceira parte o bem, visando sua preservação e segurança, até que o processo ao qual ele está vinculado seja finalizado, podendo ainda, essa determinação ter restrições de uso desse bem.

¹¹⁵ Criado em 1946, o ICOM é uma Organização não-governamental que mantém relações formais com a UNESCO, executando parte de seu programa para museus, tendo status consultivo no Conselho Econômico e Social da ONU.

Obras de Arte procedentes de doações ou aquisições de obras particulares, entidades ou via PAIC¹¹⁶, a Fundação Cultural de Curitiba (FCC) segue uma Instrução Normativa que define as normas e procedimentos que devem ser cumpridos rigorosamente para recebimento de Obras de Arte que serão incorporadas ao acervo da Fundação.

De modo resumido, todo e qualquer interessado em transferir Obra de Arte à FCC deve encaminhar uma carta de intenção ao Presidente da Comissão de Acervos Artísticos, endereçada à Diretoria de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural (DPHAC), para a deliberação da Comissão de Acervos Artísticos quanto à recepção das obras pela FCC (ARIOLI, 2021). Após a análise técnica e artística, a Comissão emite um parecer. Se for positivo, inicia-se o processo de incorporação da obra por meio de trâmite jurídico, seguido de registro no Sistema de Inventário da FCC (ARIOLI, 2021). Por fim, o processo de incorporação é encerrado e arquivado.

Após a fotografia receber um número de identificação, passando a compor o inventário da instituição, ela segue para a Reserva Técnica, um espaço destinado a garantir a preservação dos objetos que não estão em exposição. Deve seguir diversas regras de adequação de mobiliário e de acondicionamentos, de higienização, de controle ambiental, de localização e de segurança, sendo um espaço de restrição de acesso ao público (IBRAM, 2019). Além disso, a Reserva Técnica equilibra todas as ações técnicas necessárias ao prolongamento da vida útil dos acervos.

Na minha segunda visita exploratória, no final de 2019, pude acessar o espaço da Reserva Técnica do MFCC. Meu objetivo foi reconhecer e registrar o espaço onde o acervo está acondicionado. Em contato com a interlocutora Claudia Arioli (2019), pude fazer algumas anotações em diário de campo sobre a visita e também tive acesso, posteriormente, a um documento descritivo emitido por Cláudia, enunciando as condições técnicas de armazenamento.

No dia em que realizei a visita, fui conduzida pela estagiária Ane Elise Pereira, até o terceiro piso da Casa da Memória. Após as portas serem destrancadas, pude observar um corredor estreito formado por mapotecas de aço horizontais à esquerda e à direita, num espaço aparentemente sem janelas

¹¹⁶ Programa de Apoio e Incentivo à Cultura.

(Figura 16 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**). No momento em que entrei na Reserva Técnica, não sabia se todos aqueles armários eram destinados exclusivamente para guardar as fotografias do MFCC. Em conversa com Ane Elise, ela me informou que o espaço estava dividido entre obras do MFCC e o acervo do Museu da Gravura.

Figura 16 – Mapotecas com obras do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC) e do Museu da Gravura



Fonte: Da autora (2019).

Assim que adentrei ao corredor inicial, percebi que o ambiente se dividia em formato de “U”. A seguir (Figura 17 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**) a vista de minha perspectiva para a porta de entrada após andar alguns passos e olhar para a esquerda.

Figura 17 – Porta de entrada e mapotecas com obras do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC) e do Museu da Gravura



Fonte: Da autora (2019).

Pude observar mais de perto as mapotecas (Figura 18**Erro! Fonte de referência não encontrada.**), que são numeradas no lado superior esquerdo. As gavetas também são numeradas e indicam, além de uma indexação específica referente à localização topográfica de cada fotografia, se aloca uma obra do MFCC ou do Museu da Gravura. O acondicionamento primário – envelope em cruz que envolve as obras (Figura 18**Erro! Fonte de referência não encontrada.**) – é de papel de ph neutro com até cinco fotografias em cada embalagem. Todas as embalagens foram substituídas em 2019 e foram confeccionadas com *filiset*¹¹⁷120g da marca *Filiperson*. As obras fotográficas são intercaladas com *glassine* ou papel japonês e identificadas pelo número de inventário no verso com lápis 6B.

¹¹⁷ Papel sem resíduo ácido, resistente ao ataque de fungos e proliferação de bactérias com uso específico na restauração de documentos. É usado por entidades que se preocupam com a restauração de documentos, acervos bibliográficos e obras de arte em papel.

Figura 18 – Detalhe dos envelopes com obras do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC) e do Museu da Gravura



Fonte: Da autora (2019).

Seguindo no percurso que realizei no dia da visita, ao chegar no final do corredor com as mapotecas, observei uma mesa com duas cadeiras, alguns quadros e molduras vazios, outras mapotecas e pequenas janelas (Figura 19 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**). A respeito dessas janelas, Claudia me informou posteriormente que o controle ambiental se dá por meio delas, a partir do uso de filtros em conjunto com ventiladores de teto (ARIOLI, 2019).

Figura 19 – Interior do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC) e do Museu da Gravura



Fonte: Da autora (2019).

De acordo com Arioli (2019), um dos principais desafios para a conservação preventiva dos acervos museológicos é o controle ambiental que se baseia na manutenção de condições climáticas em níveis adequados, de acordo com o material constituinte deste acervo. Os efeitos produzidos pela temperatura, pela umidade e pela luz, assim como pela contaminação atmosférica, isoladamente ou conjugados, estão sistematicamente identificados como agentes de deterioração. Sabe-se também que as condições microclimáticas, isto é, as características específicas do lugar onde se localizam as coleções, definem em que grau cada um desses elementos interfere na sua conservação (ARIOLI, 2019).

A biodeteriorização é causada por fatores físicos como a temperatura, umidade relativa do ar e iluminação. Portanto, em reservas técnicas o indicado é que os índices de umidade relativa e temperatura permaneçam estáveis. Nas reservas técnicas das coleções multimeios e das obras raras, o controle da temperatura e umidade relativa – UR do ar é feito por meio de aparelhos de ar-

condicionado tipo split¹¹⁸ e desumidificadores (por dessecação). O sistema foi concebido para que o ar-condicionado funcione continuamente a 18°C e o desumidificador, intermitentemente, sempre que a umidade relativa do ar ultrapassar os 45%UR. No entanto, o acervo do MFCC não possui equipamento de ar-condicionado, apenas desumidificador a 55-60%. Optou-se por não instalar equipamento de ar-condicionado considerando que essa área de guarda permite aeração e por tratar-se de instituição pública municipal, dependente de processo licitatório para manutenção dos equipamentos.

Ao continuar o caminho efetuado na visita ao acervo, virando-me para a direita (Figura 20 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**), percebo que além das três mapotecas que observei encostadas na parede, existem obras emolduradas presas em traineis deslizantes. Nessa parte, ficam armazenadas obras tridimensionais do Museu Municipal de Arte de Curitiba (MuMA), todas etiquetadas com informações de identificação e inventário (Figura 21 **Erro! Fonte de referência não encontrada.** e Figura 22 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**).

¹¹⁸ Conforme o significado da palavra split, o aparelho leva esse nome por ter sido originado do sistema do ar-condicionado Janela e dividido em duas partes, funcionando como uma dupla de equipamentos. Ele é composto por duas unidades: a que fica no ambiente interno (evaporadora) e a outra que fica no ambiente externo (condensadora). Essas duas partes são unidas por tubulações de cobre onde acontece a passagem do fluido refrigerante e do dreno – esse último é necessário para que aconteça o escoamento da água da evaporadora, que ocorre devido à condensação da umidade do ambiente interno.

Figura 20 – Mapotecas e painéis deslizantes com obras do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC), do Museu da Gravura e do Museu Municipal de Arte de Curitiba (MuMA)



Fonte: Da autora (2019).

Figura 21 – Painéis deslizantes com obras do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC) e do Museu Municipal de Arte de Curitiba (MuMA)



Fonte: Da autora (2019).

Figura 22 – Detalhe dos painéis deslizantes com obras do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC) e do Museu Municipal de Arte de Curitiba (MuMA)



Fonte: Da autora (2019).

Com relação ao mantimento da Reserva Técnica de modo geral, Cláudia¹¹⁹ me informou que os funcionários fazem visitas diárias na reserva técnica, todo início da manhã e final de tarde, para monitoramento do espaço físico da reserva técnica e vistoria do acervo¹²⁰.

2.7 Semanas de Fotografia

Em um folder de divulgação da I Bienal Internacional de Fotografia¹²¹, encontrei um parágrafo escrito por Orlando Azevedo, relacionando as Semanas de Fotografia com a Bienal. Ele diz que (AZEVEDO, 1996)¹²²:

“Desde 1991 que a cidade de Curitiba através da Prefeitura Municipal e da Fundação Cultural vêm realizando as Semanas de Fotografia sempre com excelentes resultados junto ao público. Aconteceram quatro semanas (91, 92, 93, 94) quando se entendeu criar a Bienal de Fotografia que alternaria com a Mostra da Gravura.”

Então, a fim de entender o contexto das Semanas de Fotografia e dos acontecimentos que levaram à criação do Museu de Fotografia, realizei um mapeamento¹²³ de eventos relacionados à fotografia anteriores à sua fundação (Anexo G)¹²⁴. Nos anos 1980, em caráter nacional, aconteciam as Mostras

¹¹⁹ Cláudia Arioli, depoimento, 24 de junho de 2020.

¹²⁰ A higienização do ambiente é quinzenal com pano umedecido (quase seco) em solução de água e antibactericida na proporção 1:100 e a higienização das obras rotineira, com pera sopradora em mesa de sucção.

¹²¹ Disponível no item [3.1 Tudo pronto para a Bienal, Figura 23.](#)

¹²² CURITIBA, Fundação Cultural de. **I Bienal Internacional de Curitiba** (*folder*). 1996.

¹²³ Um resumo de como realizei o mapeamento pode ser sintetizado por meio da seguinte estrutura metodológica: (1) leitura do Catálogo do Acervo do Museu de Fotografia e identificação de eventos fotográficos citados como referência; (2) pesquisa dos mesmos eventos por palavras chaves com o objetivo de localizar artigos e dissertações relacionados; (3) leitura destes trabalhos; (4) criação de uma tabela composta pelo período de interesse, dividido anualmente de 1980 a 2000 (horizontalmente) com eventos locais, regionais, nacionais e internacionais (verticalmente); (5) preenchimento da tabela com base nas informações localizadas nos artigos e dissertações; (6) transposição da tabela num esquema gráfico de linha do tempo, priorizando uma visualização inteligível das hierarquias entre as categorias de eventos.

¹²⁴ Essas informações foram apresentadas durante o seminário de orientação, prática do grupo de estudos de orientandos e orientandas, onde a cada dois meses, apresentamos o andamento do projeto e recebemos considerações dos colegas, exercício que nos ajuda a reformular e construir a pesquisa constantemente. No seminário realizado em 30 de agosto de 2019, apresentei uma linha do tempo de eventos cronologicamente anteriores ao meu objeto de estudo (1996-2000). Esses eventos, de acordo com o texto apresentado por Orlando Azevedo, idealizador do Museu de

Regionais de Fotografia – realizadas pelo Núcleo de Fotografia¹²⁵ e, em seguida, pelo Instituto Nacional da Fotografia da Fundação Nacional de Arte (Funarte)¹²⁶. O propósito destas mostras era oferecer oportunidades para os fotógrafos residentes nas diferentes regiões do país, num momento em que existia absoluta hegemonia do eixo Rio-São Paulo. Assim, cada mostra tinha participação reservada aos fotógrafos residentes na região em que acontecia o evento, selecionados por uma comissão de fotógrafos locais. Os fotógrafos da comissão de seleção também podiam participar – sem nenhum destaque especial – da mostra coletiva. Foram realizadas as seguintes mostras: FotoCentro-Oeste, em 1983; FotoSul, em 1983; FotoNordeste, em 1984; FotoNorte, em 1987 e FotoSudeste, em 1989/1990.

As Mostras Regionais de Fotografia da Funarte estimulavam, apoiavam e divulgavam a produção contemporânea da fotografia brasileira, ao mesmo tempo em que mapeavam e fortaleciam os movimentos regionais espontâneos. Elas nasceram de uma sugestão dos representantes de 11 estados, reunidos na sede da Funarte no Rio de Janeiro durante a I Semana Nacional da Fotografia, realizada em agosto de 1982 (FUNARTE, 2013)¹²⁷.

Fotografia, na abertura do Catálogo do Acervo, tratam do momento em que a fotografia brasileira começou a ocupar os espaços museológicos (VIEIRA, 2019). Minha intenção com esta linha do tempo, foi identificar eventos relacionados à fotografia na Cidade de Curitiba e evidenciar como a organização e sistematização de coleções fotográficas em museus ganharam visibilidade no cenário dos anos 1990. Realizei a reconstrução dessa linha do tempo, de modo mais aprofundado, estratificando anualmente (1980-2000) e geograficamente (eventos: locais, regionais, nacionais e internacionais). Esse processo me ajudou a entender o contexto que levou ao processo de constituição do acervo do Museu de Fotografia. A construção dessa nova linha do tempo está disponível no Apêndice E.

¹²⁵ A atuação sistemática da Funarte no campo da fotografia teve início em agosto de 1979, quando foi criado seu Núcleo de Fotografia a partir de uma proposta de Zeka Araújo, que viria a ser também seu primeiro coordenador. Primeira iniciativa do então Ministério da Educação e Cultura neste campo, o Núcleo dispunha de uma Galeria de Fotografia, situada à rua Araújo Porto Alegre 80, então sede da Funarte no Rio de Janeiro. Nela foi realizada uma série de coletivas, as Mostras de Fotografia, que visavam mapear a produção nacional por meio da inclusão de trabalhos de fotógrafos residentes em diversos estados. Disponível em: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/?s=n%C3%BAcleo+de+fotografia>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

¹²⁶ Criada em 1975, a Fundação Nacional de Artes – Funarte é o órgão do Governo Federal brasileiro cuja missão é promover e incentivar a produção, a prática, o desenvolvimento e a difusão das artes no país. É responsável pelas políticas públicas federais de estímulo à atividade produtiva artística brasileiras; e atua para que a população possa cada vez mais usufruir das artes. Atualmente a Funarte, vinculada ao Ministério da Cidadania, alcança as áreas de circo, dança e teatro; de música, de concerto, popular e de bandas; e de artes visuais; e também a preservação da memória das artes e a pesquisa na esfera artística. É a única instituição no Estado brasileiro com as atribuições e especialidades necessárias para tratar desses campos de atividade. Disponível em: <<https://www.funarte.gov.br/a-funarte/>>. Acesso em: 19 ago. 2019.

¹²⁷ Disponível em: <<http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-mostras-regionais-de-fotografia-da-funarte/>>. Acesso em jun. 2020.

As Semanas Nacionais de Fotografia foram eventos organizados pela Funarte, realizadas em diferentes estados brasileiros. A I Semana Nacional da Fotografia aberta no Rio de Janeiro (RJ) abriu as portas para que acontecessem mais sete edições em diferentes estados nos anos seguintes. As Semanas tinham um caráter itinerante, que fomentava a descentralização das atividades fotográficas no Brasil, ao mesmo tempo em que possibilitavam o intercâmbio entre as diferentes regiões e cumpria o compromisso da Funarte em criar políticas públicas federais de estímulo à atividade produtiva artística brasileira.

Realizada no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, na primeira houve reuniões de representantes dos estados brasileiros que exerciam atividades fotográficas. Esses representantes estaduais foram escolhidos pelo Núcleo de Fotografia da Funarte dentre as lideranças locais detectadas durante os três primeiros anos da ação da Funarte no campo da fotografia. Eles receberam um questionário para que pudessem fundamentar suas intervenções, que englobava a prática profissional da fotografia, tratando de assuntos como: o mercado de trabalho local; a estrutura de apoio técnico (venda e reparo de equipamentos, por exemplo); formação de agências e/ou cooperativas; ensino da fotografia (englobando desde os cursos livres à presença da fotografia na universidade); questões legais (como direito autoral e regulamentação da profissão); estrutura de apoio à fotografia de expressão pessoal (museus, centros culturais e outras instituições que expusessem e incentivassem a produção fotográfica) (FUNARTE, 2013).

Isso permitiu o estabelecimento de um diagnóstico bastante acurado a respeito da situação da fotografia no Brasil no início da década de 1980, possibilitando assim que o Núcleo – e depois o Instituto Nacional da Fotografia da Funarte (INFoto) – identificasse com muita precisão as principais carências do setor, de modo a pautar suas ações com maior pertinência. Além disto, os representantes regionais redigiram espontaneamente uma carta de recomendações sugerindo uma série de ações que foram implementadas pela Funarte (FUNARTE, 2013). Ao todo foram realizadas oito Semanas Nacionais da Fotografia¹²⁸.

¹²⁸ I Semana Nacional da Fotografia em Rio de Janeiro - Rio de Janeiro (1982); II Semana Nacional da Fotografia em Brasília - Distrito Federal (1983); III Semana Nacional da Fotografia em Fortaleza -

A quinta edição, em 1986, realizada em Curitiba "ocupou todos os espaços culturais da cidade de Curitiba e contou, em sua programação, com oficinas, palestras, conferências, leituras de portfólio e exposições, dentro do formato estabelecido para o evento" de acordo com Alberto de Melo Viana (2009)¹²⁹, ex-participante da V Semana de Fotografia. Viana afirma que "a Semana Nacional, em Curitiba, concretizou-se como marco divisor para a fotografia da cidade" (VIANA, 2009, p. 142).

Em março de 1990, o Governo Federal, na gestão do presidente Fernando Collor de Mello¹³⁰, extinguiu todas as instituições culturais, incluindo a FUNARTE e o Instituto Nacional de Fotografia (INFoto). Esse foi o fim das Semanas Nacionais. Entretanto, Viana destaca que:

com o vazio que ficou no meio fotográfico nacional, Curitiba, que já tinha um movimento forte ligado à fotografia, através da sua Fundação Cultural, retoma o projeto das 'Semanas', nos mesmos moldes e realiza a sua Semana de Fotografia, em junho de 1991. (VIANA, 2009, p. 164)

Deste modo, houve um desejo de continuar a Semana Nacional realizada pelo INFoto/Funarte (1986), que foi reproduzida em nível local, na Semana de Fotografia realizada em Curitiba em 1991. De acordo com as narrativas de ex-participantes do evento no trabalho¹³¹ de Viana (2009), a Semana de Fotografia de Curitiba foi um evento muito importante neste campo, pois houve ampla participação de profissionais em cursos, palestras, *workshops* e exposições, fazendo com que a troca entre os participantes, estabelecesse uma relação de aprendizado mais consistente. Este relato é representativo, pois demonstra que

Ceará (1984); IV Semana Nacional da Fotografia em Belém - Pará (1985); V Semana Nacional da Fotografia em Curitiba - Paraná (1986); VI Semana Nacional da Fotografia em Ouro Preto - Minas Gerais (1987); VII Semana Nacional da Fotografia no Rio de Janeiro - Rio de Janeiro (1988); VIII Semana Nacional da Fotografia no São Paulo - São Paulo (1989).

¹²⁹ Alberto de Melo Viana (1951-) é jornalista, fotógrafo, artista visual, professor, pesquisador, produtor cultural e editor. Trabalhou como fotojornalista entre os anos 1970 a 1990 e tem fotografias publicadas nos principais jornais e revistas do Brasil. Como produtor cultural coordenou as Semanas de Fotografia - Cidade de Curitiba, em 1991 e 1992. Diretor e editor do Jornal de Fotografia entre 1989 e 1996. Trabalha como free-lancer nas áreas de fotografia, jornalismo e como professor autônomo.

¹³⁰ Fernando Affonso Collor de Mello (1949-) é um político brasileiro. Foi o 32º Presidente do Brasil, de 1990 até sua renúncia em 1992.

¹³¹ Dissertação apresentada ao Programa em Comunicação e Linguagens da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Comunicação e Linguagens no ano de 2009.

existiu um interesse em tornar o evento permanente em Curitiba naquele momento. A pergunta que fiz, ao refletir sobre este episódio foi: “como uma atividade de nível nacional mobilizou as pessoas para a criação um evento de âmbito local?”

Uma pista que me ajudou a pensar sobre essa pergunta, foi a ideia de circuito. Para o autor José Guilherme Magnani, circuito seria “a configuração espacial, não contígua, produzida pelos trajetos de atores sociais no exercício de alguma de suas práticas, em dado período de tempo” (2014, p. 8). O autor afirma que o que torna vivo o circuito é a movimentação dos atores, que pode ser apreciada, por exemplo, em eventos e celebrações. Assim, entendendo que nos circuitos as pessoas puderam, não somente desenvolver atividades fotográficas, mas compartilhar valores em comum e estabelecer relações, foi que compreendi que essa articulação também tornou possível uma mobilização para que uma nova versão deste evento acontecesse.

Voltando para a descrição do desenrolar dos eventos de fotografia em Curitiba, depois de uma primeira edição da Semana de Fotografia em 1991, houve mais três edições nos anos seguintes. As duas primeiras Semanas (1991 e 1992) foram realizadas na gestão do prefeito Jaime Lerner¹³² e de Lúcia Camargo¹³³ como presidente da Fundação Cultural de Curitiba (FCC). A terceira e a quarta Semana (1993 e 1994) foram realizadas na gestão do prefeito Rafael Greca¹³⁴, que convidou Orlando Azevedo para organizar a Semana de Fotografia (VIANA, 2009).

Orlando Azevedo conta que ao todo, nas quatro edições, foram realizadas 53 exposições, 60 workshops, 23 palestras, 09 mesas redondas, além de eventos paralelos, tais como: leitura de portfólios, noites-visuais, ciclos de filmes e vídeos, feira de livros e equipamentos, mostras em terminais rodoviários, entre outros (CURITIBA, 1996)¹³⁵. A importância das Semanas de Fotografia de

¹³² Jaime Lerner (1937-) é arquiteto e urbanista formado pela Escola de Arquitetura da Universidade Federal do Paraná, em 1964. Foi eleito três vezes prefeito da Cidade de Curitiba e duas vezes governador do Estado do Paraná, exercendo intensa atividade em arquitetura e urbanismo.

¹³³ Lúcia Camargo é professora, jornalista e ex-secretária de Cultura do Estado do Paraná. Desde 1979, quando assumiu a direção executiva da Fundação Cultural de Curitiba, Lúcia Camargo vem atuando na área de política cultural. Entre 1989 e 1992, foi secretária de Cultura de Curitiba.

¹³⁴ Rafael Greca de Macedo (1956-) foi vereador, deputado estadual constituinte, prefeito de Curitiba, deputado federal e ministro de Estado do Esporte e Turismo. Foi eleito prefeito de Curitiba na gestão de 1º de janeiro de 1993 a 1º de janeiro de 1997. Foi eleito prefeito de Curitiba novamente em 2016, gestão de 2017 até a atualidade.

¹³⁵ CURITIBA, Fundação Cultural de. **I Bienal Internacional de Curitiba** (folder). 1996.

Curitiba, que teve um público total de 500 mil pessoas (CURITIBA, 1996)¹³⁶, é reconhecida pela grande maioria das fontes desta pesquisa.

No entanto, existem divergências que revelam algumas disputas e conflitos a respeito dos eventos que se sucederam. De acordo com Viana (2009), com o sucesso do evento da Semana de Fotografia local, abriu-se espaço para a implementação do projeto da Casa da Fotografia, que funcionaria em uma das unidades da Fundação Cultural. O projeto idealizava uma sala de exposições com requisitos técnicos específicos para armazenamento de fotografias, uma biblioteca especializada, uma fototeca e cuidaria dos projetos ligados à área da fotografia (VIANA, 2009). No entanto, com a mudança de gestão pública, o projeto da Casa da Fotografia se transformou no Museu da Fotografia (VIANA, 2009). Quando perguntei a Orlando Azevedo se havia algum projeto anterior de criação do Museu da Fotografia, ele não mencionou nenhum, apenas que o museu foi inaugurado “a partir dessa ideia que eu tinha” e que “já tinha pensado na criação do museu de fotografia”. Segundo ele, a Semana de Fotografia era, na realidade, “apenas uma cópia das semanas da Funarte” (AZEVEDO, 2010)¹³⁷.

De acordo com Viana (2009), a mudança da gestão — ocasionada por modificações nos processos internos da Fundação Cultural com a criação de uma diretoria de Artes Visuais, coordenada por Orlando Azevedo a convite do prefeito Rafael Greca — alterou a dinâmica da Semana de Fotografia de Curitiba foi alterada, pois transformou-se em Bienal. Em entrevista, Orlando me contou que a Bienal não tinha “muito a ver” com as Semanas de Fotografia:

Entrevista telefônica

Fonte: ARQ01_OrlandoAzevedo_março_2021.

E. Eu li respeito, nas minhas pesquisas, que as Semanas de Fotografias acabaram virando a Bienal...

O. Não, não exatamente. Já existia a Semana da Fotografia, mas depois eu reformulei inteiramente. As Semanas de Fotografia eu converti em bienais, até mesmo no Solar do Barão, que é onde está o museu da fotografia, no Solar do Barão já existia o Museu da Gravura

¹³⁶ CURITIBA, Fundação Cultural de. **I Bienal Internacional de Curitiba** (folder). 1996.

¹³⁷ AZEVEDO, Orlando. Revisonária: saga e síntese da fotografia sulina. In: REDE DE PRODUTORES CULTURAIS DA FOTOGRAFIA NO BRASIL. **O fazer cultural na fotografia brasileira**. São Paulo: Leograf, 2010.

(...) daí eu pretendia que se mantivesse exatamente o Museu da Gravura (...) criar-se-ia o Museu da Fotografia e criar-se-ia também o Museu das Artes Gráficas, que não aconteceu (...) mas o Museu da Fotografia aconteceu mas a Bienal não tinha, na verdade, muito a ver com as Semanas de Fotografia. Era uma outra história que estava muito mais calcada em cima do que fazia a Funarte, na época que fazia, desenvolvia os projetos de itinerância, etc. A Bienal não, a Bienal eu constituí pensando nisso e pensando que num ano realizar-se-ia a Bienal de Fotografia, no outro a Bienal da Gravura e no outro a Bienal da Arte Gráfica.

Na pesquisa de Viana, pude localizar um trecho de entrevista dado pelo fotógrafo curitibano João Urban em 2007, que participou desse processo de ação cultural e que aborda, precisamente o momento de transição entre a Semana de Fotografia para a Bienal:

Era uma prática que, com todos os erros que possam ter ocorrido, foi extremamente saudável para a cultura fotográfica brasileira. Paralelamente, elas demonstraram um grande potencial de marketing urbano, mormente numa cidade com uma administração muito voltada para isso. A Semana demonstrou aos administradores da Fundação Cultural, esse potencial, para eles mais importante que a saúde cultural que ela trouxe. Na terceira “semana”, a organização mudou de mando e fui convidado, também informalmente, para colaborar na elaboração da pauta. Passei, à organização, toda minha agenda, fiz contatos telefônicos com meus amigos fotógrafos do Brasil inteiro e assim como, informalmente, fui convidado a colaborar, fui também sumariamente demitido, quando discordei dos cortes feitos ao pessoal de Curitiba, assim como dos cortes aos amigos com os quais eu havia feito contatos e, mesmo daqueles que eu havia, dentro de minhas “atribuições”, convidado para fazer exposições, palestras e oficinas. A minha “demissão” fazia parte de um processo de afastamento do pessoal das antigas semanas, como também, da comunidade fotográfica curitibana. Nos eventos seguintes, transformados em “Internacionais” e “Bienais”, esse comportamento recrudescceu, o que interessava eram os grandes nomes, os curadores internacionais, enfim quem pudesse levar impressões interessantes ao marketing oficial da cidade para a comunidade internacional da fotografia (...) O saldo que os organizadores das bienais deixaram para a cidade, bem ou mal, foi uma importante coleção de fotografia contemporânea doada pelos expositores para um Museu da Fotografia da Cidade de Curitiba, que não chegou a se concretizar, e que estão sob a guarda da Casa da Memória.¹³⁸

A fala de João Urban também revela algumas percepções, como a ideia de que o Museu da Fotografia não estava concretizado, mesmo em 2007, nove anos depois da inauguração do Museu. Acredito que isso se deve à falta de

¹³⁸ João Urban, entrevista à Alberto de Melo Viana, 2008.

circulação recente do acervo do Museu, questão que abordarei no próximo ensaio.

Outra perspectiva é que, para Urban, o que parecia importar na Bienal Internacional de Fotografia era trazer “grandes nomes” com a finalidade de levar impressões interessantes ao *marketing* oficial de Curitiba para a comunidade internacional da fotografia. Em justaposição com a fala de Azevedo, “um acervo de quase duas mil obras dos fotógrafos que até a época, sem dúvida alguma, os mais importantes fotógrafos: Salgado, Mario Cravo, Miguel Rio Branco (...) quem você pensar do topo da fotografia nacional até os anos 90 está no acervo do museu de fotografia”, é possível tecer algumas articulações.

Para começar, existem indícios do que era considerado referência do “topo da fotografia” neste período. Orlando refere-se, respectivamente, à Sebastião Salgado¹³⁹, Mario Cravo¹⁴⁰ e Miguel Rio Branco¹⁴¹, fotógrafos que, em algum momento de suas trajetórias realizaram exposições internacionais, publicaram em revistas internacionalmente conhecidas ou ganharam prêmios fora do país.

A relação de deixar “impressões interessantes ao *marketing* oficial da cidade” penso ser possível de vincular ao crescimento do discurso midiático sobre a modernização da cidade de Curitiba, muito forte nos anos 1990, conforme apontado no primeiro item deste ensaio. Além disso, existiram críticas sobre uma exposição da Bienal que tinha sido encomenda de Rafael Greca, com o mesmo argumento, de que o intuito da Bienal também era uma promoção política da cidade (este episódio é explorado no segundo capítulo). Desta forma, penso que, provavelmente, havia um interesse da Prefeitura Municipal em

¹³⁹ Sebastião Ribeiro Salgado (1944-) é fotógrafo e autor dos livros: Sahel: L'Homme en Détresse (França, 1986), La main de l'Homme (França, 1993), Terra (Brasil, 1997), Trabalhadores: uma Arqueologia da Era Industrial (Brasil, 1996) e Retratos de Crianças do Êxodo (Brasil, 2000), entre outros.

¹⁴⁰ Mario Cravo (1923-2018) foi um escultor, pintor, gravador e desenhista e poeta soteropolitano. Faz parte da primeira geração de artistas plásticos modernistas da Bahia, ao lado de Carlos Bastos e Genaro de Carvalho.

¹⁴¹ Miguel Rio Branco (1946) é um fotógrafo, diretor de fotografia, pintor e artista multidisciplinar espanhol. dedica-se ao cinema experimental e à fotografia a partir da década de 1970. Conhecido por seu trabalho com a cor, explora em suas fotos os contrastes cromáticos, a diluição dos contornos, os jogos de espelhamentos e as diversas texturas, criando atmosferas por meio do uso da cor e da luz. A passagem do tempo, a violência, a sensualidade e a morte são temas constantes.

divulgar a cidade, de modo que a Bienal serviu, em alguma medida, como publicidade para Curitiba e a própria gestão vigente naquele momento.

2.8 Depois de uma (breve) apresentação

Considero este primeiro capítulo uma maneira de apresentar pessoas, espaços, políticas, práticas e materialidades que fazem parte do MFCC. O panorama aqui traçado, aborda também, o processo de incorporação da fotografia pelo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba e sua estrutura organizacional. Sobre isso, entendo que as práticas de produção do acervo adotadas pelo MFCC não seguem à risca regras e condições tradicionais de instituições museológicas, visto que o museu não é reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan)¹⁴². Contudo, o Museu da Fotografia utiliza ferramentas que se aplicam ao campo da museologia e procura, a seu modo, guardar e preservar as fotografias. De modo geral, também segue as normas vinculadas à Coordenadoria do Sistema Estadual de Museus (COSEM)¹⁴³. O COSEM é formado por um Conselho Consultivo, do qual fazem 10 membros, entre representantes do SEEC, do Conselho Regional de Museologia (COREM), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e da sociedade (PARANÁ, 2021)¹⁴⁴.

Apesar de não ter acesso a todas as pessoas envolvidas nesse processo, entendo que uma rede maior de sujeitos participou do processo de catalogação, registro e documentação do acervo. Rede esta que, considerando as etapas que envolvem o processo de incorporação, ressalta a não neutralidade do procedimento de produção do acervo e a descontinuidade das atividades de

¹⁴² Fundado em 13 de janeiro de 1937, por meio da Lei nº 378, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) é uma autarquia federal vinculada ao Ministério do Turismo que responde pela preservação do Patrimônio Cultural Brasileiro. Cabe ao Iphan proteger e promover os bens culturais do País, assegurando sua permanência e usufruto para as gerações presentes e futuras. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/872>>. Acesso em: 04 mai. 2021.

¹⁴³ A Coordenadoria do Sistema Estadual de Museus (COSEM) é responsável pela implantação da Política Estadual de Museus, de diretrizes e normativas para a gestão museológica no Estado; e pela articulação entre os museus vinculados ao Sistema Estadual de Museus. Disponível em: <http://www.comunicacao.pr.gov.br/sites/default/arquivos_restritos/files/documento/2019-07/CONSEC_COSEM.pdf>. Acesso em: 04 mai. 2021.

¹⁴⁴ PARANÁ, Governo do Estado do. Secretaria da Comunicação Social e da Cultura. 2021. Disponível em: <<http://www.comunicacao.pr.gov.br/Pagina/Conselho-Consultivo-do-Sistema-de-Museus-do-Parana-COSEM>>. Acesso em: 04 mai. 2021.

organização e padronização do acervo, considerando que o modo de organizar varia de cada pessoa (ou equipe) responsáveis ao longo do tempo.

Abordei ainda as iniciativas que inseriam a fotografia nos espaços museológicos. A respeito deste tema, tomando como exemplo a coleção Pirelli/MASP, percebi que a integração de fotografias aos acervos de museus não ocorreu como um movimento isolado, mas sim como parte de um panorama mais abrangente que acontecia no Brasil, entre os anos de 1980 a 1990. Ressalto que não considero as atividades de conservação e difusão do acervo como atividades meramente técnicas. Entendo que conservar e preservar passam, também, pela operação de conferir sentido a um determinado patrimônio.

Essa ideia está vinculada, entre outros aspectos, com maneiras específicas de perceber a fotografia e, naquele momento, com uma ideia de cidade moderna. Pautada por adesões políticas naquele momento, a Bienal também foi um modo de fazer propaganda política e divulgar a cidade de Curitiba, além de dar visibilidade às ações da gestão municipal do período.

Após reconstruir histórias do acervo do Museu da Fotografia, suas formas de registro e organização, bem como eventos que ajudam a narrar sua constituição, conduzo para o fechamento deste capítulo. Embora sejam distintas as intenções de cada um dos ensaios, em todos os casos, o objetivo é mapear processos do museu vinculados à fotografia como um fenômeno complexo, sintetizado por meio de três diferentes estratégias, a saber, as atividades de produção, circulação e consumo, cada uma delas com suas próprias premissas.



capítulo 3: circulação

Na imagem, "Paratodos: Homenagem a Robert Frank (1990)", fotografia da lateral de um ônibus por Eduardo Castanho (São Paulo, São Paulo, 1950) e fotografia de marcas de pneus durante uma "Aplicação de Calcário (1988)", de Delfim Martins (Barcelos, Portugal, 1951). Montagem digital realizada a partir da digitalização das reproduções fotográficas do Catálogo "Brasil Mostra Tua Cara: I Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba" (1996).

3 CIRCULAÇÃO

Este ensaio trata sobre a circulação de fotografias no Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, entre o período de 1996-2020. No que concerne a ideia de circulação, relembro que o Acervo é constituído por fotografias que — embora encontrem-se guardadas em mapotecas no terceiro andar da Casa da Memória, no centro da cidade de Curitiba —, também são acionadas pelo museu no decorrer de sua vida social¹⁴⁵. Enxergo, portanto, a fotografia como um objeto que, graças a sua materialidade e a partir de sua transformação em um bem cultural musealizado, circula por distintos meios sociais. Como uma coisa, existe na realidade, posso observá-la, tateá-la, contemplar suas características e identificar suas maneiras de enunciar. Desta forma, atenta à concretude de uma fotografia enquanto um artefato presente no espaço e a sua “realidade” enquanto pertence de uma coleção física, posso abordá-la pelo viés da cultura material. Por conta disso, penso em como acessar suas trajetórias e circunstâncias de uso ou exibição.

Neste contexto panorâmico, espero apresentar algumas exposições, mostras e eventos com o objetivo de entender quais condições foram proporcionadas para dar visibilidade à coleção do Museu da Fotografia desde sua concepção até o presente momento, além de narrar eventos adjacentes ao Museu. Incluo também a ausência da circulação do acervo, que aqui indico como as manifestações a respeito deste tema por parte da classe fotográfica de Curitiba.

Espero, de algum modo, explicitar que a circulação (ou não) de fotografias desse acervo aconteceu de maneira híbrida, não linear, com distanciamentos e impermanências, e acessar não apenas o entendimento deste Acervo pelo próprio Museu da Fotografia, mas os modos como eram enunciados os eventos

¹⁴⁵ A partir da perspectiva da biografia cultural das coisas, expressa por Igor Kopytoff (2008), uma das possíveis abordagens, é a proposta de uma biografia cultural das fotografias do acervo. É possível desenhar o percurso traçado por uma determinada coisa, ou nesse caso, determinada fotografia. Assim, é uma forma de aceder às suas condições de produção, circulação e consumo. Tomando a fotografia como um objeto, observo suas marcas, fissuras, deteriorações, ou de um jeito mais conciso, os vestígios de sua vida. As fotografias do acervo do MFCC foram contempladas e manuseadas ao longo da sua biografia, experienciaram as intervenções dos fotógrafos ou fotógrafas que as conceberam, daqueles ou daquelas que possuíram as fotos, de quem as guardou no acervo, dos que as viram em exposições, dos pesquisadores ou pesquisadoras.

que circunscrevem o MFCC, os quais julgo importantes para a compreensão e ampliação do campo da fotografia contemporânea brasileira. Narrar sobre os diferentes modos do museu de fazer circular as imagens do acervo — ainda que com muitas restrições — também permite lembrar, a multiplicidade de deslocamentos que as fotografias percorrem e como instituem redes de sentidos, significados e interações.

3.1 Tudo pronto para a Bienal

Alguns anos antes do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba existir, Orlando Azevedo, idealizador e curador da I Bienal Internacional de Fotografia de 1996, já poetizava sobre sua existência, "na Curitiba da luz, a fotografia não pode ficar presa na câmara escura" (AZEVEDO, 1996 - [Anexo B](#)). Para ele, só o fato de os participantes desse evento doarem suas obras, já concretizava a realidade do museu. Além de idealizar a constituição de um acervo, o objetivo da I Bienal Internacional de Fotografia¹⁴⁶, era apresentar um painel visual de imagens do Brasil no seu sentido mais abrangente, incluindo "fotografias com um caráter bem brasileiro" (AZEVEDO, 1996 - [Anexo F](#)). Para isso, no período entre 15 de agosto à 15 de setembro de 1996, foram realizadas exposições simultâneas (individuais e coletivas, nacionais e internacionais), dezessete workshops¹⁴⁷, palestras e oficinas e uma semana de debates sobre o tema fotografia com circulação em diferentes lugares de Curitiba.

O evento, por vezes definido como "a reunião do *crème de la crème* da fotografia nacional e internacional", tinha como proposta temática o "ofício do fotógrafo-autor", objetivando apresentar a fotografia "em seu estado puro, como

¹⁴⁶ A I Bienal Internacional de Fotografia teve como Coordenadora de Artes Plásticas, Sandra Mara Fogagnoli; Equipe de Apoio, Ana Lúcia dos Reis Braga, Claudia Arioli, Josina de Mello, Marcia Francisca Squiba, Marcelo Duarte Pinto, Maristela Garcia, Nilza K. Procopiak, Patrícia Maria da Silva Neves e Sirley de Lara Moraes.

¹⁴⁷ Workshops oferecidos: 1) Brincando com a Luz com Miguel Chikaoka; 2) Olhar da Cidade com Miguel Chikaoka; 3) Fotografia como suporte de idéia com Leopoldo Plentz; 4) Retoque com José Albano; 5) Organização e preservação dos acervos fotográficos com Sérgio Burgi; 6) Fotografias de natureza com Claus Meyer; 7) Pedacos de mulher com Luiz Garrido; 8) A interpretação personalizada com Ella Durst; 9) Produção gráfica com Mário Carramillo; 10) Publicidade com Marcos Magaldi; 11) Cromo com Eduardo Castanho; 12) Do portfólio à exposição com Roseli Nakagawa; 13) Leitura crítica de jornal "me engana que eu gosto" com Sílvia de Souza; 14) Estratégias criativas com Andreas Pohle; 15) Processos históricos com João Carlos Horta; 16) Tecnologias digitais em fotografia com José Henrique Lorca e Carlos Fadon Vicente e 17) Fotografia submarina com Denise Greco.

verdadeiro meio de expressão e criação, revelando a trajetória do fazer e do olhar no momento decisivo¹⁴⁸ da imagem" (IRISFOTO, 1996 - [Anexo H](#)).

Ainda que diversificada, a programação da Bienal enfatizava a exposição "Brasil Mostra Sua Cara"¹⁴⁹ nos jornais, revistas e outros meios de comunicação. Essa mostra coletiva, a de maior número do evento, contava com a participação de 80 fotógrafos brasileiros ([Apêndice E](#)). Mesmo com o reconhecimento da existência de lacunas, pois houve queixas do público com relação à ausência do Paraná nas exposições, a mostra tinha a pretensão de estabelecer uma "história visual da fotografia brasileira contemporânea com os seus mais representativos fotógrafos" (AZEVEDO, 1996).

Outro realce do evento, era o "Prêmio Máximo", premiação da Bienal que concedia ao vencedor uma bolsa mensal para produção fotográfica. Na Figura 23 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**, a capa do folheto de divulgação e inscrição para concorrer ao Prêmio. Como designer, a peça me fez pensar também sobre a logo do evento, que era reproduzida em outros veículos para divulgação. A logo consistia em uma ilustração de um olho projetado no vidro despolido¹⁵⁰ de uma câmera TLR (*twins lens reflex*)¹⁵¹, modelo que remete a um estilo antigo de câmera.

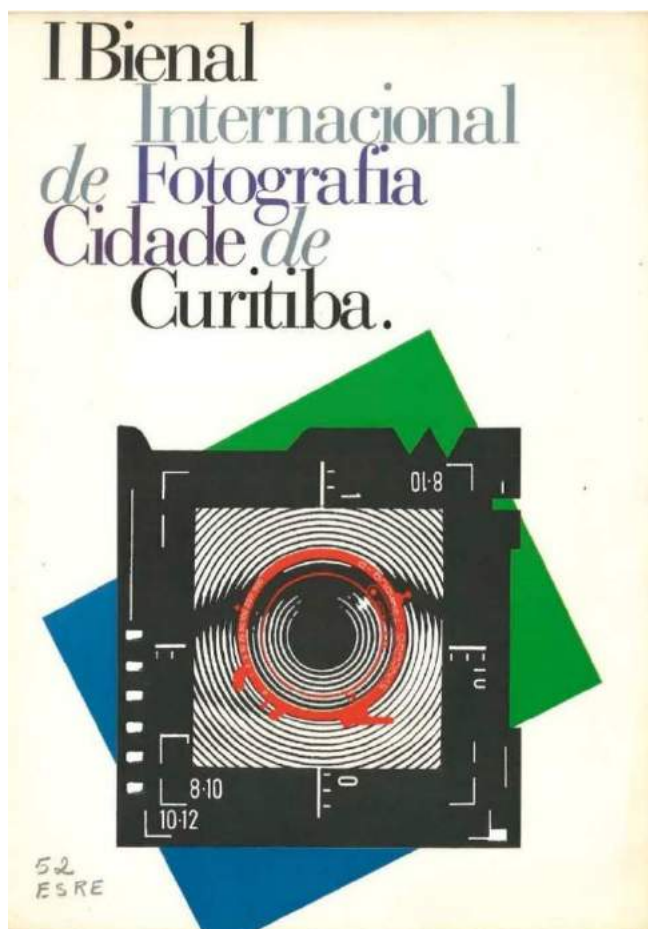
¹⁴⁸ Acredito que a expressão "momento decisivo" usada pelos atores deste evento para definição de fotografia esteja vinculada ao conceito cunhado por Henri Cartier-Bresson (1908-2004) em seu livro "Images à la sauvette" de 1952, com edição na versão em inglês do mesmo ano com o título "The Decisive Moment".

¹⁴⁹ A escolha dos fotógrafos para a exposição coletiva "Brasil Mostra Tua Cara" aconteceu por meio de duas maneiras: Sessenta fotógrafos foram convidados e os outros vinte foram selecionados através de um edital, cuja comissão foi composta pelos fotógrafos Luiz Carlos Felizardo, Walter Firmo, João Urban e Orlando Azevedo.

¹⁵⁰ Vidro despolido é a parte da câmera onde se visualiza a imagem grande que irá ser fotografada.

¹⁵¹ Uma Câmera reflex de objetivas gêmeas, do inglês "twin-lens reflex câmera" (TLR), é um tipo de câmera com duas lentes objetivas de mesma distância focal. Uma das lentes é uma objetiva fotográfica (a lente que captura a imagem), enquanto a outra é usada para o sistema de visor que fica ao nível da cintura. Além da objetiva, o visor consiste em um espelho de 45 graus (a razão pelo uso da palavra reflex no nome), uma tela de focagem não luminosa no topo da câmera e um capô pop-up ao seu redor.

Figura 23 – Capa do folheto de divulgação do Edital de Concurso para Premiação no 01/96 - Prêmio Máximo, I Bienal Internacional de Fotografia



Fonte: Casa da Memória (2019).

O folheto apresentado na imagem anterior informa que o projeto de design gráfico é da autoria de “Miran”. Miran é o apelido de Oswaldo Miranda¹⁵², designer, diretor de arte, cartunista e editor, natural de Paranaguá - PR. Ao acessar o trabalho de Miran, que teve notoriedade com a produção da Revista Gráfica¹⁵³, notei que o estilo de composição, as imagens chapadas e com alto

¹⁵² Oswaldo Miranda é designer, diretor de arte, cartunista e editor da revista Gráfica, seus trabalhos são marcados pela sofisticação e reconhecidos pela versatilidade em suas composições, ora excêntricas ora de humor sutil baseado no cotidiano comum. Começou sua carreira ainda nos anos 1970, trabalhando como diretor de arte em “O Raposa”, encarte do jornal Diário do Paraná. Ganhou mais de 350 prêmios, onde a grande maioria é internacional, membro fundador do Clube dos Diretores de Arte do Brasil e membro do Type Directors Club of New York (desde 1978) e do Art Directors Club of New York (desde 1975). Disponível em: <<http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=318>>. Acesso em: 05 mai. 2021.

¹⁵³ No início da década de 1980, Oswaldo Miranda promoveu a mostra Grafia, exibindo trabalhos de significativos designers estrangeiros ao lado de talentos nacionais. A exposição gerou um catálogo que mais tarde se transformou na Revista Gráfica, que traz temas nas áreas de

contraste, a diagramação característica do designer, me remetem às artes criadas por César Villela¹⁵⁴ para as capas de discos de bossa nova do selo Elenco¹⁵⁵, que marcaram uma mudança na estética no design gráfico nacional e eram, em alguma medida, símbolos da elite intelectual carioca dos anos 1960.

Voltando para os eventos da Bienal, um destaque que pude identificar nas notícias de divulgação da Bienal, foi a participação do fotógrafo Sebastião Salgado com uma série de quinze fotos que apresentavam o Movimento Sem Terra (MST)¹⁵⁶ no Paraná. O fotógrafo realizou algumas rodas de conversa e uma palestra na Ópera de Arame¹⁵⁷ dia 19 de agosto de 1996. Nesta ocasião, afirmou que a fotografia sozinha não muda as realidades miseráveis do mundo, mas provoca o debate (PERIN, 1996 - Anexo E). Nessa fala sobre as "realidades miseráveis" do mundo, Salgado evidenciava os temas centrais da Bienal, que retratavam as desigualdades sociais, especialmente envolvendo a questão de disputa por terras. Orlando Azevedo relembra que “era tudo lotado (...) o Salgado, o Salgado! Que foi duas vezes para a Bienal, em duas Bienais de fotografia (...) o Salgado deu uma palestra com a ópera de Arame lotada”¹⁵⁸. Comentei com Azevedo em nossa conversa telefônica, que havia acessado uma

fotografia, design, artes plásticas, ilustração, iconografia, arquitetura e tipografia. Disponível em: <<http://miranrevistagrafica.blogspot.com/>>. Acesso em: 05 mai. 2021.

¹⁵⁴ Cesar Gomes Villela (1930-2020) foi um pintor, cartunista, jornalista, programador visual e diretor de arte carioca. Inicia seu trabalho em 1958, como programador visual de capas de discos, sendo várias vezes premiado nessa categoria. Em meados de 1959, trabalha para a Gravadora Elenco, responsável pelos principais artistas da bossa nova. A partir de 1964, participa da equipe de criação Keitz & Herndon, Inc., produtora de filmes culturais e comerciais, em Dallas, Estados Unidos. Dez anos mais tarde, torna-se Presidente do Clube dos Diretores de Arte, no Rio de Janeiro, e lança o primeiro Anuário de Arte Visual do Brasil. Suas obras ilustram o número inaugural do Design Journal do Art Center of Korea (1988) e os livros Brasília: Patrimônio Cultural da Humanidade (1988) e Paz (1989). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10536/cesar-g-villela>>. Acesso em: 05 mai. 2021.

¹⁵⁵ A Elenco foi uma gravadora brasileira fundada em 1963 por Aloysio de Oliveira. De 1963 a 1966, o selo lançou mais de 60 Long-Plays e Cassetes de nomes importantes da Música Popular Brasileira como Tom Jobim, Vinicius de Moraes, Baden Powell, Sergio Mendes, João Donato, Dick Farney, Sylvia Telles, Edu Lobo, Nara Leão, Dorival Caymmi, Maysa, Sylvia Telles e Lúcio Alves. A gravadora foi vendida em 1968 para a Polygram do Brasil - Polygram Philips. Controlada por uma multinacional e já sem o comando de Oliveira, a Elenco foi fechada, definitivamente, em 1984.

¹⁵⁶ O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) é um movimento de ativismo político e social brasileiro, organizado em 25 estados brasileiros, que tem como objetivo a redistribuição das terras improdutivas.

¹⁵⁷ A Ópera de Arame, inaugurada em 1992, possui estrutura tubular e teto transparente e é um dos símbolos turísticos de Curitiba. É um espaço com capacidade para 1.572 espectadores onde se realizam diversos espetáculos, shows e apresentações.

¹⁵⁸ Orlando Azevedo, entrevista (09/03/2021).

matéria falando sobre a palestra de Sebastião Salgado na Bienal e então, ele me respondeu que:

é uma coisa rara até na carreira dele (...) claro que o Salgado hoje é um nome que extrapola tudo isso (...) naquela época não estava tão estourado o nome dele, mas lotou (...) a Ópera de Arame são 2100 e poucas pessoas a capacidade e saiu todo mundo chorando dentro da palestra porque ele projetou imagens de crianças, entendes, sabe? (...) naquela época não tinha nem sistema de computação, como se pode ir publicando uma imagem atrás da outra com ou sem interferências com dois projetores de slides (...) então foi uma coisa muito incrível, muito, muito, muito incrível e a possibilidade que se tinha formação tinha com os workshops, grandes workshops

Dizer que o “Salgado hoje é um nome que extrapola tudo isso” é, em alguma medida, uma síntese de Azevedo sobre como o fotógrafo é reconhecido neste meio. Na maioria das chamadas jornalísticas, seu nome aparecia em destaque nas manchetes ou em legendas de fotografias. “Sebastião Salgado, um dos maiores nomes do fotojornalismo mundial” (JORNAL DO ESTADO, 1996), “Sebastião Salgado, um dos maiores nomes da cena mundial” (GAZETA DO POVO) ou ainda “o grande astro da I Bienal” (O GLOBO, 1996)¹⁵⁹ eram enunciados comuns que ressaltavam a presença do fotógrafo com mais destaque do que o evento em si.

A visibilidade de Salgado na Bienal ressaltava ainda mais o tema do “trabalho” nas manchetes das reportagens, que por sua vez, evidenciavam o “papel político dos profissionais” (O GLOBO, 1996)¹⁶⁰. Isso revelava que a mídia concordava com a ideia de que fotógrafos (as), de certo modo, desempenhavam atividades políticas. Voltando ao assunto do “trabalho”, ele também estava presente na exposição de Nego Miranda, na mostra “Folhas Amargas”. O fotógrafo juntou suas séries fotográficas sobre os trabalhadores do mate no Paraná com outra sobre os trabalhadores que fazem charutos, em Cuba (FOLHA DE LONDRINA, 1996)¹⁶¹. Essa exposição, suponho, proporcionou experiências sensoriais, com imagens de charuto e cheiro de tabaco, visto que aconteceu no

¹⁵⁹ O GLOBO. Os olhares ácidos de Salgado. **O Globo**. 20 de agosto de 1996.

¹⁶⁰ O GLOBO. Os olhares ácidos de Salgado. **O Globo**. 20 de agosto de 1996.

¹⁶¹ FOLHA DE LONDRINA. As fotos de Nego Miranda. **Folha de Londrina**. 9 de agosto de 1996.

espaço Woodside, uma antiga tabacaria que ficava localizada no bairro do Juvevê (FOLHA DE LONDRINA, 1996)¹⁶².

Outro indício de que essas temáticas foram importantes durante o evento, foram as séries Colonos de Jacqueline Joner¹⁶³ e Bóias-frias de João Urban. Essas coleções abordavam a questão da posse de terra e das reformas agrárias. Apesar da popularização desses conteúdos, que se encontravam na chave da fotografia documental, o fotógrafo João Urban, por exemplo, foi contrário à seleção temática, manifestando sua crítica em nome de outros fotógrafos. Em suas palavras "muitos questionaram o porquê da Bienal centrar-se na fotografia documental, num momento em que o mundo a reconhece como arte" (JORNAL DO ESTADO, 1996)¹⁶⁴. Essa fala carrega alguns tensionamentos que revelam que, naquele momento, ainda que os enunciados curatoriais e midiáticos reforçassem a ideia de fotografia como um registro documental, ela não era percebida com unanimidade por todos os participantes do evento.

Na Bienal houve também uma ampliação dos tipos de eventos fotográficos, com a inclusão dos "Cartuns Sobre Fotografia", exposição organizada pela Gibiteca, realizada por cartunistas sobre a fotografia (O ESTADO DO PARANÁ, 1996)¹⁶⁵. A mostra dos trabalhos aconteceu na Gibiteca com a participação de 16 cartunistas¹⁶⁶. A divulgação dessa atividade, era relacionada com "o bom-humor" que chegava à Bienal (O ESTADO DO PARANÁ, 1996)¹⁶⁷.

Nas primeiras visitas que realizei no acervo da Casa da Memória, em 2019, embora eu tenha inserido o termo "Bienal de Fotografia" nas palavras-chave da pesquisa, não foram encontrados registros visuais nos acervos consultados. Como minhas visitas eram frequentes, aproximei-me da funcionária

¹⁶² FOLHA DE LONDRINA. As fotos de Nego Miranda. **Folha de Londrina**. 9 de agosto de 1996.

¹⁶³ Jaqueline Joner (1953-) é fotógrafa e colaborou com os jornais O Globo, O Estado de S. Paulo, Jornal da Tarde e Folha de S. Paulo. Atua na área editorial e leciona fotografia na Unisinos, Universidade do Vale dos Sinos, em São Leopoldo, Rio Grande do Sul.

¹⁶⁴ JORNAL DO ESTADO. Bienal de Fotografia destaca temas sociais. **Jornal do Estado**. 27 de agosto de 1996.

¹⁶⁵ O ESTADO DO PARANÁ. Humoristas "clicam" fotógrafos. **O Estado do Paraná**. 23 de agosto de 1996.

¹⁶⁶ Bruno, Bira, Bellenda, Carlos, César Marchesini, Edgar Vasquez, Guinski, Edu e Tako, Fernando Gonzales, Libero Malavoglia, Moa, Paixão, Rettamozzo, Roberto/Renato Fernandez e Solda.

¹⁶⁷ O ESTADO DO PARANÁ. Humoristas "clicam" fotógrafos. **O Estado do Paraná**. 23 de agosto de 1996.

Maria Teresa Gonçalves, técnica do Setor de Mídias da Casa da Memória de Curitiba. Em dois momentos entre setembro e novembro de 2019, ainda que eu não tivesse efetuado nenhuma busca no arquivo, Maria Teresa me contatou por telefone para avisar que havia encontrado pacotes com fotografias das Bienais de Fotografia de 1996 e de 2000, pois se recordava da pesquisa. Fui até a Casa da Memória nas duas ocasiões e solicitei a digitalização das imagens. No entanto, não havia informações sobre a autoria das fotografias, nem a descrição de quais eventos correspondem esses registros, apenas que eram "montagens de exposições da I Bienal internacional de Fotografia - 1996". Pude reconhecer, mais tarde, o que significava a montagem da exposição que aconteceria ali. São imagens que revelam alguns fragmentos dos espaços interiores do Memorial de Curitiba (Figura 24**Erro! Fonte de referência não encontrada.** a Figura 28**Erro! Fonte de referência não encontrada.**), lugar que ainda evidenciaria algumas outras questões, como narro na sequência das imagens.

Figura 24 – Montagem de exposições da I Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1996)



Fonte: Acervo da Casa da memória (2019). Autoria: Nani Góis.

Figura 25 - Montagem de exposições da I Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1996)



Fonte: Acervo da Casa da memória (2019).

Figura 26 – Montagem de exposições da I Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1996)



Fonte: Acervo da Casa da memória (2019).

Figura 27 – Montagem de exposições da I Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1996)



Fonte: Acervo da Casa da memória (2019).

Figura 28 – Montagem de exposições da I Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1996)



Fonte: Acervo da Casa da memória (2019).

A Bienal ocupou diversos espaços da cidade, espalhando-se por 29 locais diferentes de Curitiba ([Apêndice F](#)), mas a maioria das atividades ainda eram centralizadas no centro histórico da cidade. Um destes pontos centrais, localizado no Largo da Ordem¹⁶⁸, o Memorial de Curitiba, foi inaugurado em conjunto com a abertura da I Bienal. Na época de sua construção, em 1993, foi enterrada ali, por Rafael Greca (gestão 1993-1997), uma urna com mensagens, fotografias e objetos, desde fichas telefônicas até disquetes, que funcionavam como uma espécie de cápsula do tempo, que deveria ser aberta em 2043 (GAZETA DO POVO, 2013)¹⁶⁹. A ideia de Greca era fazer uma homenagem aos 300 anos de Curitiba e instalar ali o acervo do Museu Paranaense¹⁷⁰, que atualmente funciona em outro prédio histórico, o Palácio São Francisco. Contudo, por não obedecer a questões técnicas estabelecidas pela direção do Museu Paranaense, a exposição escolhida para inaugurar o local, foi “Caminhos da Igualdade” composta de fotografias que apresentavam as obras da Prefeitura nos bairros, com trabalhos de fotógrafos (as) da própria Prefeitura¹⁷¹. Essa exposição, apresentada nas Figuras 25 a 29, ocupou dois pavimentos do Memorial com 3.500 fotografias e ficou conhecida como “o grande mosaico de prestação de contas” de acordo com Rafael Greca, pois todas as obras apresentadas nas imagens foram realizadas naquela gestão¹⁷². Greca também se referiu às imagens como “cenas preciosas da cidade e de seus habitantes”¹⁷³. Nos bastidores da exposição, no entanto, pairavam “acusações, desgostos, gastos desnecessários e até processos judiciais”¹⁷⁴. Ao que tudo indica, uma das principais críticas foi direcionada aos custos da exposição. Todas as 33 exposições da Bienal custaram R\$ 170 mil, enquanto, somente esta exposição oficial da Prefeitura, custou o valor de R\$ 250 mil. Deste modo, a Prefeitura

¹⁶⁸ Largo da Ordem é o nome popular de Largo Coronel Enéas, o maior espaço do Setor Histórico de Curitiba (conhecido por abrigar um conjunto de edificações de importância histórica e cultural).

¹⁶⁹ GAZETA DO POVO. Prefeitura descarta resgatar cápsula do tempo da estátua de Tiradentes. **Gazeta do Povo**. 12 de setembro de 2013.

¹⁷⁰ Mantido pelo governo estadual, o Museu Paranaense foi fundado em 25 de setembro de 1876, sendo considerado o terceiro museu mais antigo do Brasil.

¹⁷¹ PARANÁ, O Estado do. I Bienal Internacional de Fotografia. **O Estado do Paraná**. Capa da Seção Almanaque. 11 de agosto de 1996.

¹⁷² PARANÁ, O Estado do. Curitiba tem novo espaço para cultura. **O Estado do Paraná**. 15 de agosto de 1996.

¹⁷³ PARANÁ, O Estado do. Curitiba tem novo espaço para cultura. **O Estado do Paraná**. 15 de agosto de 1996.

¹⁷⁴ LONDRINA, Folha de. O lado escuro da Bienal. **Folha de Londrina**. 17 de agosto de 1996.

gastou 10% do valor total da obra de construção do Memorial para a montagem desta mostra específica, que valeu mais do que a soma de todas as outras exposições. Outra crítica apontada a respeito da exposição em questão, foi que os fotógrafos (as) que trabalhavam na Prefeitura e expuseram suas obras, não tiveram seus nomes citados na mostra.

Além dos comentários que abordavam o alto custo de produção e o descaso com os (as) fotógrafos (as), outra avaliação sobre a exposição — importante para pensar sobre os interesses que atravessavam a Bienal —, é de que “talvez porque a exposição tenha sido montada por quem não é do ramo, tenha mais fins políticos do que artísticos”¹⁷⁵. Em um comentário crítico sobre a Bienal, o jornalista Roberto José da Silva¹⁷⁶, conhecido como Zé Beto, ironizava a situação (JORNAL DO ESTADO, 1996):

“Não vou nem discutir a validade da realização desta primeira Bienal da Fotografia, em Curitiba. Prefiro dar os parabéns ao Orlando Azevedo, pai e executor da idéia [sic], e prometo não lhe perguntar quanto foi gasto no regabofe. Deve ter sido baratinho, como a construção daquele caixotão que me batizaram de Memorial de Curitiba e está lá com seu palco prontinho para as próximas cantorias do prefeito”¹⁷⁷.

Esses conflitos de interesse que circunscrevem a Bienal, revelam que havia uma estratégia de promoção da cidade por parte da Prefeitura Municipal. A condição em que ocorreu a realização desta exposição “Caminhos da Igualdade”, construída a partir de um interesse político, é um exemplo pertinente de como interesses pessoais, práticas culturais e políticas públicas se misturavam dentro do circuito fotográfico curitibano naquele momento.

Mesmo com a polêmica exposição, de um modo geral, a I Bienal Internacional de Fotografia teve uma repercussão positiva. Só a exposição do fotógrafo Luiz Garrido¹⁷⁸, na Galeria Krajcberg¹⁷⁹, no Jardim Botânico¹⁸⁰, foi

¹⁷⁵ FOLHA DE LONDRINA. **O lado escuro da Bienal**. Folha de Londrina. 17 de agosto. 1996.

¹⁷⁶ Roberto José da Silva (1953-) é natural de São Paulo e vive em Curitiba desde 1978, para onde veio como repórter da revista esportiva Placar.

¹⁷⁷ JORNAL DO ESTADO. **A Bienal e a boçalidade dos fotógrafos**. 23 de agosto de 1996.

¹⁷⁸ Luiz Antonio Nogueira Garrido (1945-) é fotógrafo e dedica-se para a fotografia de estúdio, nos campos editorial, de moda, de publicidade e ao retrato de expressão pessoal.

¹⁷⁹ A Galeria Krajcberg em Curitiba, foi inaugurada em 2003, recebendo a doação de mais de uma centena de obras do artista Frans Krajcberg, num espaço de exposição permanente dentro do Jardim Botânico.

¹⁸⁰ O Jardim Botânico de Curitiba, inaugurado em 1991, é uma área protegida, constituída por coleções de plantas vivas, cientificamente reconhecidas, organizadas e identificadas, com a

visitada por mais de 200 mil pessoas. "É isso mesmo! Lá era o único lugar que tínhamos sensor eletrônico para controlar o número de visitantes", palavras de Azevedo, possivelmente entusiasmado com a recepção do evento (AZEVEDO, 1998). Orlando me contou que "na verdade tentava-se tomar toda a possibilidade de espaços dentro da cidade para exposições individuais e algumas coletivas"¹⁸¹.

Algumas atividades que tiveram destaque nas notícias da Bienal foram a aquisição e participação de uma cota de 500 exemplares no livro "Carnaval"¹⁸², de Cláudio Edinger e da edição e publicação do livro "Nakta", de Miguel Rio Branco, lançado na abertura da I Bienal Internacional da Fotografia de Curitiba, na Casa Vermelha, um espaço anexo ao Memorial de Curitiba. A publicação de Rio Branco, que apresenta as imagens que "navegam entre o real e a ficção, e a vida e a morte" (FOLHA DE SÃO PAULO, 1996)¹⁸³, é destacada com entusiasmo por Orlando Azevedo:

"embora a Bienal, era realizada com uma verba muito enxuta, mas com essa verba muito enxuta era feita a Bienal, se pagava todo mundo, se fazia catálogo e se publicava livros (...) por exemplo foi publicado numa das Bienais o livro "Nakta", é um livro muito raro hoje, do Miguel Rio Branco (...) esse livro para você ver como é que são as coisas e a importância da Bienal, o livro foi considerado o melhor livro de fotografia publicado no mundo nos Encontros de Arles na França"

Os "Encontros Internacionais da Fotografia de Arles", citados por Azevedo, é um evento voltado para contatos, trocas e discussões, sendo "uma referência absoluta" para figuras centrais da fotografia (FERREIRA, 2019)¹⁸⁴. Assim, entendo que é possível perceber indícios de quais referências e espaços considerados pela curadoria legitimavam o que era considerado como "o melhor livro de fotografia".

finalidade de estudo, pesquisa e documentação do patrimônio florístico do país, em especial da flora paranaense.

¹⁸¹ Orlando Azevedo, entrevista (09/03/2021).

¹⁸² O livro "Carnaval" tem texto de Arnaldo Jabor, Roberto Damatta e Jorge Amado. É descrito como uma celebração do Carnaval brasileiro que abrange não apenas as maiores e mais notórias celebrações do Rio de Janeiro, mas também documenta o Carnaval nas demais regiões do país.

¹⁸³ FOLHA DE SÃO PAULO. Miguel Rio Branco abre Bienal de Curitiba. **Folha de São Paulo**. 15 de agosto de 1996. <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/8/15/ilustrada/28.html>

¹⁸⁴ FERREIRA, Ângela. Conheça 10 destaques da edição que comemora os 50 anos dos Encontros de Arles. **Revista Zum**. 09 de agosto. 2019. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/encontros-de-arles-2019>>. Acesso em: 18 mar. 2020.

Dois destaques impulsionaram as divulgações: a retrospectiva da fotógrafa Claudia Andujar com a exposição da série “Yanomamis”, que posteriormente foi totalmente incorporada ao acervo¹⁸⁵; e a oficina de “lambe-lambe”¹⁸⁶, realizada por fotógrafos (as) de Londrina¹⁸⁷ que saíram pelas ruas de Curitiba em busca de personagens.

Na Figura 29 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**, um fotógrafo participante da I Bienal observa uma das fotografias, resultado do lambe-lambe. “Em Curitiba o lambe-lambe é a saudade que ficou”¹⁸⁸. A ideia de trazer fotógrafos (as) lambe-lambe em um evento que tinha como proposta ocupar lugares diversos na cidade, é coerente com a atualização de uma atividade que comumente se fazia em espaços públicos como jardins, praças, feiras, além de ter, historicamente, um papel importante na popularização da fotografia. A ação buscava ressignificar “o velho costume de tirar retrato ao ar livre, acompanhando ali mesmo o processo de revelação, dando um dedo de prosa com o fotógrafo”¹⁸⁹.

¹⁸⁵ A partir de um levantamento quantitativo das fotografias do acervo, pude verificar que Andujar é uma das fotógrafas com maior quantidade de obras na coleção. Elaborei um protocolo denominado “Dados quantitativos das imagens do Catálogo do Acervo do MFCC” para análise do catálogo, que se divide em: nome do (da) fotógrafo (a), página das imagens no catálogo, identificação da fotografia (número de inventário) e área total das imagens (calculada após medição da largura e da altura de cada imagem). O protocolo está disponibilizado em URL: <https://public.flourish.studio/visualisation/5927960/>.

¹⁸⁶ Existem diferentes explicações para a origem do termo “lambe-lambe”. A mais comum é a de que se lambia a placa de vidro para saber qual era o lado da emulsão ou se lambia a chapa para fixá-la. As circunstâncias exigiam tempo mínimo de lavagem e mínima quantidade de água. Portanto, para garantir a qualidade do trabalho, eles tocavam a língua nas fotos durante a lavagem para avaliar a qualidade da fixação e da própria lavagem.

¹⁸⁷ Valdir Rodrigues, João Francisco Andrade, Jovelino Rufino Souza, Messias Bezerra e José Miachiro.

¹⁸⁸ GAZETA DO POVO. Dia de tirar retrato. **Gazeta do Povo**. Sucursal de Londrina: Caderno G. 10 de agosto. 1996.

¹⁸⁹ GAZETA DO POVO. Dia de tirar retrato. **Gazeta do Povo**. Sucursal de Londrina: Caderno G. 10 de agosto. 1996.

Figura 29 – Oficina de "lambe-lambe" na II Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1998)



Fonte: Acervo Casa da Memória. Autoria: Ricardo Almeida.

Na Figura 30 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**, identifiquei uma máquina-caixote de madeira coberta na parte posterior com uma espécie de saco negro, possivelmente de couro cru, com três aberturas: dois orifícios para os braços e um para enfiar a cabeça na hora de bater e revelar as fotografias. Além de ser utilizada para o registro fotográfico, este aparato técnico também servia para mostruário, como evidenciado nas laterais cobertas de fotos, prática que é tradicionalmente reproduzida por fotógrafos (s) lambe-lambe.

Figura 30 – Oficina de "lambe-lambe" na II Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba (1998)



Fonte: Acervo Casa da Memória. Autoria: Ricardo Almeida.

Outra atividade realizada na I Bienal foi o projeto “Olhar do Piá”, que reuniu 80 fotografias de “jovens da periferia da cidade” nos terminais de ônibus do bairro Santa Cândida e da Rua da Cidadania no Boqueirão. Os (as) fotógrafos (as) eram 15 adolescentes entre 14 e 17 anos, que participaram de um curso de fotografia promovido pela Fundação Cultural de Curitiba (GAZETA DO PARANÁ, 1996)¹⁹⁰. O projeto foi patrocinado pela Fuji, que doou 20 máquinas automáticas

¹⁹⁰ GAZETA DO PARANÁ. O olhar dos meninos. **Gazeta do Paraná**. 16 de agosto de 1996.

e 100 filmes para que os alunos realizassem suas experiências com a fotografia. Durante o curso, conduzidos pelo fotógrafo Luis Antônio Sequinel¹⁹¹, os adolescentes visitaram exposições e tiveram acesso à literatura especializada, “obtendo assim, uma formação teórica sobre as técnicas e a estética da fotografia” (GAZETA DO PARANÁ, 1996)¹⁹². Esse acontecimento revelava ainda uma expectativa, por parte da Fundação Cultural de Curitiba, de que os participantes buscassem dar continuidade à aprendizagem por meio de atividades de profissionalização. Outra possibilidade seria a difusão e popularização das técnicas fotográficas.

Ao fim dos eventos e atividades da I Bienal, a materialização das imagens que circularam nas exposições, sobretudo as da “Brasil Mostra Tua Cara”, aconteceu por meio da publicação do catálogo “I Bienal Internacional de Fotografia Cidade Curitiba: Brasil Mostra Tua Cara” (Ficha técnica disponível no [Apêndice J](#)). A Bienal ganhou então, uma segunda edição, que aconteceria na semana de 16 a 23 de agosto de 1998, mas se estendeu até o final do mês de novembro.

Na segunda edição, a estrutura foi a mesma, com exposições, workshops, debates e oficinas. Da mesma maneira, a exposição “Brasil Mostra Tua Cara”, ganhou uma segunda versão, mas nesse ano sintetizado com o nome “Mostra Brasil”. Com uma ampliação da sua estrutura, houve a inauguração do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba, no dia 16 de agosto de 1998. Não pude encontrar muitos registros fotográficos do momento da inauguração, mas ao assistir um vídeo que vinculava um manifesto a respeito do Museu¹⁹³, que aconteceria alguns anos depois, descobri a imagem a seguir (Figura 31 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**). Nela identifiquei o momento da cerimônia de abertura, com Cássio Taniguchi, prefeito no período (gestão 1997-2005), descerrando a placa de inauguração. Ao seu lado direito figurava Orlando Azevedo e a sua esquerda, Margarita Pericás Sansone, diretora da Fundação Cultural de Curitiba (FCC) na época.

¹⁹¹ Dados biográficos não encontrados.

¹⁹² GAZETA DO PARANÁ. O olhar dos meninos. **Gazeta do Paraná**. 16 de agosto de 1996.

¹⁹³ Explorado no item 3.4 O museu que queremos.

Figura 31 – Cerimônia de inauguração do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. Na imagem, da esquerda para direita, Margaria Sansone, Cássio Taniguchi e Orlando Azevedo (1998)



Fonte: Pablo Contreras (2016).

Entre as exposições destacadas naquele ano, também estavam os trabalhos de Pedro Martinelli¹⁹⁴ e a coletânea de José Oiticica Filho¹⁹⁵. Outro enunciado que ajuda a traçar um panorama do contexto da inauguração do museu é de Orlando Azevedo. Azevedo (1998) entende três aspectos básicos como enfoque naquele momento: a criação e implantação do Museu de Fotografia, uma política de fortalecimento no intercâmbio cultural dos países do Mercosul e a aquisição de obras fotográficas, visando enriquecer o acervo, que seria a criação de uma expressiva coleção de fotografia brasileira contemporânea (AZEVEDO, 1998). Ainda que o enfoque fossem mostras com a

¹⁹⁴ Pedro José Martinelli (1950-) é fotógrafo e trabalhou durante muitos anos a serviço do trabalho jornalístico. Entre seus trabalhos estão: esportes (Copas do Mundo e Olimpíadas); política (personalidades e momentos relevantes); fatos extraordinários (implosão do Edifício Mendes Caldeira e incêndio no Edifício Joelma); aspectos do cotidiano das cidades etc. O conjunto dessa produção fotojornalística deixa entrever a preferência pela figura humana, sobretudo pelo mundo do trabalho no campo e nas cidades, pelas manifestações políticas (greves e movimento estudantil).

¹⁹⁵ José Oiticica Filho (1906-1964) foi fotógrafo, pintor, entomologista e professor. Filho do pensador anarquista e filólogo José Oiticica (1882-1957).

produção nacional contemporânea e dos países do Mercosul, foram apresentados diversos trabalhos fora do eixo sul-americano, como a coleção "Farm Security"¹⁹⁶, que veio pela primeira vez ao Brasil com fotos de Walter Evans¹⁹⁷ e Dorothea Lange¹⁹⁸, enfocando o período da recessão americana e trabalhos do fotógrafo chinês, Chen Bao Cheng¹⁹⁹. As palestras, os debates e os workshops também trouxeram a Curitiba outros (as) artistas internacionais no campo da fotografia: Teresa Siza²⁰⁰, diretora do Centro Português de Fotografia²⁰¹; Rui Prata²⁰², diretor dos Encontros da Imagem de Braga

¹⁹⁶ O nome da coleção faz referência à Farm Security Administration, um organismo criado em 1937 nos Estados Unidos da América durante a Grande Depressão. O objetivo do programa era promover o desenvolvimento de áreas agrícolas, que tinham grande discrepância em relação à qualidade de vida dos habitantes das cidades norte-americanas.

¹⁹⁷ Walker Evans (1903-1975) foi um fotógrafo estadunidense. Em 1935 entrou ao serviço da Farm Security Administration e, usando a fotografia como prova da miséria em que viviam os agricultores americanos, Evans registava o cotidiano com o objetivo de dignificar a pobreza em que estes agricultores viviam.

¹⁹⁸ Dorothea Lange (1895 -1965) foi uma fotógrafa estadunidense. Nos anos 30, ao serviço da Farm Security Administration, percorreu vinte e dois estados do Sul e Oeste dos Estados Unidos, recolhendo imagens que documentam o impacto da Grande Depressão na vida dos camponeses. Lange é a autora da fotografia "Mãe Migrante", de 1936. Trata-se da mais famosa fotografia saída da FSA e uma das mais reproduzidas da história da fotografia, tendo aparecido em mais de dez mil publicações.

¹⁹⁹ Chen Bao Cheng (1939-) foi um repórter fotográfico chinês. Trabalhou para o serviço de propaganda durante a revolução cultural e realizou séries fotográficas no norte de Shaanxi. É um dos herdeiros de uma difícil dialética que se articula entre a tradição pictural, carregada de ideologia, e liberdade face ao objeto fotográfico. As suas reportagens exaltam a beleza da região onde viveu e não hesita em rebuscar e fazer em seu trabalho. Disponível em: <<https://www.arteinformado.com/agenda/f/chen-bao-cheng-na-coleo-dos-ei-145764>>. Acesso em: 13 mar. 2021.

²⁰⁰ Teresa Siza é uma professora e investigadora da história da fotografia portuguesa, foi diretora e criadora do Centro Português de Fotografia, instalado na Cadeia da Relação do Porto.

²⁰¹ O Centro Português de Fotografia (CPF) existe desde 1997, enquanto serviço público criado pelo então Ministério da Cultura, para assegurar uma política nacional para a fotografia. Atualmente, é tutelado pela Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas e tem como missão salvaguardar, valorizar e promover o património fotográfico.

²⁰² Rui Prata (1955-) é um professor de história português e foi diretor do Museu da Imagem de Braga (1998-2015). Foi fundador e diretor do Festival de Fotografia Encontros da Imagem (Braga, Portugal). Desde 1990 leciona fotografia contemporânea em toda a Europa e no Brasil, e atua como curador em exposições nacionais e internacionais. Ele é um revisor de portfólio de vários festivais internacionais. Rui Prata é licenciado em História pela Universidade do Porto, pós-graduado em Belas Artes Direção da Escola Superior Artística do Porto, e Mestrado em Curadoria e Museologia Contemporânea pela Universidade de Belas Artes do Porto.

(Portugal)²⁰³; Agnaldo Farias²⁰⁴, curador da Bienal de São Paulo²⁰⁵; e Jean-François Couvreur²⁰⁶, diretor da “Maison Européenne de la Photographie”²⁰⁷. Além de mostras individuais de fotógrafos brasileiros, houve uma segunda edição da Mostra Brasil, com 50 artistas convidados e 30 selecionados por meio de edital.

Em todas as edições da Bienal, dentro da programação paralela do evento, houve destaque para as feiras fotográficas. Em 1998, o Memorial de Curitiba sediou uma destas feiras de livros e equipamentos (Figura 32**Erro! Fonte de referência não encontrada.** e Figura 33**Erro! Fonte de referência não encontrada.**), onde eram apresentados equipamentos eletrônicos e de estúdio, equipamentos para laboratório fotográfico, scanners, fotografia digital e outros, além de exposições de revistas dirigidas ao mercado fotográfico (FOLHA DE LONDRINA, 2000)²⁰⁸.

²⁰³ Os Encontros da Imagem, com mais de trinta anos de existência, é uma associação cultural sem fins lucrativos, que promove anualmente um Festival Internacional de Fotografia e Artes Visuais na cidade de Braga, Portugal.

²⁰⁴ Agnaldo Aricê Caldas Farias (1955-) é professor, curador e crítico de arte. Desde 2003 na FAU/USP, coordena projetos de pesquisa e ministra disciplinas que destacam as relações entre arte e arquitetura na contemporaneidade. Seus estudos, em geral, partem do período posterior à Segunda Guerra Mundial, analisando os diversos entrecruzamentos dos dois campos disciplinares, tanto por meio de questões teóricas quanto pela observação da produção nas últimas sete décadas, a partir do contexto brasileiro, posicionando-o dentro do debate internacional. Fundamentando seu trabalho curatorial, desenvolve também pesquisa sobre a arte contemporânea no Brasil. Nela faz o levantamento de obras, com ênfase em novas modalidades de expressão, como instalações, performances e trabalhos multimídia. Tal estudo é feito em conjunto com o exame dos espaços de implantação dessas obras da atualidade – museus, galerias, centros culturais ou, mais amplamente, a própria cidade. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11556/agnaldo-farias>>. Acesso em: 14 mar. 2021.

²⁰⁵ A Bienal de São Paulo (antiga Bienal Internacional de Arte de São Paulo) é uma exposição de artes que ocorre a cada dois anos na cidade de São Paulo, desde 1951. É considerada um dos principais eventos do circuito artístico internacional.

²⁰⁶ Perfil biográfico não encontrado.

²⁰⁷ A Maison Européenne de la Photographie é um importante centro de arte fotográfica contemporânea, inaugurado em fevereiro de 1996 em Paris.

²⁰⁸ FOLHA DE LONDRINA. Bienal de Fotografia. **Folha de Londrina**. 6 de outubro de 2000.

Figura 32 – Banca “Dina” na feira fotográfica da II Bienal Internacional de Fotografia no Memorial de Curitiba



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro (2020).

Figura 33 – Feira fotográfica da II Bienal Internacional de Fotografia no Memorial de Curitiba



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro (2020).

De modo geral, em todas as edições, essas feiras eram direcionadas a “coleccionadores, profissionais e aficionados da fotografia” (JORNAL DO ESTADO, 1996)²⁰⁹. Na área de equipamentos fotográficos, a empresa “Dina Fotográfica”, retratada nas imagens anteriores (Figura 32**Erro! Fonte de referência não encontrada.** e Figura 33**Erro! Fonte de referência não encontrada.**), apresentava uma processadora automática de filmes, equipamento de revelação e produtos químicos para fotografia. Na feira eram representadas as principais revistas de fotografia que circulavam pelo país. A Fígaro, loja de Curitiba, ostentava alguns livros raros de fotografia, fotos e cartões postais antigos, máquinas fotográficas e filmadoras de outras épocas e ainda, curiosamente, uma série de negativos de vidro do início do século que eram de fotógrafos (as) paranaenses (JORNAL DO ESTADO, 1996)²¹⁰.

Por ali, suponho, circulavam também muitas pessoas. No entanto, os equipamentos fotográficos que nem sempre eram acessíveis, me fizeram pensar sobre quem eram as pessoas que consumiam esses materiais.

Possuir um minilab — máquina que processa filmes fotográficos, que surgiu na década de 1980 como uma solução para o processamento de fotografia em pequena escala — não era barato, mesmo naquela época, período de transição do analógico para o digital. O valor dos equipamentos era alto, era necessário espaço para instalá-los em casa e ainda havia o custo de manutenção, se considerarmos a compra dos químicos e do papel fotográfico. Assim, entendo que as feiras eram direcionadas para um público que, além do interesse em fotografia, tinha também, certo poder aquisitivo.

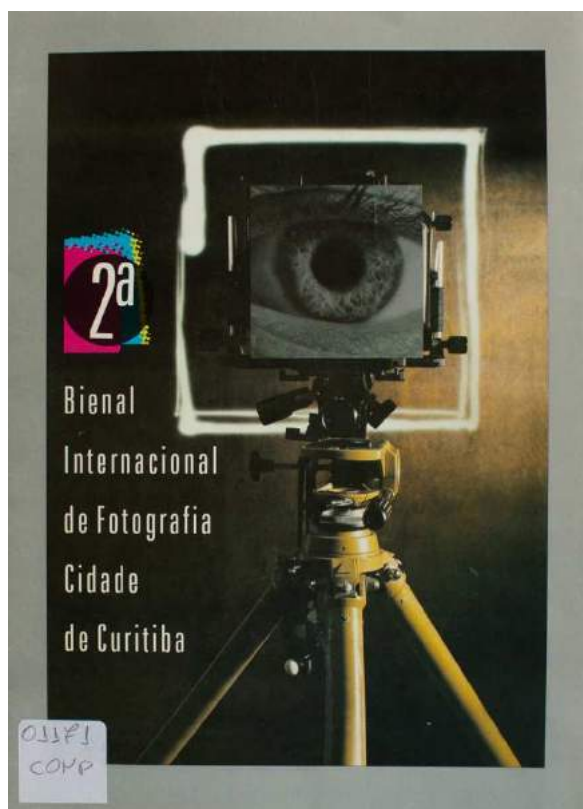
Apresento a seguir, um folheto (Figura 34**Erro! Fonte de referência não encontrada.**) relativo à II Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, convidando a comunidade curitibana para a inauguração do MFCC. Esse documento contém a fala de Margarita Pericás Sansone, afirmando que na I Bienal de Fotografia de 1996, começou a nascer também o acervo fotográfico, que possibilitou a criação do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba a ser inaugurado com a II Bienal Internacional de Fotografia. Ademais, o folheto

²⁰⁹ JORNAL DO ESTADO. Feira no Solar do Barão faz alegria de fotógrafos. **Jornal do Estado**. 15 de agosto de 1996.

²¹⁰ JORNAL DO ESTADO. Feira no Solar do Barão faz alegria de fotógrafos. **Jornal do Estado**. 15 de agosto de 1996.

(Figura 34) permite pensar sobre a atualização das peças de design do evento, onde a ilustração ainda representava um olho projetado no vidro despolido de uma câmera, tal como nas peças da I Bienal, contudo, de outra forma, por meio de uma colagem de uma imagem mais realista de um olho no centro de uma câmera TLR em cima de um tripé. Acredito, pela transformação da logo e pelos temas que passavam por mudanças, que a intenção era modernizar a imagem do evento. Nesta peça, não há sinalização da autoria do projeto gráfico.

Figura 34 – Folheto da II Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba produzido pela Fundação Cultural de Curitiba (FCC) e veiculado em 1998.



Fonte: Acervo da Casa da Memória de Curitiba.

Nesse mesmo ritmo, aconteceu então, no ano de 2000, a terceira e última edição da Bienal Internacional de Fotografia. Aberta no dia 5 de outubro, a Bienal apresentou dezenove exposições que ficaram disponíveis ao público até 26 de novembro. Além das mostras, a Bienal contou com, assim como nas outras edições, workshops e palestras sobre o tema da fotografia. Jean-François Couvreur, que participou da segunda edição da Bienal, retornou naquele ano

para realizar sessões gratuitas de “leitura de portfólio”, prática comum em eventos de fotografia onde os portfólios são analisados por um especialista. “Trata-se de uma oportunidade única para os nossos fotógrafos, que poderão obter o aconselhamento de um dos maiores experts de fotografia do mundo”, garantia Orlando Azevedo (FOLHA DE LONDRINA, 2000)²¹¹.

Naquele ano, o evento abordava "os diversos tipos de violência, como aqueles que obrigam as pessoas a deixarem seus países e se tornarem imigrantes, as formas de fé e de religiosidade e a violência contra a natureza" (FOLHA DE S. PAULO, 2000)²¹². Segundo Orlando Azevedo, mais uma vez curador do evento, o tema trouxe trabalhos que promoviam o que ele chamava de "fórum visual", que discutia a identidade cultural como marca decisiva do ato fotográfico. O evento se sustentou sobre três módulos, Imigrantes, Violência e Fé. Em função do tema, um destaque das mostras é a série “Violência”, com imagens de Marlene Bergamo²¹³, repórter-fotográfica da Folha²¹⁴ (Figura 35**Erro! Fonte de referência não encontrada.** e Figura 36**Erro! Fonte de referência não encontrada.**) e de Roberto Linsker²¹⁵, que denunciava as violências contra a natureza.

²¹¹ FOLHA DE LONDRINA. Bienal de Fotografia. **Folha de Londrina**. 6 de outubro de 2000.

²¹² Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0510200014.html>>. Acesso em: 10 jul. 2020.

²¹³ Marlene Bergamo (1965-) é fotojornalista há 19 anos. Durante 10 anos foi presidente da AIC Papel Jornal, ONG que desenvolveu projetos de comunicação com jovens em um dos bairros mais violentos do mundo, na periferia de São Paulo. Atua também como colaboradora voluntária na mídia independente.

²¹⁴ Agência de notícias do Grupo Folha, uma das mais tradicionais do país. Comercializa e distribui diariamente fotos, textos, colunas, ilustrações e infográficos a partir do conteúdo editorial do jornal Folha de S.Paulo, do jornal Agora e de parceiros em todos os Estados do país.

²¹⁵ Roberto Linsker (1964-) é fotógrafo autodidata no campo da fotografia. Começa a fotografar profissionalmente em 1987, colaborando com os jornais Folha de S.Paulo e Folha da Tarde, e com as revistas Veja, Claudia e Caminhos da Terra, entre outras. Consolida sua reputação como fotógrafo paisagista e de natureza na década de 1990.

Figura 35 – Série Violência de Marlene Bergamo na III Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba



Fonte: Acervo Casa da Memória (2020).

Figura 36 – Série Violência de Marlene Bergamo na III Bienal Internacional de Fotografia em Curitiba



Fonte: Acervo Casa da Memória (2020).

No espaço expositivo, as imagens da fotógrafa Marlene Bérghamo, representam seu trabalho de cinco anos sobre pessoas assassinadas na cidade de São Paulo. As fotografias, expostas em uma sala preta e sem janelas, aparentemente em grandes formatos, sublinhavam a temática da Bienal daquele ano, que tinha como pauta, além da violência, a desigualdade social. Penso que a escolha da sala também reforçava e destacava a dramaticidade do tema.

Nesta edição, Haruo Ohara²¹⁶ também foi um dos fotógrafos colocados em evidência, com cem fotografias selecionadas para a Bienal, que retratavam o cotidiano dos lavradores nas plantações do café. Ohara é um fotógrafo que desembarcou no Brasil em 1927, vindo de Koshi no Japão, trabalhou no cultivo do café e na produção de frutas e flores. Adquiriu sua primeira câmera fotográfica em 1938 e passou a registrar imagens de seu cotidiano como lavrador (BURGI, 2008). Com 88 anos de idade, realizou sua primeira exposição, Olhares no Festival Internacional de Londrina (FILO) em 1998. No entanto, Orlando Azevedo afirma que a revelação de Ohara aconteceu nas edições da Bienal de Curitiba (VIEIRA, 2019). “O Ohara se revelou na Bienal!” (AZEVEDO, 2021). Após conhecer o trabalho de Ohara, Azevedo convidou o fotógrafo para expor na II Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba ainda naquele mesmo ano. Em 1999, ano em que Ohara viria a falecer, Azevedo viajou para Londrina a fim de pesquisar seu arquivo, examinou em torno de 11 mil negativos e selecionou 170 imagens para a terceira edição da Bienal que aconteceu em 2000. Seu objetivo na curadoria, além de observar o modo como o fotógrafo aprendeu técnicas de maneira autodidata, foi mapear a obra de Ohara, que, em suas palavras, “apresentava uma estética muito desenvolvida” e produziu “uma documentação histórica de Londrina” (FOLHA DE LONDRINA, 1999).

A III Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba trouxe pela primeira vez ao Brasil as exposições “Neo-Realismo na Fotografia Italiana” com trabalhos de dez fotógrafos italianos do período compreendido entre 1945 e 1960, que registraram as condições de vida em seu país no pós-guerra e “O Estado do

²¹⁶ Haruo Ohara (1909-1999) foi um agricultor e artista nipo-brasileiro, notado por seu trabalho no campo da fotografia. Emigrou para o Brasil em 1927. Trabalhou como colono antes de sua família comprar terras onde hoje está a cidade de Londrina, passando a trabalhar no cultivo do café e na produção de frutas e flores. Adquiriu sua primeira câmera fotográfica em 1938 e passou a registrar imagens e fazer composições a partir de seu cotidiano. Ganhou prêmios e menções honrosas em salões de arte fotográfica.

Tempo”, registro de sete décadas da História de Portugal (1900 – 1970), realizado por diversos fotógrafos portugueses, muitos deles anônimos.

Também houve a apresentação de trabalhos de Alex Flemming²¹⁷, Odiros Mlászho²¹⁸, Rochelle Costi²¹⁹, Miguel Rio Branco²²⁰ e José Bassit²²¹. A materialização dessas imagens e de outras que circularam pelo evento, aconteceu por meio da publicação de mais um catálogo (Figura 37 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**). Desta vez, a identidade visual destoava das primeiras versões, com cores vibrantes (rosa, azul e amarelo) sobre um fundo preto, com o “3ª”, referente à III Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba em destaque.

²¹⁷ Alex Flemming (1954-) é um fotógrafo, pintor, escultor, gravador, artista multimídia e poeta brasileiro.

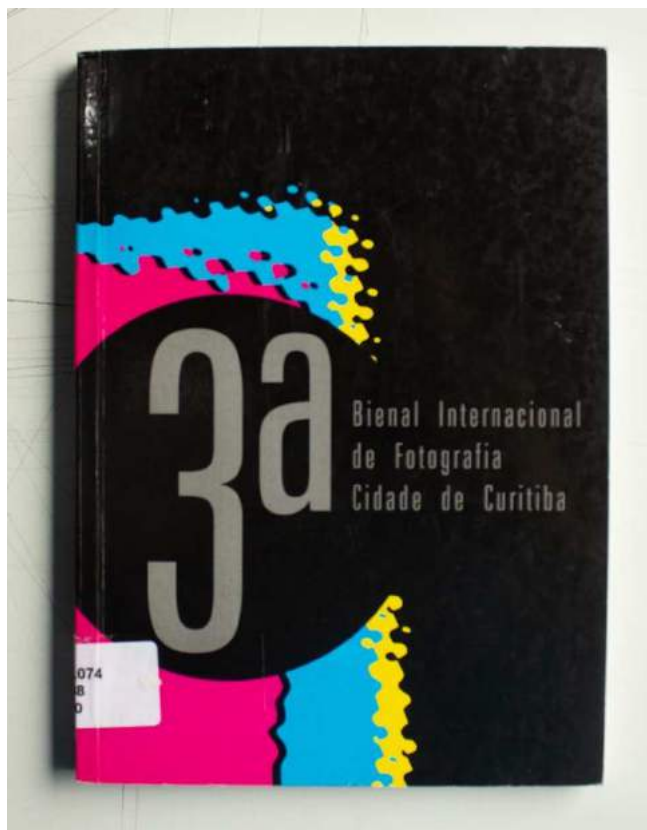
²¹⁸ José Odiros Micoski (1960-) é artista visual e trabalha com a apropriação de imagens fotográficas retiradas de livros, periódicos e álbuns, nas quais interfere, sobretudo, com colagens e incisões. Tem como matéria-prima um vasto repertório de imagens impressas: reproduções de obras de arte, quadrinhos, retratos 3x4, fotos de personalidades, moda e nus, que manipula com recortes, colagens, incisões e raspagens, entre outros procedimentos.

²¹⁹ Rochelle Costi (1961-) é fotógrafa e artista multimídia. Inicia sua trajetória trabalhando com fotografia na área de teatro e música. Passa também a desenvolver trabalhos pessoais, utilizando a fotografia em objetos e instalações. A artista apropria-se de imagens impressas ou de materiais banais, coletados ao acaso, realizando uma intervenção direta e deslocadora no código usual da fotografia e da representação.

²²⁰ Miguel da Silva Paranhos de Rio Branco (1946-) É Fotógrafo, diretor de fotografia, pintor. Dedicar-se ao cinema experimental e à fotografia a partir da década de 1970. Conhecido por seu trabalho com a cor, explora em suas fotos os contrastes cromáticos, a diluição dos contornos, os jogos de espelhamentos e as diversas texturas, criando atmosferas por meio do uso da cor e da luz. A passagem do tempo, a violência, a sensualidade e a morte são temas constantes.

²²¹ José Bassit (1957-) atua como fotógrafo independente e desenvolve trabalho de expressão pessoal em fotografia como o ensaio Por Onde anda a fé (1998-2003), sobre as manifestações religiosas no Brasil e nos grandes centros de fé popular.

Figura 37 – Catálogo da III Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba (2000)



Fonte: Da autora (2019).

É possível reconhecer também, que havia um incentivo da gestão pública até meados dos anos 2000, em realizar tais atividades. Ainda, identifiquei algumas estratégias elaboradas para constituição do acervo, pois no decorrer desses eventos, os fotógrafos que participaram das Bienais tinham três fotos adquiridas pela Fundação Cultural de Curitiba e recebiam convites para doar mais obras ou vender por um valor simbólico, caso estivessem de acordo. Deste modo, quase todos realizaram doações, processo que se repetiu em todas as edições das Bienais. Importante pontuar que esses acontecimentos revelam que, embora a inauguração do Museu de Fotografia tenha acontecido em 1998, todo o período de 1996 a 2000 foi significativo para a incorporação das obras junto ao Museu.

Para identificar as estratégias que foram elaboradas para constituir o acervo, é preciso falar também da criação do Prêmio Máximo. Voltado para fotógrafos amadores, destinado a "amparar e incentivar projetos de criação e

pesquisa (histórica e estética) na área da fotografia", este prêmio concedia ao vencedor uma bolsa mensal para produção fotográfica, durante 12 meses. De acordo com o Edital de Concurso para Premiação nº 01/96, as inscrições ficaram abertas de março à agosto de 1996 e eram efetuadas por meio de fichas com a descrição do projeto, currículo e um portfólio com um mínimo de 20 imagens já produzidas pelos fotógrafos. Após as inscrições serem preenchidas e entregues à Diretoria De Artes Visuais da FCC, os projetos passavam por uma Comissão de Análise²²² designada para tal fim. O prêmio consistia em um auxílio à pesquisa no valor mensal de R\$2.000,00 (dois mil reais), totalizando R\$24.000,00 (vinte e quatro mil reais) que seriam pagos no período entre setembro de 1996 a agosto de 1997. Em 1996, Manuel da Costa²²³ e Lalo de Almeida²²⁴ foram selecionados pelo Prêmio Máximo da Bienal Internacional de Curitiba, onde cada um produziu, respectivamente, 110 obras e 30 obras, todas incorporadas posteriormente ao acervo do museu. Essa prática aconteceu com a mesma configuração na II Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba em 1998, com o auxílio sendo concedido no período de setembro de 1998 a agosto de 1999. Nesta ocasião, o candidato selecionado foi Marcelo Buainain²²⁵, com o projeto "Índia: Quantos Olhos tem uma Alma"²²⁶, produzindo 60 obras.

Ao final do período vigente da bolsa, os fotógrafos deveriam compor uma mostra com o resultado do projeto e as fotografias desta exposição passariam a integrar o acervo do MFCC. A escolha dos fotógrafos foi criticada por não "valorizar" o trabalho de nenhum fotógrafo curitibano. "Quando se entra numa competição dessas, sabe-se que qualquer um pode ganhar, mas é chato ver que a prefeitura estará pagando para fotógrafos que não se preocuparam em fazer um legado à Curitiba" foi um dos comentários que encontrei em uma matéria da Folha de Londrina (1996)²²⁷, a respeito da premiação.

²²² Não foi possível identificar os membros da comissão.

²²³ Manuel da Costa (1956-) começou a trabalhar com fotografia na década de 70. Montou seu próprio estúdio e atuou na área publicitária nas duas décadas seguintes. Dedicou-se ao trabalho de expressão pessoal em fotografia, a pesquisas de novas tecnologias e ao ensino da fotografia.

²²⁴ Lalo de Almeida (1970-) ingressou no fotojornalismo trabalhando em pequenas agências de Milão cobrindo a crônica policial da cidade. De volta para o Brasil, trabalhou no jornal Estado de S. Paulo, revista Veja e durante 23 anos trabalhou no jornal Folha de S. Paulo.

²²⁵ Marcelo Buainain (1962-) é fotógrafo, produtor e diretor. Foi contemplado com o Prêmio Máximo – II Bienal Internacional de Fotografia da Cidade de Curitiba (1998).

²²⁶ BUAINAIN, Marcelo. Índia: quantos olhos tem uma alma. Lisboa, Portugal: Centro Português de Fotografia, 2002. 118 p.

²²⁷ LONDRINA, Folha de. **O lado escuro da Bienal**. Folha de Londrina. 17 de agosto de 1996.

A partir destes registros de divulgação e circulação dos eventos fotográficos vinculados ao Museu de Fotografia, é possível identificar pessoas, espaços, práticas, materialidades e algumas disputas, que deixavam indícios de um circuito fotográfico neste período. Os eventos das Bienais nesses anos, apresentavam uma diversidade de formas de exposição, circulavam em diversos espaços de Curitiba e contavam com um grande número de fotógrafos (as) de localidades diversas, pessoas interessadas em fotografia, políticos e artistas de outras áreas. Sobretudo, ainda que se buscasse uma multiplicidade de atividades, é possível perceber algumas pistas do que se considerava fotografia, questão que abordo no tópico a seguir.

3.2 Do museu, pistas sobre o que é fotografia

Além de identificar as pistas do que o MFCC considerava fotografia, também é possível perceber como as temáticas e os (as) fotógrafos (as) que eram selecionados e convidados, refletiam as intencionalidades da curadoria, assim como a seleção das imagens que colocavam em evidência questões sociais, na chave de “denúncia”, que acabaram sendo incorporadas ao acervo. Para Azevedo, a curadoria das Bienais foi calcada em temas sociais, “toda nossa estrutura, inclusive a temática, teve como diretriz o destaque da fotografia documental no país e no mundo” (JORNAL DO ESTADO, 1996)²²⁸. De acordo com João Urban, enquanto participante de primeira edição da Bienal, “o teor documental da fotografia é quase inevitável, já que o profissional se envolve com as condições sociais de quem fotografa” (JORNAL DO ESTADO, 1996)²²⁹.

Jaqueline Joner, outra participante da Bienal, acredita que as temáticas envolvendo temas sociais, especialmente envolvendo as posses de terras, que se originaram sobretudo da primeira edição da Bienal, naquele momento teriam forte ligação com as violências que aconteciam no Norte no país (JORNAL DO ESTADO, 1996)²³⁰. Ao fazer um levantamento ([Apêndice L](#)) dos eventos sociais

²²⁸ JORNAL DO ESTADO. Bienal de Fotografia destaca temas sociais. **Jornal do Estado**. 27 de agosto de 1996.

²²⁹ JORNAL DO ESTADO. Bienal de Fotografia destaca temas sociais. **Jornal do Estado**. 27 de agosto de 1996.

²³⁰ JORNAL DO ESTADO. Bienal de Fotografia destaca temas sociais. **Jornal do Estado**. 27 de agosto de 1996.

e políticos relevantes dos anos 1990 no Brasil e fazer uma sobreposição com os eventos locais de Curitiba, acredito que a fala de Joner, pode estar se referindo ao “Massacre de Eldorado do Carajás”, assassinato de dezenove sem-terras que ocorreu em 17 de abril do mesmo ano que acontecia da Bienal, em 1996, no município de Eldorado do Carajás, decorrente da ação da polícia do estado do Pará.

A maior parte dos (as) fotógrafos (as) selecionados trabalhavam com fotojornalismo ou fotografia documental, pautas vinculadas à uma fotografia entendida como registro da realidade. Essa percepção, é reconhecida por Orlando Azevedo no contexto curitibano:

Curitiba sempre teve isso, entende (...) sempre teve alguma representatividade, sabe? mas uma coisa meio, meio... tímida, sabe? (...) mas tinha, tinha de qualquer modo o segmento, o pessoal do fotojornalismo, que é um segmento, e aí vai...

Além de apontar os segmentos que identifica na fotografia curitibana, em entrevista, Azevedo acusa que, após a dissolução do conselho consultivo que analisava as obras, tem fotografias que entraram no acervo e “não poderiam ter entrado nunca por falta de qualidade e de critério”²³¹. Para ele, a uma análise crítica é fundamental, caso contrário “vira, qualquer coisa, né? (...) que nem vou citar por exemplo no barzinho da esquina sai uma mostra, entende? (...) então não dá, tem que ter critérios e tem que ter crítica”²³². Dentro destes critérios, Orlando afirma que a fotografia precisa ter “um rigor estético e ético”²³³. Azevedo também afirmou que:

“existem segmentos da fotografia que querem saber só de conceito e pensamento (...) eu quero saber da imagem pra valer, da imagem que tenha conteúdo, tenha poesia e tenha música, musicalidade (...) e aí... aí já não são tantos e não são nem tantos no Brasil, são só (...) a gente pode contar nos dedos, na verdade, os que se dedicam a este tipo de fotografia que é muito a fotografia do tipo do padrão da Magnum mesmo, sabe, entende? (...)”

Citada por Azevedo, a “Magnum Photos”, fundada em 1947, em um evento no Museu de Arte de Nova Iorque²³⁴, por um grupo de fotógrafos liderado

²³¹ Orlando Azevedo, entrevista (09/03/2021).

²³² Orlando Azevedo, entrevista (09/03/2021).

²³³ Orlando Azevedo, entrevista (09/03/2021).

²³⁴ O Museu de Arte Moderna (Museum of Modern Art), mais conhecido como MoMA, é um museu da cidade de Nova Iorque, fundado no ano de 1929 como uma instituição educacional.

por Robert Capa²³⁵, é uma cooperativa internacional de fotógrafos e definida pelo seu co-fundador, Henri Cartier-Bresson²³⁶, como "uma comunidade de pensamento, uma qualidade humana compartilhada, uma curiosidade sobre o que está acontecendo no mundo, um respeito pelo que está acontecendo e um desejo de transcrevê-lo visualmente"²³⁷. É importante entender que essa ideia de fotografia, uma visão de que existe um compromisso social que baliza a prática fotográfica, é uma pista a respeito dos interesses de Orlando, que está implicada nas suas escolhas curatoriais ao selecionar as fotografias do acervo.

Já de acordo com o decreto de criação do MFCC (nº 537 de 11 de agosto de 1998), existe um fragmento a respeito da fotografia, afirmando que ela possui "relevada importância como forma de criação plástica, de intervenção na realidade, de instrumento científico e de testemunho de eventos e representações, constituindo documento social e cultural".

Desmembrando essa frase, observo algumas características que permitem pensar essa categoria a partir do museu. Os termos "testemunho de eventos" e "documento social e cultural", são entendimentos que permitem pensar na fotografia como um registro, um vestígio ou subproduto de uma ação que passou. Dentro dessa proposta, o museu também a compreende como "instrumento científico". A respeito disso, a autora Annateresa Fabris (2002) afirma que colocar a fotografia entre os "meios da ciência" implicaria afirmar que a imagem é o reflexo do real ou, ainda, um "atestado de presença", concepção que é amplamente questionada e problematizada em diversas áreas do conhecimento, sobretudo no campo da Sociologia e da Antropologia da

²³⁵ Robert Capa (1913-1954) foi um fotógrafo húngaro. Cobriu os conflitos da primeira metade do século XX: a Guerra Civil Espanhola, a Segunda Guerra Sino-Japonesa, a Segunda Guerra Mundial na Europa (em Londres, na Itália, a Batalha da Normandia na Praia de Omaha, e a liberação de Paris), no Norte da África, a Guerra árabe-israelense de 1948 e a Primeira Guerra da Indochina.

²³⁶ Henri Cartier-Bresson (1908-2004) foi um fotógrafo, fotojornalista e desenhista francês. Em 1947, fundou a agência fotográfica Magnum junto com Bill Vandivert, Robert Capa, George Rodger e David Seymour "Chim". Tornou-se o primeiro fotógrafo da Europa Ocidental a registrar a vida na União Soviética de maneira livre. Na década de 1950, vários livros com seus trabalhos foram lançados, sendo o mais importante deles "Images à la Sauvette", publicado em inglês sob o título "The Decisive Moment" (1952).

²³⁷

Disponível

em:

<https://pro.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAX_2&FRM=Frame:MAX_3>.

Acesso em: 02 abr. 2021.

Fotografia e da Imagem²³⁸. Alguns destes questionamentos podem ser sintetizados a partir de José de Souza Martins, que compara a tomada da imagem fotográfica termos absolutos como documento social com a palavra falada, o depoimento e a entrevista, também em termos absolutos, apontando as dificuldades, insuficiências e limitações como referência sociológica (2013, p. 11). Ainda sobre essa problematização, incluo também a percepção de Susan Sontag, quando fala que a suposição de que as câmeras propiciam uma imagem impessoal, rendeu-se ao fato de que as fotos são indícios não só daquilo que existe, mas daquilo que um indivíduo vê; “não apenas um registro, mas uma avaliação do mundo” (2004, p. 105).

Por outro lado, o museu inclui o entendimento de que a fotografia abrange uma “criação plástica”, perspectiva que inclui uma característica autoral, ou seja, um conceito é preconcebido pelo (a) fotógrafo (a), onde existe uma estratégia, uma intenção de provocar reflexão sobre o mundo físico e social. Para Martins, “a composição fotográfica é também uma construção imaginária” (MARTINS, 2013). Se tivermos em conta que a criação plástica está ligada a essa composição fotográfica, pois o ato da criação artística começa muito antes da câmera ser fixada na posição de registro da imagem, essa percepção alarga a concepção canônica da fotografia somente como documento para o museu e a localiza, também, como um meio de expressão. Essas noções nos levam para o termo seguinte, a “intervenção na realidade” mencionada no decreto, pois, se existe uma estratégia de reflexão por parte do autor (a) da imagem, existe também uma intervenção na dimensão da vida social. Sobre isso, Sontag afirma que usar a câmera é uma forma de participar do mundo e que, embora ela seja um posto de observação, “o ato de fotografar é mais do que uma observação passiva” (2004, p. 22).

Conforme destacado por Cotton (2010), em meados dos anos 1960 e 1970, a fotografia se tornou um veículo central na disseminação das apresentações artísticas, assim como outros trabalhos de arte, fato que pode ser relacionado com essa versatilidade e mudança do *status* da fotografia naquele momento, que constava tanto como documento, como criação artística autoral.

²³⁸ Problematizações discutidas nos livros “Sociologia da Fotografia e da Imagem” (2013) de José de Souza Martins e “O imaginário e o poético nas Ciências Sociais” (2006) organizado por Cornelia Eckert, Sylvia Caiuby Novaes, José de Souza Martins.

Assim, para o museu, a fotografia seria um híbrido entre técnica e arte, com a capacidade de fornecer registros, de servir como fonte histórica e como documento visual, e de ser ela própria um bem cultural, imbuído de memória, identidade, e valores individuais e coletivos.

Não é minha intenção neste trabalho realizar uma análise do perfil das fotografias do acervo, ainda que existam pistas sobre temas ou estilos predominantes com características possíveis de serem categorizadas (como o fotojornalismo) e aspectos estilísticos que coligam algumas obras (como a fotografia autoral), pois entendo que o foco da seleção se deu, em grande parte, por escolhas baseadas pela curadoria — representada por Orlando Azevedo no período de maior aquisição da coleção —, com um agrupamento de fotógrafos que pareciam compartilhar a mesma motivação e métodos de trabalho. São essas escolhas, sempre atravessadas por contextos pessoais, afetivos, sociais, culturais, econômicos e materiais, que acabam por alicerçar uma ideia de fotografia nacional contemporânea para o museu.

Vale a pena lembrar que o museu considera que as obras fotográficas possuem “reconhecido valor histórico e contemporâneo” e que refletem em seu conteúdo “importância estética e documental”. No entanto muitos (as) dos (as) fotógrafos (as) participantes do acervo são representados apenas por, no máximo, três fotos, selecionadas para exemplificar toda obra destes (as) profissionais. A escolha pontual de, na maioria dos casos, só três imagens ou uma única série fotográfica em meio ao corpo da obra de um fotógrafo, deixa em segundo plano a ampla variedade de suas expressões e passa por alto pelas realidades e possibilidades plurais que a produção fotográfica pode proporcionar.

3.3 Ares de enfraquecimento

Um resumo do que foram, para Orlando Azevedo, curador dessas três edições da Bienal, pode ser observado por meio de sua fala, ao final de nossa entrevista:

agora vou te falar, a Bienal foi sem dúvida alguma o embrião e a base de todos esses festivais que acontecem hoje no Brasil (...) hoje o Brasil tem mais de 40 festivais espalhados pelo Brasil, cada cidade tem o seu

festival e cidades menores também tem, sabe? (...) mas a base realmente, e a organização, a metodologia que era estabelecida pela Bienal, porque eram, na verdade, exposições, nas quais se inclui a "Mostra Brasil"

A Mostra Brasil, mencionada por Azevedo, era considerada, assim como o Prêmio Máximo, um dos eventos incentivadores da Bienal. No entanto, na terceira edição da Bienal, ambos não aconteceram. De acordo com a assessoria de imprensa da Fundação Cultural, não foram captados recursos com a iniciativa privada para esses eventos, que devido à Lei de Responsabilidade Fiscal²³⁹ não poderiam ficar pendentes para a gestão seguinte (FOLHA DE LONDRINA, 2000)²⁴⁰. O orçamento inicial da III Bienal era de R\$ 450 mil, mas nenhuma empresa privada interessou-se em patrocinar parte dos recursos. Apenas o Governo do Estado do Paraná, a Prefeitura Municipal de Curitiba, a Copel²⁴¹ e a Sanepar²⁴² liquidaram os R\$ 300 mil, valor mínimo considerado necessário para um evento desse porte, por intermédio da Lei Rouanet²⁴³ (FOLHA DE LONDRINA, 2000)²⁴⁴. Consta no Dicionário das Artes Plásticas no Paraná²⁴⁵, obra de Adalice Araújo²⁴⁶, que a III Bienal, realizada em 2000, mostrava ares de fragilidade em sua realização. Com dificuldades

²³⁹ A Lei de Responsabilidade Fiscal, oficialmente Lei Complementar nº 101, é uma lei complementar brasileira que visa impor o controle dos gastos da União, estados, Distrito Federal e municípios, condicionando-os à capacidade de arrecadação de tributos desses entes políticos.

²⁴⁰ FOLHA DE LONDRINA. Imagens de todo o mundo. Folha de Londrina. 4 de outubro de 2000.

²⁴¹ A Copel – Companhia Paranaense de Energia, maior empresa do Estado, foi criada em 26 de outubro de 1954. É uma empresa pública de capital aberto, cujo acionista majoritário é o Governo do Estado do Paraná, sendo, portanto, uma empresa estatal de economia mista.

²⁴² A Sanepar – Companhia de Saneamento do Paraná, fundada na década de 1960, é uma empresa brasileira que detém a concessão dos serviços públicos de saneamento básico em cidades do Estado do Paraná.

²⁴³ A Lei Rouanet, oficialmente Lei Federal de Incentivo à Cultura é a denominação dada a Lei nº 8.313 do dia 23 de dezembro de 1991. Sancionada pelo então presidente Fernando Collor de Mello a lei instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC, estabelecendo, naquele momento, as políticas públicas para a cultura nacional. Também ficou conhecida por lei Rouanet (em homenagem a Sérgio Paulo Rouanet, seu criador e secretário de cultura da Presidência da República de então). As diretrizes para a cultura nacional foram estabelecidas nos primeiros artigos, e sua base é o exercício dos direitos culturais e o livre acesso às fontes de cultura com ênfase na promoção, proteção e valorização das expressões culturais nacionais. O grande destaque da lei Rouanet é a política de incentivos fiscais que possibilita empresas (pessoas jurídicas) e cidadãos (pessoas físicas) aplicarem uma parte do IR (imposto de renda) devido em ações culturais.

²⁴⁴ FOLHA DE LONDRINA. Imagens de todo o mundo. **Folha de Londrina**. 4 de outubro de 2000.

²⁴⁵ Acervo de informações artísticas, onde constam os artistas paranaense e suas respectivas obras, assim como também as obras realizadas por artistas que procuraram representar o Paraná em sua produção.

²⁴⁶ Adalice Maria de Araújo (1931-2012) foi uma poeta, artista plástica, historiadora e crítica de arte brasileira. Considerada uma das maiores críticas de arte do Brasil, cursou Belas Artes no Brasil e na Itália. Em 2006 escreveu o livro "Dicionário de Artes Plásticas no Paraná".

orçamentárias, o curador Orlando Azevedo escreveu no catálogo do evento um manifesto indignado, como se estivesse prevendo o fim iminente de um momento importante para a arte fotográfica (AZEVEDO, 2006):

Há mais de um ano que pensamos e definimos a III Bienal quando arquitetamos não só sua estrutura conceitual, como também sua programação, elenco de artistas e obras. Contudo, um quadro surreal, constrangedor e imprevisível pairava sobre o universo da Bienal. Resolvemos reorganizar e adequá-la à nova realidade orçamentária que havia sofrido violento corte, alterando também o dia de sua abertura para 5 de outubro, numa verdadeira corrida contra o tempo e o descrédito, restaurando danos e indignação. Entendemos que seria mais digna a realização do que consentir na obscuridade de um inevitável retrocesso histórico ao interromper o ciclo de sua continuidade.

Ao citar a data de 5 de outubro, Azevedo se refere ao atraso da data de abertura do evento, que contrariou a proposta inicial de ser realizada no dia 19 de agosto, data em que se comemora o Dia Mundial da Fotografia (ARAÚJO, 2015). Azevedo (2019) lamenta que, após o ano 2000, houve uma enorme lacuna a ser preenchida, pois não existiram mais aquisições de fotografias e a Bienal não teve continuidade com as gestões posteriores, que, segundo o fotógrafo, colocavam Curitiba em um reconhecido plano internacional de respeitabilidade e qualidade.

Essa crítica às gestões políticas que sucederam os eventos das Bienais, talvez seja evidenciada pela atual condição do próprio Museu da Fotografia que já em 2009 foi descrito por Viana (2009) como "restrito a apenas uma sala de exposições, sem as condições técnicas mínimas necessárias, localizada no prédio do Solar do Barão, vinculado à Fundação Cultural de Curitiba" (VIANA, 2009, p. 167).

O fotógrafo João Urban afirma que "com a mudança de mando na prefeitura, esse comportamento culminou com a transformação da 'Bienal' em 'Imagética', uma mostra que aconteceu em 2002, encerrando assim o ciclo inicialmente tão saudável das Semanas de Fotografia". Tanto na fala de Urban, quanto na de Azevedo, esse projeto é apontado como motivador do fim da Bienal. Orlando afirma que "eles fizeram depois alguma coisa conjugando a Bienal de Fotografia com a Bienal de Gravura, uma mostra chamada 'Imagética',

que simplesmente foi gasto uma fortuna, mas uma fortuna!”²⁴⁷. Para Azevedo (2010), o evento, que “sepultou” a Bienal de Fotografia — que internacionalmente vinha obtendo mais visibilidade do que o Festival de Teatro — foi um fracasso de público e de feedback por parte da imprensa. Ainda, de acordo com Azevedo (2010, p. 23):

eles promovem uma mostra denominada Imagética, coordenada pela contratada Base 7, de Ricardo Ribenboim, na qual, numa só paulada, matam e liquidam a mostra de Gravura e a Bienal de Fotografia, uma imagética de inimagináveis cifras, em que Eduardo Brandão fez a seleção e curadoria da fotografia

A Fundação Cultural de Curitiba passou a ser presidida por Cássio Chameki e Leandro Knopfhol, organizadores do Festival de Teatro. A etapa seguinte a última edição da Bienal é considerada uma “das mais desastrosas e obscuras gestões culturais da cidade” (AZEVEDO, 2010, p. 23).

Não foi somente a introdução do projeto “Imagética” que foi apontada como uma das possíveis causas do fim da Bienal. Mencionadas por Azevedo (2010), as mudanças políticas que aconteciam na cidade aliadas a um processo de privatização da economia no país, atingiram, também, o cenário cultural. Ele ainda indica que, a partir daquele momento, as iniciativas de ação cultural ligadas à fotografia, em Curitiba, passaram a ser realizadas por pessoas independentes ou por empresas ligadas à área cultural.

3.4 O museu que queremos

O Museu da Fotografia foi mantido pelas gestões seguintes após as três edições da Bienal (1996-200). Contudo, até meados de 2010, em uma síntese sobre a fotografia sulina, publicada no catálogo “Fazer Cultural na Fotografia Brasileira”, da Rede de Produtores Culturais da Fotografia no Brasil²⁴⁸ —

²⁴⁷ Orlando Azevedo, entrevista (09/03/2021).

²⁴⁸ A Rede de Produtores Culturais da Fotografia do Brasil (RPCFB) é formada por agentes que produzem e fomentam iniciativas culturais diretamente ligadas à fotografia.

um levantamento das atividades no campo da fotografia em todos os Estados do país —, Azevedo informou que as gestões seguintes não legitimaram seu tombamento “num desrespeito a artistas, criadores e doadores” (AZEVEDO, 2010, p. 24). Azevedo revela sua insatisfação, quando afirma que atualmente o MCFF é “um museu sem interlocutor e, portanto, sem expressão e atuação” (AZEVEDO, 2010, p. 24).

De fato, entre o ano 2000 até meados de 2016 existe um hiato de exposições do Acervo ou de notícias divulgando atividades relacionadas ao Museu. Contudo em 2016 a Fundação Cultural de Curitiba transferiu o espaço ocupado pelo Museu da Fotografia para a Gibiteca de Curitiba. Apesar de ambos os espaços se localizam dentro do edifício do Solar do Barão, essa ação resultou em uma manifestação realizada por dezenas de fotógrafos, que se vestiram de preto e realizaram um protesto durante a abertura da Gibicon²⁴⁹ — um evento de quadrinhos realizado anualmente na cidade de Curitiba —, no pátio do Solar do Barão. Neste ato foi entregue um manifesto para o prefeito de Curitiba, Gustavo Fruet²⁵⁰, com as assinaturas de um grupo de fotógrafos (as) curitibanos (as) pedindo respostas sobre as mudanças que, segundo eles, eram arbitrárias e unilaterais.

As reivindicações eram contrárias à forma com que o processo de remanejamento de espaço ocorreu, sem consulta à classe fotográfica da cidade. Além disso, os fotógrafos também criticaram a falta de exposição do acervo mantido na Casa da Memória. Os registros destes conflitos foram materializados em uma produção, intitulada “O Museu que Queremos - Manifesto”²⁵¹. A produção, postada no *YouTube*, em 9 de maio de 2016, possui duração de 1 minuto e 57 segundos. Na descrição do vídeo consta a informação de que é um “manifesto elaborado pela comunidade fotográfica de Curitiba, em repúdio às ações tomadas pela Fundação Cultural de Curitiba, referentes ao Museu de Fotografia Cidade de Curitiba”. Além disso, em diversas postagens no facebook,

²⁴⁹ A Gibicon é um evento de quadrinhos que teve início em 2011, realizado anualmente na cidade de Curitiba. Desde 2016, a Gibicon se transformou em Bienal de Quadrinhos de Curitiba, cujo objetivo é evidenciar a perspectiva histórica da cidade com os quadrinhos e promover encontros, atividades, palestras e lançamentos sobre o tema.

²⁵⁰ Gustavo Fruet (1963-) é curitibano e se elegeu prefeito de Curitiba em 2012, governando na gestão de 2013-2016.

²⁵¹ **O museu que queremos: manifesto.** 2016. 1 vídeo (2 min). Publicado pelo canal Pablo Contreras. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sVAq32ohmAg>. Acesso em: 25 jul. 2020.

profissionais da área divulgaram o vídeo, enfatizando que o manifesto foi elaborado por fotógrafos (as) de diversos meios, tais como instituições de ensino, veículos de comunicação, documentaristas entre outros. A nota de repúdio vinculada ao vídeo foi produzida pela Roda de Fotógrafos²⁵² e reivindicava a falta de diálogo com a classe de fotógrafos (as) de Curitiba:

a Roda de Fotógrafos, movimento independente de difusão e fomento da fotografia curitibana/brasileira, as escolas Portifólio e Omicron juntamente com a comunidade fotográfica curitibana demonstram total repúdio à alteração do espaço físico do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. Infelizmente, o espaço que este museu ocupava está sendo assumido pela Gibiteca de Curitiba. Pelo constatado até o momento, esta tomada de decisão foi interna, sem nenhum diálogo com a classe e sem contrapropostas de um espaço melhor e/ou mais adequado para atender as necessidades de um museu com tamanha representatividade e importância para o cenário nacional e internacional como o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba

Em resposta a essa produção audiovisual, no dia 6 de maio de 2016, a Fundação Cultural de Curitiba (FCC), na época presidida por Marcos Cordioli²⁵³ (gestão 2013-2016), realizou uma postagem (Figura 38 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**) em seu perfil oficial no Facebook com o objetivo de esclarecer as mudanças do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. A postagem é constituída pela imagem de uma sala expositiva do Museu da Fotografia com o que parece ser uma instalação e por um texto sobreposto no lado superior esquerdo, com os dizeres “o Museu da Fotografia não fechou!”, “ele está de casa nova” e “mais moderno e mais adequado”. No texto de publicação que acompanhava a imagem, a FCC comunicou que “o reordenamento dos espaços do Solar Barão obedece a demandas estritamente funcionais em relação aos formatos de uso dos espaços e da diversidade de atividades e conforme o decreto nº 1019/01” e que o reposicionamento do Museu

²⁵² A Roda de Fotógrafos é um espaço para a troca de experiências entre fotógrafos que buscam aprimorar seus conhecimentos de forma coletiva. Os encontros são gratuitos e acontecem uma vez por mês no Museu Oscar Niemayer (MON), em Curitiba. A idéia é que possamos estar juntos trocando referências, idéias e colaborando uns com os outros nos nossos projetos autorais. Os encontros são abertos para todos os interessados em fotografia e tem como objetivo fortalecer a cena fotográfica na cidade de Curitiba e atrair mais pessoas apaixonadas pela fotografia autoral, artística e documental (RODA DE FOTÓGRAFOS, 2013).

²⁵³ Marcos Cordioli é graduado em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), mestre em Educação pela PUCSP, foi professor universitário, atuou como Secretário de Cultura de Curitiba e presidente da Fundação Cultural de Curitiba (2013-2016). Foi assessor da diretoria da Agência Nacional do Cinema (Ancine). Trabalhou também como gestor de planejamento e estratégia para empresas e grandes instituições, com ativadores de outros países.

da Fotografia não reduziria o espaço (FCC, 2016)²⁵⁴. Segundo a Fundação, além de ganhar mais área expositiva, a mudança facilitaria o acesso imediato do público, “aproximando-o do fluxo de entrada do Solar” (FCC, 2016).

Figura 38 – “O Museu da Fotografia não fechou!”, postagem da Fundação Cultural de Curitiba (2000)



Fonte: Facebook (2016).

A Fundação pontuou que o Museu de Fotografia teria diversas exposições agendadas e que a atual gestão atuava em parceria com a classe de fotógrafos, “promovia seu fortalecimento e ajudava a aumentar sua ocupação”, e citou como exemplo, espaços que já haviam sido ocupados pelo MFCC em outras ocasiões, como o MuMA e o Memorial de Curitiba, mas sem fazer referência sobre quais eventos estes locais foram utilizados. Além disso, a FCC declarou que o acervo estava catalogado na Casa da Memória, logo “qualquer interessado pode acessar o material, basta se dirigir ao local” (FCC, 2016). De acordo com a Fundação Cultural de Curitiba, desde o início da gestão de Marcos Cordioli, a instituição “atendeu inúmeros fotógrafos e artistas, e nunca se furtou a prestar

254

Disponível em: <https://www.facebook.com/fundacaoculturaldecuitiba/posts/10154186709019096:0?hc_location>. Acesso em: 29 mar. 2021.

quaisquer esclarecimentos” (FCC, 2016). Por fim, a fundação também declarou que a inclusão do projeto “Portal do Futuro”²⁵⁵ no Solar do Barão fortaleceria a formação cultural e ampliaria o acesso à arte por parte de jovens de Curitiba.

Em resposta, alguns dias depois, no dia 9 de maio de 2016, na abertura da Gibicon, o espaço do Solar do Barão foi ocupado por fotógrafos (as). Identifiquei o espaço ao fazer a busca pelo título da manifestação “O Museu que Queremos” no *facebook*. Apareceram inúmeras imagens de fotógrafos (as) que se vincularam ao movimento pelo uso da hashtag “#omuseuquequeremos”. Nas imagens (Figura 39**Erro! Fonte de referência não encontrada.** e Figura 40**Erro! Fonte de referência não encontrada.**) que seguem adiante, postadas em 10 de maio de 2016, pude reconhecer na página oficial da Roda de Fotógrafos do *facebook*, o pátio do Solar do Barão. Na primeira delas, pude contabilizar 38 pessoas que estão em torno do espaço retangular do pátio, de mãos dadas, utilizando vendas nos olhos. Do lado esquerdo, fica a construção que abrigava o Museu da Fotografia. Na segunda imagem — que identifico ser tirada pelas lentes de uma câmera grande angular, visto que o formato é distorcido para dar um campo amplo de visão —, em primeiro plano, ao lado esquerdo, encontra-se o então prefeito, Gustavo Fruet, registrado no momento em que recebia uma pasta pelas mãos da fotógrafa Vilma Slomp. Aquela pasta, descobriria mais tarde, continha um manifesto com as assinaturas de centenas de fotógrafos (as) da cidade pedindo respostas sobre as mudanças “arbitrárias e unilaterais” que ocorreram no Museu. Ao redor desta cena, estão presentes diversas pessoas, algumas inclusive presenciando a cena no mezanino da construção do Solar. Identifiquei ainda uma pessoa com uma câmera de vídeo, o que denuncia, possivelmente, a presença de veículos de imprensa registrando o acontecido. Sobre as imagens, a Roda de Fotógrafos afirmou que “a noite foi histórica para a Fotografia de Curitiba” e que o ato em questão foi “pacífico e silencioso”.

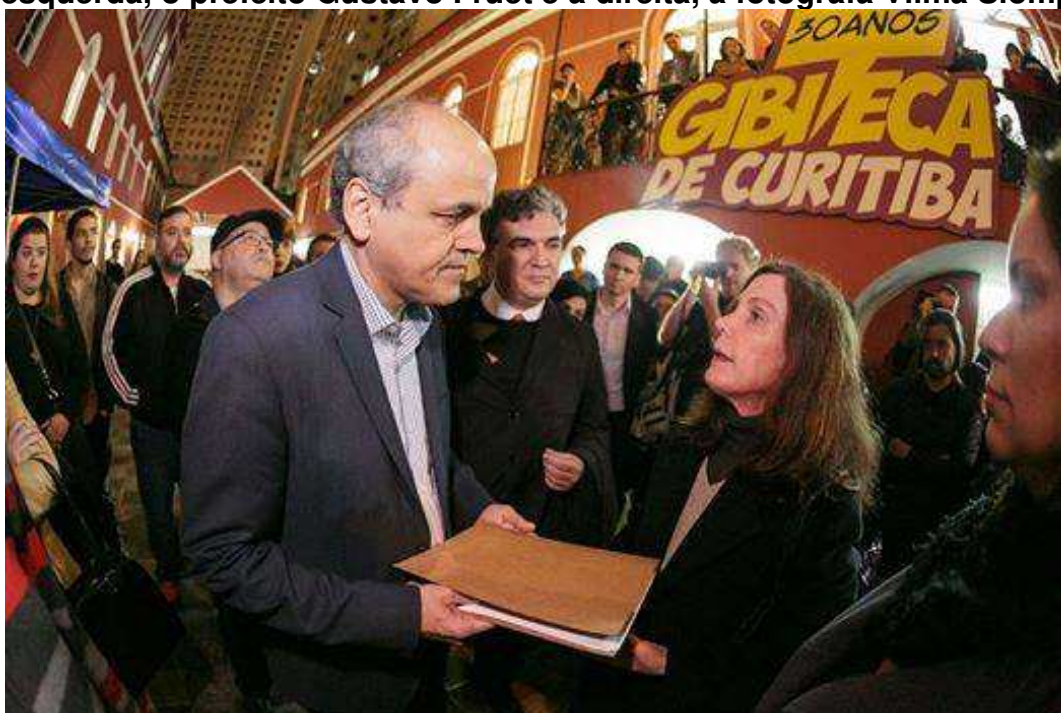
²⁵⁵ “Portal do Futuro” é um programa da Prefeitura Municipal de Curitiba que iniciou em 2013 e que conta com seis unidades integradoras - nas regionais administrativas Boqueirão, Bairro Novo, CIC, Cajuru, Matriz e Tatuquara – atendendo perto de 11 mil pessoas. Disponível em: <https://www.curitiba.pr.gov.br/noticias/portal-do-futuro-se-consolida-como-espaco-de-cidadania-e-convivencia-da-comunidade/38672>. Acesso em: 18 mar. 2021.

Figura 39 – Manifestação “O Museu que Queremos” no Solar do Barão



Fonte: Roda de Fotógrafos. Autoria: Rubens Nemitz Jr (2016).

Figura 40 – Manifestação “O Museu que Queremos” no Solar do Barão. À esquerda, o prefeito Gustavo Fruet e à direita, a fotógrafa Vilma Slomp



Fonte: Roda de Fotógrafos. Autoria: Rubens Nemitz Jr (2016).

No momento desta publicação, a Roda de Fotógrafos afirmou que estava aguardando o posicionamento oficial do poder público municipal sobre o futuro do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba. O coletivo enfatizou que o diálogo estava aberto e que gostariam de encontrar uma solução que fortalecesse o Museu da Fotografia no exercício de suas atribuições. Para encerrar o texto que acompanhava as imagens, houve a inserção de um trecho do livro “On the road” (1957) do escritor estadunidense Jack Kerouac a respeito de pessoas que acreditam poder “mudar o mundo”²⁵⁶.

Nas outras postagens com a hashtag “#omuseuquequeremos” reconheci um padrão: as poses dos (as) fotógrafos (as) participantes eram quase sempre de frente ou de perfil e todos (as) vestiam roupas pretas, segurando panos também pretos que funcionavam, ora como vendas nos olhos, ora como mordanças na boca. Além disso, as imagens eram monocromáticas e pelo fundo, um tecido preto preso por grampos de varal, parecem ter sido tiradas no mesmo local, com as mesmas condições. A seguir apresento uma montagem com o agrupamento das fotos que localizei (Figura 41 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**)²⁵⁷.

²⁵⁶ "Porque as pessoas loucas o bastante para acreditar que podem mudar o mundo, são as que o mudam".

²⁵⁷ Após salvar cada uma com o nome e sobrenome de cada fotógrafo (a), realizei a montagem por meio da plataforma Adobe Photoshop. Informo que efetuei a montagem com o intuito de agrupar as imagens, sem fazer uso de nenhuma intervenção com a intenção de modificá-las ou recortá-las.

Figura 41 – Da esquerda para a direita, de cima para baixo, os (as) fotógrafos (as): (01) Lu Berlese; (02) Nilo Biazzetto Neto; (03) Pablo Contreras; (04) Isabela Peasson; (05) Samuel Quevedo da Costa; (06) Johanna Lieskow; (07) Francisco Santos; (08) Rodolfo Massam; (09) Ana Carolina Zarpellon; (10); (11) Rodrigo Janasievicz; (12) Lila Brenner



Fonte: Facebook (2016).

Essas imagens serviram como um apoio ao protesto e estão em diálogo com a afirmação dos (as) fotógrafos (as) manifestantes, de que a reivindicação não foi contrária à mudança em si, mas sim contra a forma com que o processo ocorreu, “sem consulta a classe fotográfica da cidade e sem apresentar melhores alternativas para o futuro do Museu da Fotografia e seu acervo” (RODA DE FOTÓGRAFOS, 2016). Entendo que metáfora acionada pelos (as) manifestantes foi a de que os (as) fotógrafos (as) de Curitiba estariam “sem voz” frente às mudanças relacionadas ao Museu. Ou ainda, as vendas nos olhos também podem apresentar o sentido de falta de visibilidade à coleção, já que outra afirmação realizada pelos (as) fotógrafos (as) foi de que “não há exposição desse acervo ao público há muitos anos” (RODA DE FOTÓGRAFOS, 2016)²⁵⁸. Essa fala põe em evidência questões sobre como essa comunidade pode estar vinculada afetivamente ao acervo do museu, visto que um dos argumentos do ato era crítico, justamente, à falta de circulação das fotografias.

A manifestação também permite pensar sobre o espaço do Solar do Barão, que com esse movimento, é ancorado como um ponto específico do circuito fotográfico de Curitiba. Existe uma reivindicação política do local, que é, inclusive, frequentemente citado em entrevistas por Azevedo para fazer alusão a um espaço representativo para a arte gráfica paranaense. Azevedo aponta que:

se tivesse ocorrido aquela minha intenção de criar o Museu de Artes Gráficas, que é a grande história do Solar do Barão são as artes gráficas (...) o Barão era (...) foi o pioneiro da impressora paranaense entendes, sabe? (...) eu era dedicado, vocacionado às artes gráficas (...) se tivesse ocorrido a criação do Museu de Artes Gráficas, a Gibiteca entraria dentro do adendo, dentro do organograma do Museu de Artes Gráficas. Tanto a Gibiteca quanto o Museu do Cartaz, que existe, que o tamanho é (...) um museu que precisa mexer e o acervo precisa mexer também e organizar

O “Barão” mencionado por Orlando, é o Barão do Serro Azul que dá nome ao espaço do Solar. Empresário e político paranaense, é tido como “pioneiro da impressora paranaense” por, em 1888, ter assumido o controle da antiga Typographia Paranaense, fundada em 1853 por Cândido Lopes, na cidade de Curitiba. Em seguida transformou-a na Impressora Paranaense, com

258

Disponível

em:

<<https://www.facebook.com/rodadefotografos/photos/a.1511983989087890/1766271460325807>>. Acesso em: 19 jun. 2020.

o objetivo de melhorar a confecção das embalagens da erva-marte, produto do qual era o maior exportador do Paraná. Nessa fala, ao revelar projetos não concretizados que tinha para o espaço do Solar do Barão, Orlando considera que a Gibiteca, local para onde o museu seria realocado, como uma parte que permaneceria vinculada ao Solar. Essa fala fornece pistas que indicam uma prática de reconhecimento do Solar do Barão como um território vinculado não somente à fotografia, mas também um espaço que abrange as “artes gráficas” do Paraná.

3.5 Expor significa, também, interpretar

No ano seguinte aos acontecimentos narrados no tópico anterior, em julho de 2017, foi realizada a exposição “Fotógrafas brasileiras: um recorte no acervo fotográfico do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba”²⁵⁹, motivada por um levantamento do acervo do MFCC, realizado por Vanessa Múrio²⁶⁰, que constatou que apenas 20% das obras do acervo eram produzidas por fotógrafas mulheres (GAZETA DO POVO, 2017)²⁶¹. Nesta reportagem, Vanessa afirmou que “em contrapartida, nas escolas de fotografia da cidade 80% dos alunos são mulheres (...) uma conta que não fecha e me fez perguntar, cadê esta mulherada?” (GAZETA DO POVO, 2017). O evento, organizado por Alice Rodrigues²⁶² e idealizado por Vanessa Múrio, foi composto por uma exposição fotográfica da produção feminina do acervo do MFCC e pelo seminário Retrato(s) da Mulher na Fotografia. O objetivo foi apresentar e discutir o papel das mulheres na história e produção contemporânea da fotografia brasileira.

²⁵⁹ Fotógrafas participantes: Ana Claudia Leão, Beatriz Dantas, Carina Weidle, Celia Mello, Claudia Andujar, Cynthia Brito, Débora Setenta, Elza Lima, Eneida Serrano, Fifi Tong, Flávyta Mutran, Giorgia Fiorio, Iara Venanzi, Ilana Lansky, Juliana Stein, Lilia Kawakami, Lily Sverner, Lina Faria, Lucia Mindlin, Marlene Bergamo, Maureen Bisilliat, Milla Jung, Patricia Filippi, Paula Sampaio, Rochelle Costi, Rosa Gauditano, Sandra Bordim, Sandra Cinto e Vilma Slomp.

²⁶⁰ Vanessa Múrio é fotógrafa e produtora cultural com mais de 20 anos de experiência na produção de eventos corporativos. Em 2008 passou a focar seu trabalho de eventos na área cultural, assessorando fotógrafos em exposições, palestras, workshop e lançamentos de livros. Atua na coordenação do Núcleo de Fotografia APAP/PR desde 2014, participando das curadorias, organização e divulgação das exposições do grupo. Disponível em: <<http://bienaldec Curitiba.com.br/2015/artistas/vanessa-murio/>>. Acesso em: 09 jun. 2020.

²⁶¹ GAZETA DO POVO. **Fotografe como uma garota**: evento em Curitiba mostra a contribuição feminina na fotografia. Gazeta do Povo. 16 julho de 2017. Disponível em: <<https://clube.gazetado-povo.com.br/noticias/ou-tros/fotografia-mulher-museu-curitiba/>>. Acesso em: 10 jun. 2020.

²⁶² Alice Rodrigues (1965-) é diretora do Museu da Fotografia, artista plástica e funcionária da Fundação Cultural de Curitiba há 22 anos.

A exposição também almejava valorizar e abrir espaço para “o reconhecimento da criação fotográfica de mulheres que romperam com os padrões, como Gioconda Rizzo²⁶³, que em 1890 ganhou a atenção da sociedade paulistana ao se posicionar profissionalmente como fotógrafa”²⁶⁴. Também estavam presentes obras das fotógrafas Maureen Bisilliat²⁶⁵, Nair Benedicto²⁶⁶, Claudia Andujar e das fotógrafas curitibanas Vilma Slomp e Lina Faria.

Além da exposição, simultaneamente, no período de 28 a 30 de julho, era realizado o seminário Retrato(s) da Mulher na Fotografia, com curadoria de Rosely Nakagawa e participação da fotógrafa Maureen Bisilliat no Solar do Barão. O objetivo do seminário, dividido em três encontros, era “estimular a linguagem feminina, realçar e difundir o papel da mulher na criação artística da cidade, através da experiência de outras mulheres que tenham reconhecimento e colaboram para com esta linguagem fotográfica”, bem como “fortalecer a classe para que as mulheres fotógrafas possam se espelhar e ampliar sua participação no universo da fotografia de Curitiba e no Brasil”²⁶⁷.

A partir dos argumentos curatoriais é possível identificar algumas pistas de como esse acervo é compreendido pelos sujeitos envolvidos nos seus projetos. Para Ramos (2008, p. 135), o ato de expor, além de trazer a público, significa também “contar, narrar (expor um fato), explicar, interpretar (expor os motivos de uma ação) e pôr em perigo, arriscar (expor a vida)”. No caso da exposição “Fotógrafas brasileiras”, o argumento é uma crítica ao próprio acervo. A interpretação vem a partir do levantamento que revelou que 20% das obras eram produzidas por fotógrafas mulheres. Esse movimento revela que existe uma atenção e uma análise em torno do tema das mulheres no campo da

²⁶³ Gioconda Rizzo (1897-2004) foi uma fotógrafa brasileira, e a primeira mulher a abrir um estúdio de fotografia no Brasil.

²⁶⁴ Disponível em: <<https://www.redhookschool.com/fotografas-brasileiras-no-museu-da-fotografia-de-curitiba/>>. Acesso em: 21 mar. 2021.

²⁶⁵ Sheila Maureen Bisilliat (1931-) é filha de uma pintora irlandesa e de um diplomata argentino. Estuda pintura em Paris e Nova York antes de se fixar definitivamente no Brasil em 1957, na cidade de São Paulo. Troca a pintura pela fotografia no início dos anos 1960, e trabalha na Editora Abril entre 1964 e 1972, na revista “Realidade”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2141/maureen-bisilliat>>. Acesso em: 01 de Abr. 2021.

²⁶⁶ Nair Benedito (1940-) é uma fotógrafa paulista, formada em Rádio e Televisão pela Universidade de São Paulo em 1972, ano em que iniciou sua carreira de fotógrafa profissional trabalhando para a Alfa Comunicações.

²⁶⁷ Disponível em: <<https://www.megustacuritiba.com.br/2017/07/06/curitiba-sera-palco-do-seminario-retratos-da-mulher-na-fotografia/>>. Acesso em mar. 2021.

fotografia. Não pretendo me aprofundar nas motivações que levaram a direção do acervo a realizar este levantamento, mas creio ser possível apontar algumas possibilidades.

Em diálogo com Moura (2020)²⁶⁸, entendo as questões que vêm sendo debatidas a respeito de uma assimetria na produção de mulheres, podem ser atribuídas à atuação de coletivos como o Guerrilla Girls²⁶⁹ a partir de um mapeamento a respeito da desigualdade da presença de artistas mulheres em espaços de exibição de arte, apresentando a disparidade que havia entre a quantidade de obras de autoria feminina nos museus (MOURA, 2020). Do mesmo modo, alguns questionamentos semelhantes seguem sendo feitos por organizações, plataformas e coletivos internacionais como Women Photograph²⁷⁰, Native Agency²⁷¹, Fotógrafas Latam²⁷² e nacionais

²⁶⁸ MOURA, Daniela Fonseca. **Visibilidade e memória das mulheres nos livros de fotografia.** Base de Dados de Livros de Fotografia, 2020. Disponível em: <<http://livrosdefotografia.org/artigos/@id/6904/>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

²⁶⁹ “Guerrilla Girls” é um grupo de artistas feministas anônimas cujo objetivo é combater o sexismo e o machismo no mundo da arte. O grupo foi formado em Nova York em 1985, tendo a missão de trazer a público a desigualdade de gênero e raça dentro da comunidade artística.

²⁷⁰ A “Women Photograph” é uma organização sem fins lucrativos lançada em 2017 para “elevar a voz das mulheres e jornalistas visuais não binários. O banco de dados privado inclui mais de 1.000 fotógrafos documentários independentes baseados em mais de 100 países e está disponível em particular para qualquer editor ou organização comissionado. A Women Photograph também opera uma série anual de subsídios para projetos, um programa de mentoria de um ano, um workshop anual de capacitação e um fundo de viagens para ajudar mulheres e fotógrafos não binários a ter acesso a oportunidades de desenvolvimento profissional. Disponível em:

<<https://www.womenphotograph.com/about>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

²⁷¹ A “Native Agency” é “uma agência de fotógrafos livre de preconceitos e preconceitos ocidentais”. A agência, que nasceu em outubro de 2017, conta atualmente com 15 fotógrafos da Colômbia, Equador, Brasil, Argentina, Venezuela, Chile, Guatemala, Uganda, Madagascar, África do Sul, Quênia, Zimbábue, Nigéria, Peru, México e Egito. Seu objetivo é conectar, educar e apoiar na criação de um jornalismo global mais diversificado e inclusivo, por meio do “empoderamento de documentaristas (fotógrafos e videógrafos) em suas regiões de origem”. Disponível em: <<http://www.nativeagency.org/native-foundation>>. Acesso em 19 mar. 2021.

²⁷² “Fotógrafas Latam” é um projeto de divulgação que nasceu com a intenção de divulgar o trabalho de fotógrafas latino-americanas emergentes. Este espaço busca estabelecer uma projeção, mas principalmente destacar o papel da mulher latino-americana no meio visual e na geração de conteúdos. É formado por duas fotógrafas colombianas, Fernanda Patiño e Lorena Velasco. Esse processo surgiu no início de 2018 como uma plataforma interativa nas redes sociais onde talentos emergentes têm a oportunidade de expor seu trabalho e serem visíveis, com sua voz e rosto, como um componente de destaque dentro da conformação da comunidade ao nível latino. A plataforma tem como foco destacar, compartilhar e acompanhar todos aqueles que já fizeram parte da iniciativa, de forma a potencializar a sua divulgação, promover o crescimento profissional e gerar espaços de aprendizagem e inspiração. Disponível em: <https://fotografaslatam.com/quienes-somos/>. Acesso em: 21 mar. 2021.

como Trovoa²⁷³, MUNA (Mulheres Negras nas Artes)²⁷⁴, DAFB (Diretoras de Fotografia do Brasil)²⁷⁵, incluindo o curitibano “YVY Mulheres da Imagem²⁷⁶ (MOURA, 2020). Por conta disso, especulo que o Museu da Fotografia passou a incorporar o debate sobre a questão de gênero, bem como outras instituições culturais, como exemplo a realização das exposições: Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985²⁷⁷ na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2018, “Histórias das Mulheres: artistas até 1900”²⁷⁸ e “Histórias Feministas: artistas depois de 2000”²⁷⁹, ambas no MASP, em 2019 (MOURA, 2020).

Deste modo, por se tratar da preocupação de uma produtora externa, e não partir de um grupo de curadoria ou de pesquisa interno ou mesmo educativo do museu, entendo que não existe uma iniciativa por parte do Museu da Fotografia em valorizar a presença de mulheres em seu acervo. Aqui não me refiro apenas quantitativamente à atuação das mulheres na produção das imagens, mas também sobre a possibilidade de ampliação de documentação,

²⁷³ Trovoa é um movimento e articulação nacional de artistas, curadoras e arte educadoras racializadas. Disponível em: <<https://www.instagram.com/trovoa/>>. Acesso em: 21 mar. 2021.

²⁷⁴ MUNA é uma organização que tem como objetivo principal o fortalecimento da rede de Mulheres Negras nas Artes. Disponível em: <<https://mulheresnegrasnasartes.tumblr.com/>>. Acesso em: 21 mar. 2021.

²⁷⁵ DAFB é um coletivo de mulheres (cis e transgênero) e homens transgêneros que compõem as equipes de Direção de Fotografia do audiovisual no Brasil, criado para organizar os (as) profissionais do mercado e fortalecer e estimular a participação nesse segmento. Disponível em: <<https://dafb.com.br/quem-somos/>>. Acesso em 20 mar. 2021.

²⁷⁶ YVY MULHERES DA IMAGEM é uma iniciativa, iniciada em 2016 em Curitiba, que reúne mulheres que usam a imagem como modo de vida, de trabalho e expressão. A YVY agrega representantes de várias regiões do país e busca fortalecer, defender e articular suas ideias de lutas por meio de imagens e pesquisas. Seu objetivo é colocar em relevo a atuação e subjetividade de mulheres da imagem. Disponível em: <<https://yvymulheresdaimagem.wixsite.com/yvym>>. Acesso em: 20 mar. 2021.

²⁷⁷ A Pinacoteca de São Paulo apresentou, de 18 de agosto a 19 de novembro de 2018, a exposição coletiva “Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985”, no primeiro andar da Pinacoteca. A mostra teve curadoria da historiadora de arte e curadora venezuelana britânica Cecilia Fajardo-Hill e da pesquisadora ítalo-argentina Andrea Giunta levou a público um mapeamento das práticas artísticas experimentais realizadas por artistas latinas e a sua influência na produção internacional. “Mulheres radicais” abordou uma lacuna na história da arte ao dar visibilidade à produção, realizada entre 1960 e 1985, dessas mulheres residentes em países da América Latina, além de latinas e chicanas nascidas nos Estados Unidos.

²⁷⁸ A exposição “Histórias das Mulheres: artistas até 1900” teve curadoria de Julia Bryan-Wilson e Lilia Schwarcz. Apresentou quase cem trabalhos, que datam do século 1 ao 19. Como o título indica, não se trata de uma única história, mas de muitas, narradas por meio de obras feitas por mulheres que viveram no norte da África, nas Américas (antes e depois da colonização), na Ásia, na Europa, na Índia e no território do antigo Império Otomano. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/historias-feministas>>. Acesso em: 21 mar. 2021.

²⁷⁹ A exposição “Histórias Feministas: artistas depois de 2000” teve curadoria de Isabella Rjeille e reuniu 30 artistas e coletivos que emergiram no século 21, que trabalham com base em perspectivas feministas, ampliando um debate que ganhou visibilidade nas artes visuais entre os anos 1960 e 1980, mas que segue cruzando lutas, narrativas e conhecimentos. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/historias-das-mulheres>>. Acesso em: 21 mar. 2021.

circulação e inscrição destas produções fotográficas na própria materialidade das exposições do acervo.

Outra pista para refletir sobre as noções de como o acervo é interpretado pelo Museu, é por meio da exposição “Fotografia em Transe”, realizada em 2018, com a curadoria de Orlando Azevedo e Rubens Fernandes Junior, onde houve um recorte do Acervo com 170 obras de 80 fotógrafos²⁸⁰. Nessa mostra, o acervo foi dividido em: “Prêmio Máximo”, “Os modernistas”, “Entre o documento e a arte” e “Experimentar e ampliar as fronteiras da fotografia”.

No convite para o evento (Figura 42**Erro! Fonte de referência não encontrada.**), o destaque era uma a fotografia “Santa Ceia” (1983) de Antonio Augusto Fontes²⁸¹, fotógrafo que teve uma atuação independente no campo da fotografia documental, nos anos 1990. Entendo como uma imagem representativa do módulo documental da mostra e, também, um exemplo contundente de como a fotografia é classificada pelo Museu.

²⁸⁰ Os fotógrafos participantes da exposição, em ordem alfabética, são: Americo Vermelho, Ana Claudia Leão, Ana Regina Nogueira, Antonio Augusto Fontes, Antônio Carlos D’Ávila, Antonio Gaudério, Araquém Alcantara, Beatriz Dantas, Bob Wolfenson, Boris Kossoy, Cássio Vasconcellos, Célia Mello, César Pinheiro Barreto, Claudia Andujar, Claus Meyer, Clóvis Dariano, Cristiano Mascaro, Cynthia Brito, Daniel Augusto Junior, Ed Viggiani, Eduardo Castanho, Elza Lima, Eustáquio Neves, Evandro Teixeira, Gal Oppido, Geraldo de Barros, German Lorca, Guy Veloso, Haruo Ohara, Iatã Cannabrava, Ivan Rodrigues, Izan Petterle, João Luiz Musa, João Ripper, João Urban, José Albano, Juan Esteves, Juca Martins, Kenji Ota, Klaus Mitteldorf, Lalo de Almeida, Leopoldo Plentz, Lília Kawakami, Luiz Abreu, Luiz Braga, Manuel da Costa, Marcelo Buainain, Marcelo Lerner, Marcio Scavone, Mariano Klautau Filho, Mario Cravo Neto, Marlene Bergamo, Maureen Bisilliat, Miguel Chikaoka, Miguel Rio Branco, Milton Guran, Milton Montenegro, Nani Gois, Nego Miranda, Orlando Brito, Paula Sampaio, Paulo Amorim, Paulo Fridman, Paulo Leite, Pedro Martinelli, Pedro Vasquez, Penna Prearo, Ricardo Chaves, Roberto Cecato, Rochelle Costi, Rogério Reis, Rosa Gauditano, Sandra Bordin, Sebastião Salgado, Sérgio Vital Tafner Jorge, Thomaz Farkas, Tiago Santana, Vilma Slomp, Walter Carvalho e Zeka Araújo.

²⁸¹ Antonio Augusto Sales Fontes (1948-) nasceu em João Pessoa, Paraíba e é fotógrafo. Entre 1975 e 1980, no Rio de Janeiro, foi consultor técnico do Arquivo Fotográfico do Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas e do Arquivo Nacional. Dedicase também à fotografia de expressão pessoal. Recebeu o “Prêmio Eugène Atget”, promovido pela Air France, Prefeitura de Paris e Paris Audiovisuel, em 1984; e, em 1991, o “Prêmio Marc Ferrez de Fotografia”, para desenvolvimento do ensaio fotográfico Rio de Janeiro: um olhar cego sobre a cidade. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18348/antonio-augusto-fontes>>. Acesso em: 01 abr. 2021.

Figura 42 – Convite para a exposição “Fotografia em Transe”

CONVITE

Fotografia em transe

Coleção do
Museu da Fotografia
Cidade de Curitiba



fotografia Antonio Augusto Fontes | Santa Cruz, 1983

ABERTURA
17 julho 2018
às 19h

PERÍODO EXPOSITIVO
18 julho 2018 a
07 outubro 2018

MUSEU DA FOTOGRAFIA
CIDADE DE CURITIBA
Solar do Barão
Rua Presidente Carlos Cavalcanti, 533
Centro, Curitiba - PR

Terça a sexta-feira das 9h às 12h - 14h às 18h. Sábados e Domingos - 12h às 18h | Informações: 41 3321-3260

apoio realização parceria








PROJETO REALIZADO COM O APOIO DO PROGRAMA DE APOIO E INCENTIVO À CULTURA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA E DA PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA

Fonte: Vieira (2018)²⁸².

Rubens Fernandes Junior, um dos curadores, ressaltou a importância da exposição, pois para ele, “é cada vez mais rara a oportunidade de estarmos diante de tantas imagens emblemáticas da história recente da fotografia brasileira” (GAZETA DO POVO, 2018)²⁸³. Rubens afirma que “isso é possível agora, graças à Coleção do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba, o primeiro organizado no país nos últimos anos do século XX” (GAZETA DO POVO, 2018). A exposição também foi uma contrapartida do lançamento do Catálogo do

²⁸² VIEIRA, Maurício. Museu da Fotografia Cidade de Curitiba expõe um recorte do seu acervo com 170 obras dos grandes nomes da fotografia brasileira. Facebook, Curitiba, 11 de julho. 2018. Disponível em: https://www.facebook.com/events/1926908100932617?post_id=1926912694265491&view=permalink. Acesso em: 2 de abril. 2021.

²⁸³ Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/foto-sintese/fotografia-em-transe-colecao-do-museu-da-fotografia-cidade-de-curitiba/>

Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, que aconteceu durante a exposição.

Detalhando os quatro núcleos selecionados para a exposição, o primeiro deles, “Prêmio Máximo”, continha os projetos vencedores das premiações das Bienais de Fotografia. O módulo incluía o projeto “Perceptos” do fotógrafo Manuel Costa, um dos ganhadores do Prêmio. A série é uma sequência cronológica de 46 fotografias digitais realizadas no decurso de um ano, entre setembro de 1996 e agosto de 1997, imagens que acompanham as evoluções diárias da luz e das estações do ano na fauna e na flora às margens de uma pequena lagoa localizada no extremo norte da planície costeira do Rio Grande do Sul (FOLHA DE LONDRINA, 1999)²⁸⁴. “O Homem e a Terra”, de Lalo de Almeida, foi mais um projeto que integrou o módulo do “Prêmio Máximo”, cujo tema era a documentação sobre as populações tradicionais brasileiras. Por fim, o núcleo também trazia “Índia - Quantos Olhos tem uma Alma”, de Marcelo Buainain, com enfoque em diversos aspectos da cultura indiana e conceitos de religiosidade²⁸⁵.

Outro núcleo de “Fotografia em Transe” foi “Os modernistas”, que compreendia a fotografia moderna brasileira, particularmente os oriundos do Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB) de São Paulo²⁸⁶. Uma das bases do fotoclube era o empenho em promover e divulgar a fotografia como ofício. O Cine Clube é uma entidade marcante no contexto do fotoclubismo, que se expandiu no Brasil nas primeiras décadas do século XX, com a proposta de tirar a fotografia do registro documental e a percebê-la como uma forma de arte. Como

²⁸⁴ FOLHA DE LONDRINA. Artistas plásticos expõem obras em camisetas. **Folha de Londrina**. 18 de agosto de 1999. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/folha-2/artistas-plasticos-expoem-obras-em-camisetas-155842.html>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

²⁸⁵ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22137/marcelo-buainain>>. Acesso em 03 abr. 2021.

²⁸⁶ O Foto Cine Clube Bandeirantes foi criado no dia 28 de abril de 1939, no salão do Edifício Martinelli, centro da cidade de São Paulo, por um grupo de fotógrafos e aficionados por fotografia. A origem do empreendimento está nas reuniões periódicas que o grupo realiza na “Photo-Dominadora”, loja de artigos fotográficos, na rua São Bento, de propriedade de Antonio Gomes de Oliveira e Lourival Gomes Cordeiro, ambos praticantes dessa arte. O interesse pelo ofício e o empenho em promovê-lo e divulgá-lo estão na base da criação do “fotoclube”. O nome escolhido refere-se à figura histórica e desbravadora do bandeirante, que, segundo eles, sintetiza a missão de desbravar uma modalidade artística ainda pouco explorada no Brasil. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao13707/foto-cine-clube-bandeirante-sao-paulo-sp>>. Acesso em: 06 de abr. 2021. Verbete da Enciclopédia.

apontado por Helouise Costa (2005)²⁸⁷, neste período muitos (as) fotógrafos (as) compreendem a fotografia como um meio de expressão autônomo, sublinhando uma liberdade artística na fotografia. Um dos exemplos no Museu da Fotografia é o trabalho de Geraldo de Barros²⁸⁸, o qual estabelece vínculos com a fotografia modernista, como nas fotografias “Autorretrato (1949)”, “Fotoforma (1950)”, “A menina do sapato (1949)” e “Mulher no espelho (1948)” presentes no acervo. Além disso também estão os fotógrafos Thomaz Farkas²⁸⁹, que possui trabalhos identificados com a visualidade desenvolvida pelas vanguardas europeias e estadunidenses nas primeiras décadas do século XX: ângulos inusitados, closes, elementos seriados e composições geométricas e German Lorca²⁹⁰, participante do Foto Cine Clube Bandeirantes.

Já o módulo “Entre o documento e arte”, se organizava a partir de uma noção mais próxima da concepção de fotografia como documento, conferindo à imagem fotográfica o status de testemunho de um passado (fotografia como “espelho do real”²⁹¹), que se mostra “semelhante” ao mundo visível, exprime uma simbologia construída socialmente. Cito como exemplo, as fotografias de João Ripper²⁹², com a série “Índios Guarani Kaiowá (2000)” e Claudia Andujar, com o

²⁸⁷ COSTA, Helouise. Escola Paulista de Fotografia – uma vanguarda possível? Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras. Realizado no IA-Unicamp, 2 e 3 de julho de 2005. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/helouise_costa.pdf>. Acesso em: 06 de mar. 2021.

²⁸⁸ Geraldo de Barros (1923-1998) foi um pintor e fotógrafo brasileiro. Além da fotografia e da pintura, sua obra se estende também à gravura, às artes gráficas e ao desenho industrial.

²⁸⁹ Thomaz Jorge Farkas (1924-2011) foi um fotógrafo, professor, produtor e diretor de cinema. Registrou em suas fotografias cenas cotidianas dos grandes centros e contribuiu para a divulgação da cultura popular do interior do país por meio do projeto “Caravana Farkas”. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7520/thomaz-farkas>>. Acesso em: 01 abr. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

²⁹⁰ German Lorca (1922-) é um fotógrafo paulista. Volta-se principalmente às cenas da vida cotidiana, registrando com muita liberdade imagens que se revelam poéticas ou que causam certo estranhamento. Sua produção inicial tem uma participação decisiva na renovação da fotografia moderna no país. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21819/german-lorca>>. Acesso em: 01 abr. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

²⁹¹ Dubois (1994).

²⁹² João Roberto Ripper Barbosa Cordeiro (1953-) é fotógrafo e fotojornalista. Tem papel primordial na defesa dos direitos e na melhoria das condições de trabalho dos fotógrafos no Brasil, em virtude de militância trabalhista e sindical, na Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio de Janeiro (da qual é vice-presidente, em 1981) e no Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Rio de Janeiro (que preside em 1983). No início dos anos 1990, cria a Imagens da Terra, entidade sem fins lucrativos, especializada na fotografia documental de denúncia social.

conjunto “Yanomani (1970-1980)”, projeto resultante da observação do modo de vida e das tradições yanomani durante cinco anos²⁹³.

Por outro lado, “Experimentar e ampliar as fronteiras da fotografia”, consistia em um módulo que explorava as fotografias com processos alternativos e se dedicava a evidenciar as manipulações e intervenções no processo fotográfico (FERNANDES JUNIOR, 2019). Nesta esfera, a fotografia está imersa em múltiplas mediações tecnológicas como a gravura, a pintura e a colagem. Alguns exemplos do acervo são os trabalhos de: Alex Flemming²⁹⁴, com a série “Body Builder (2000)”, onde o autor fotografa corpos “jovens” para em seguida desenhar, sobre essas imagens, mapas de áreas de conflitos e de guerras, como, por exemplo, do Oriente Médio ou da região de Chiapas, no México; Alice Quaresma²⁹⁵ com “Ilha 1 (2014)”, que testa os limites da fotografia como uma superfície plana, explorando as qualidades da fotografia através de intervenções com tinta acrílica, papel, fita e lápis sobre suas impressões fotográficas²⁹⁶; e Rochelle Costi²⁹⁷, que apresenta composições abstratas elaboradas com base em colagem de imagens fragmentadas, como na série “Bandejas (1995-1996)”.

A divisão do acervo em módulos nesta exposição explicitou “o que representa o conjunto imagético da coleção” (FERNANDES JUNIOR, 2019, p.

²⁹³ “Os Yanomami formam uma sociedade de caçadores-agricultores da floresta tropical do Norte da Amazônia. Seu território cobre, aproximadamente, 192.000 km², situados em ambos os lados da fronteira Brasil-Venezuela na região do interflúvio Orinoco - Amazonas (afluentes da margem direita do rio Branco e esquerda do rio Negro). No Brasil, a população yanomami era de 19.338 pessoas, repartidas em 228 comunidades (Sesai, 2011). A Terra Indígena Yanomami, que cobre 9.664.975 hectares (96.650 km²) de floresta tropical é reconhecida por sua alta relevância em termo de proteção da biodiversidade amazônica e foi homologada por um decreto presidencial em 25 de maio de 1992” (URIHIFE, 2018).

²⁹⁴ Alex Flemming (1954-) é um pintor, escultor e gravador paulistano. É professor da Kunstakademie de Oslo, na Noruega, entre 1993 e 1994. Reside na Alemanha a partir de 1995, e continua expondo frequentemente no Brasil. Em 2002, são publicados os livros “Alex Flemming”, pela Edusp, organizado por Ana Mae Barbosa (1936) e “Alex Flemming, uma Poética”, de Katia Canton (1962), pela editora Metalivros, e, em 2005, o livro “Alex Flemming - Arte e História”, de Roseli Ventrella e Valéria de Souza, pela Editora Moderna. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa8626/alex-flemming>>. Acesso em: 26 de mar. 2021.

²⁹⁵ Alice Quaresma (1985-) é uma artista plástica carioca. cursou seu mestrado na Pratt Institute em 2009 e foi selecionada como uma das vencedoras do prêmio PS122 durante o mesmo ano. Alice participa de exposições e programas de residência nos EUA, Europa e América do Sul desde 2006.

²⁹⁶ QUARESMA, Alice. SP - Arte. Disponível em: <https://www.sp-arte.com/artistas/alice-quaresma/>

²⁹⁷ Rochelle Costi (1961-) é fotógrafa e artista multimídia gaúcha. Formada em comunicação social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), Porto Alegre, em 1981, em 1997, recebe o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Fundação Nacional de Arte (Funarte) e, três anos depois, a Bolsa de Artes da Fundação Vitae.

20). Como uma primeira conclusão sobre o entendimento da fotografia pelo acervo do MFCC, entendo que ele se materializou por meio das exposições e mostras realizadas no Museu. Observo que existe uma assimilação do fotojornalismo e da documentação, como nos trabalhos de João Ripper e Claudia Andujar; de ensaios fotográficos autorais, como o exemplo dos fotógrafos Manuel Costa, Lalo de Almeida e Marcelo Buainain (vencedores do Prêmio Máximo); da fotografia modernista, expressa por Geraldo de Barros, Thomaz Farkas e German Lorca; e da chamada fotografia experimental, representada, por exemplo, por Alex Flemming, Alice Quaresma e Rochelle Costi.

No que se refere a percepção fotográfica apresentada e interpretada pelo museu, ocorre uma abertura a diferentes tendências. Quando conversei com Orlando Azevedo, que também foi curador desta mostra, perguntei a respeito desta divisão do acervo:

Entrevista telefônica

Fonte: ARQ01_OrlandoAzevedo_março_2021.

E. (...) minha dúvida era mais porque eu vi que essa exposição, ela é citada na apresentação do Catálogo, mas o Catálogo em si não é dividido nesses quatro núcleos, aí eu fiquei curiosa para saber se havia uma divisão interna...

O. Foi dividido para haver entendimento maior até da performance e da direção que cada fotógrafo tinha, sabe (...) então foi dividida em núcleos porque ficou mais fácil até pelo entendimento, em períodos e por núcleos.

Na fala de Orlando, uma pista sobre essa divisão: pela “performance” e pela “direção” de cada fotógrafo (a). A inclusão desses termos, é um indício de que as fotografias do acervo, afinal, não são mais somente atribuídas à ideia de documento. Entender “performance” e “direção” na fotografia supõe uma criação sobre o ato concebido com a câmera, extrapolando as fronteiras que foram tradicionalmente atribuídas à sua realização, como no período da Bienal (1996-2000). Essa percepção revela uma preocupação com as ações que englobam elementos de presença, performance e encenação no ato fotográfico. Assim, entendo que percorrer estes indícios na fala de Azevedo, possibilita verificar que a imagem fotográfica possivelmente passou a ser pensada como um meio de comunicação capaz de intervir e de criar performativamente a “realidade” e não apenas testemunhá-la.

Na medida em que os curadores assimilam a técnica fotográfica como uma maneira, tanto de comunicar o registro do mundo, quanto de construção visual de um mundo imaginado, as fotografias ganham um aspecto plural e dinâmico. Pontuo que, apesar de não estar considerando todo o conjunto de exposições realizadas no MFCC ao longo de sua trajetória, entendo que “Fotografia em Transe”, por apresentar o maior número de obras do acervo com recortes e critérios, prevaleceu como um indício expressivo para entender a interpretação do Museu sobre seu acervo.

3.6 Ainda sobre a circulação de fotografias

Vale ressaltar que parto da compreensão de que o acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba não é responsável por criar um cânone para a obra fotográfica. Embora os museus possuam o poder de arbitrar quais fotos são boas e quais fotos são ruins, meu interesse é identificar como os museus criam as condições para vê-las (SONTAG, 2004). Os padrões de avaliação e as tradições canônicas da fotografia já estavam em curso antes da fundação do MFCC e, deste modo, seu acervo fotográfico, bem como os eventos, mostras, exposições e manifestações que o circunscrevem, funcionam como um recurso para acessar, além da produção de sentidos, negociações culturais, políticas, simbólicas e afetivas.

Ramos (2008) afirma que o museu, ao executar a coleta de artefatos e exibi-los em outra rede de sentidos, institui a “cultura exposta”. “Retira a vida social dos objetos transformando-os em coisa exibida”, (Ramos, 2008, p 136). Nessa linha interpretativa, abordar esses trânsitos das operações museológicas por meio da narrativa sobre as exposições e eventos relacionados ao MFCC, compreendi que o museu, ainda que inicialmente sustentasse uma visão calcada na fotografia documental, fomentou exposições com pontos de vista distintos e apresentou exposições que evidenciavam uma pluralidade do entendimento do caráter fotográfico, compreendendo a fotografia tanto como possibilidade de uma arte de caráter autoral e como possibilidade de que se podia fazer arte também por meio da fotografia.

A posição da Fundação Cultural de Curitiba, representada pela figura de Orlando Azevedo como Diretor de Artes Visuais, era pautada por decisões mediadas por seus conhecimentos e propósitos, na medida em que as participações aceitas nas seções de fotografia da Bienal, sob sua responsabilidade, privilegiavam fotógrafos profissionais que: lhe eram próximos ou eram ligados aos mercados da publicidade, da moda e do fotojornalismo, ou ainda, pertencentes a clubes e associações tradicionais. Além disso, ao que tudo indica, os critérios de seleção e premiação adotados pelo MFCC para as fotos expostas na Bienal, no início, eram os mesmos vigentes no universo do

fotoclubismo. O uso de termos como “expressiva coleção brasileira de fotografia contemporânea” nos textos dos catálogos assinados pelo MFCC é indicativo de a curadoria compreendia que os (as) fotógrafos (as) selecionados representavam/sintetizavam a fotografia nacional como um todo.

Tratando das estratégias de legitimação da fotografia pelos museus, Helouise Costa (2008), entende que, além de serem mantidos os critérios modernistas e a incorporação dos usos híbridos da imagem, os grandes museus de arte passaram a valorizar, a partir da década de 1980, fotografias que seguiam um certo modelo pictórico. Tal modelo, segundo a autora, baseia-se no uso de planos frontais bem delimitados, no estabelecimento de diálogos com a tradição da pintura desde o Renascimento, e materializa-se em fotografias em cor, de grande formato.

Apesar de ter encarado a fotografia com um caráter essencialmente documental ou vinculado ao movimento fotoclubista, o caráter experimental assumido pelo processo de criação artística na fotografia, em determinado momento, passou a ser aceito pelo MFCC, creio que em função da dissolução de fronteiras entre as categorias tradicionais da arte. A dissolução então dessas especificidades, possibilitou a inclusão da fotografia com diferentes práticas artísticas no acervo. O entendimento da fotografia sob a perspectiva do museu, revela determinadas prescrições que legitimam quem é fotógrafo (a) e quem não. Para Azevedo (2019), por exemplo, “o domínio do ofício é essencial” e “a regência define o talento”²⁹⁸. Já, Ana Cristina de Castro (2019), Presidente da Fundação Cultural de Curitiba na época do lançamento do Catálogo do Acervo, fala que o museu valoriza a fotografia “como criação e meio de expressão”²⁹⁹. Deste modo, entendo que essa coleção é uma materialização de como o museu está construindo ideias de fotografia. Ideias que, para além da fotografia, também faz do museu em si, espaço constante de tensionamentos, desvios e disputas.

²⁹⁸ AZEVEDO, Orlando. A história de uma coleção. IN: VIEIRA, Maurício et al (Org.). **Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba**. Curitiba: Id Editora Curitiba, 2019. 256 p.

²⁹⁹ CASTRO, Ana Cristina de. Museu como local para reflexão sobre a fotografia. IN: VIEIRA, Maurício et al (Org.). **Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba**. Curitiba: Id Editora Curitiba, 2019. 256 p.



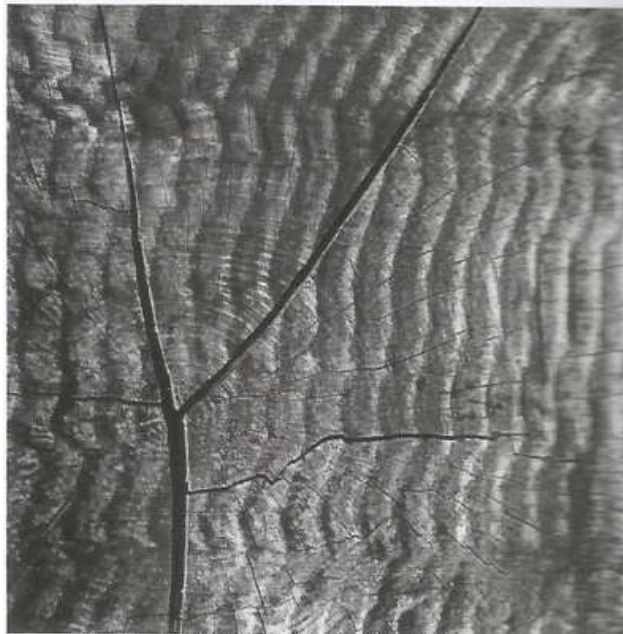
capítulo 4: **consumo**

Na imagem, "Nhá Perera", fotografada em sua casa segurando uma reprodução da Santa-Ceia em Belém-PA (1991), fotografia de Guy Veloso (Belém, Pará, 1969) e fotografia documental de paisagem natural "sem título" de Maurício Simonetti (Santo André, São Paulo, 1959). Montagem digital realizada a partir da digitalização das reproduções fotográficas do Catálogo "Brasil Mostra Tua Cara: I Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba" (1996).

4 CONSUMO

4.1 Fragmentos

Figura 43 – "Originalidade" (1969) de Haruo Ohara



Fonte: Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019)

Figura 44 – "Festa do Vaqueiro" (1997) de Lalo de Almeida



Fonte: Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019).

Figura 45 – "Vaquerjada" (1997) de Lalo de Almeida



Fonte: Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019).

Figura 46 – "Vísceras em vice e versa" (2006) de Vilma Slomp



Fonte: Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019).

Figura 47 – "Ouvir o silêncio para criar barulho" (2006) de Vilma Slomp



Fonte: Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019).

Figura 48 – "Sem título" (1998) de Sandra Cinto



Fonte: Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019).

Figura 49 – "Outras Américas" (1981) de Sebastião Salgado



Fonte: Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019).

Figura 50 – "Rio Trombetas" (1994) de Ricardo Teles



Fonte: Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019).

Figura 51 – "Sopa" (1995) de Milton Montenegro



Fonte: Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019).

Figura 52 – "Yanomami" (1970-1989) de Claudia Andujar



Fonte: Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019).

Figura 53 – "Pescador de siris com puçá na Ponta da Praia" (1996) de Marcos Piffer



Fonte: Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019).

Figura 54 – "Portal do Corumbau" (1989) de João Musa



Fonte: Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019).

Figura 55 – "Abastecendo a matraca com sementes de feijão" (1949) de Haruo Ohara



Fonte: Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2019).

4.2 Consumo, usos e apropriações

Embora esta seja a introdução deste ensaio, ele se inicia de fato com as imagens. As fotografias aparecem, antes de tudo, não apenas como um prólogo, que apresenta o tema a seguir, mas como o início de um enunciado, com seus primeiros argumentos. Isso não significa que tomo as imagens como objetos independentes cujo entendimento se completaria em um olhar. Levando em conta o contexto no qual essas imagens se inserem, não tenho a intensão de dar-lhes um caráter ilustrativo, mas sim um lugar do qual elas possam, também, falar.

Nos primeiros ensaios, apresentei o acervo que constitui o objeto da pesquisa, assim como seu processo de produção e circulação, com a intenção de apresentar a construção e os percursos do museu. A seguir, dedico-me a

expor os caminhos que fiz com as imagens, e acionamentos relacionados a elas, como fontes para a compreensão do Museu da Fotografia.

Tendo o acervo como âncora, o ensaio caminha no seguinte sentido: a narrativa se dá por meio da seleção e da forma de apresentação de cada uma das montagens elaboradas com estas fotografias. Gombrich (2012)³⁰⁰, ao tratar sobre os usos das imagens, oferece algumas reflexões a partir de sua observação de como quadros — com diferentes composições, emoldurados nas paredes de uma casa — tendem a perder suas identidades individuais. O autor fala que a mesma ideia pode ser aplicada sobre a disposição de quadros em exposições e ao arranjo de ilustrações em livros (GOMBRICH, 2012, p. 115). A partir desta reflexão, como designer, considero relevante relembrar que acessei estas imagens por meio do Catálogo do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba. Portanto as escolhas de imagens que tratarei neste trabalho também foram motivadas, além da temática proposta, pelo atravessamento das hierarquias visuais propostas pela curadoria, a saber: tratamento estético, dimensões e posicionamentos das imagens nas páginas, escolhas editoriais e projeto gráfico.

As imagens que abrem este capítulo são reproduções de reproduções. Explico: são versões digitalizadas do Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2018), que por sua vez é uma reprodução fotográfica do acervo. Entendendo que, assim como organizar, desorganizar é também movimento. Foi a partir desse ato de ver, rever fora da ordem, transver e revirar as fotografias daquele catálogo, que muitas das questões surgiram. Assim, fui chegando a uma nova organização. Que não é sistemática ou objetiva, mas cria uma certa ordem a partir da formulação de *constelações*³⁰¹ de imagens, noção cunhada por Walter Benjamin a qual explicarei mais adiante. Guiada pelo olhar, e de modo intuitivo, criei imagens compostas de imagens: algumas seleções são mais óbvias, outras nem tanto. Essas aproximações foram a maneira como encontrei para lidar, de certo modo, com o volume de imagens da

³⁰⁰ GOMBRICH, E. H. **Os Usos das Imagens**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

³⁰¹ A noção de constelação é inspirada em Walter Benjamin. De acordo com Georg Otte e Mirian Lídia Volpe (2000, p. 37), nas “Questões introdutórias de crítica do conhecimento” de sua tese de Livre-Docência, publicada, no Brasil, sob o título de *Origem do drama barroco alemão*, o autor recorre à imagens de estrelas: “As idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”.

publicação, as 914 reproduções de fotografias de 107 fotógrafos ([Apêndice C](#)). Ao mesmo tempo em que uma única fotografia acionava várias imagens, elas eram mais próximas de mim, mais presentes e íntimas.

Nos estudos de cultura material, um processo que "media [sic] relações e práticas sociais e as relações das pessoas com a cultura material" é o consumo (BARBOSA, 2004, p. 11). Inserido como um conceito-chave nos estudos de cultura material, o consumo está na base da formação de estratégias de reprodução de muitos grupos e identidades sociais no mundo moderno (GOMES, 2008). Logo, o consumo gera formas particulares de sociabilidades e produz vínculos sociais.

A partir da categoria consumo, é possível refletir sobre a circulação das coisas. Filio-me às noções de consumo de Mary Douglas e Baron Isherwood (2004). Os autores assumem consumo como um fenômeno cultural e como foco privilegiado para entender a vida contemporânea. Eles entendem os bens como necessários para evidenciar e estabilizar categorias culturais, e que a função essencial do consumo é fazer sentido, construindo um universo inteligível, já que "o consumo usa os bens para tornar firme e visível um conjunto particular de julgamentos nos processos fluídos de classificar pessoas e eventos" (DOUGLAS; ISHERWOOD, 2004, p. 16).

Garcia-Canclini (1993) também destaca o consumo como cenário de disputas entre grupos e classes, como um sistema de integração e de comunicação, como lugar de objetivação de desejos e por seus aspectos econômicos. O autor define o consumo cultural como "o conjunto de processos socioculturais nos quais se realizam a apropriação e os usos dos produtos" (Garcia-Canclini, 1999, p. 77). Esta reflexão teórica, que tem por base os estudos de consumo, ajuda a pensar no consumo imagético, no qual incluo os usos e apropriações identificados por Garcia-Canclini, entendendo que é um processo que também se dá na produção de sentido por meio da imagem. A partir da relação com as imagens, é possível pensar nos sentidos possíveis que os sujeitos dão às práticas sociais e culturais. Assim, verificar como as fotografias do Museu da Fotografia são consumidas, torna possível um estudo sobre processos sociais e culturais contextualmente localizados. Consumir, nesta interpretação, é, em alguma medida, apropriar-se das imagens.

Deste modo, criar outras propostas a partir das reproduções fotográficas foi uma forma de apropriação do Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, de consumir e de fazer circular as imagens do acervo. Ainda, a digitalização das páginas do catálogo me permitiu explorar materialmente as possibilidades de sobreposições, justaposições, continuidades, semelhanças, contrastes, reflexos e intersecções entre elas. As imagens puderam ser reorganizadas com outras imagens, recortadas ou reapropriadas com outros usos. Toda imagem é "viajante", como propõe Etienne Samain: "é a eclosão de significações, num fluxo contínuo de pensamentos" (2012, p. 34).

4.3 Mais atenta para outras possibilidades de pensar a imagem

No ano de 2018, era lançado o Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, um patrimônio da Fundação Cultural de Curitiba (FCC), numa edição bilíngue de 256 páginas. O catálogo, que tem como idealizadores Maurício Vieira³⁰², Marcello Kawase³⁰³ e Orlando Azevedo³⁰⁴, expõe um recorte do acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba³⁰⁵. Importa para esta investigação, pensar sobre a materialidade do Catálogo do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba, definido por seus idealizadores como a "construção e documentação de uma memória viva, como parte da história da fotografia brasileira" (KAWASE; VIEIRA, 2019). Essa publicação revela, além da reprodução das fotografias, alguns modos de enunciar as imagens.

Em 16 de agosto de 1998 era inaugurado o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (MFCC)³⁰⁶, espaço cultural localizado no centro histórico de Curitiba. A idealização do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba foi resultado de um evento com três edições, a Bienal Internacional de Fotografia, realizada nos anos de 1996, 1998 e 2000. Nestas edições, os fotógrafos e fotógrafas participantes

³⁰² Maurício Vieira (1966-) é fotógrafo, designer gráfico e produtor cultural.

³⁰³ Marcello Kawase (19-?) é designer gráfico, trabalha com projetos culturais e editoriais.

³⁰⁴ Orlando Azevedo (1949-) nasceu na Ilha Terceira, Açores, Portugal e vive no Brasil desde 1963. Fotógrafo, foi diretor de Artes Visuais da Fundação Cultural de Curitiba e idealizador da Bienal Internacional de Fotografia e do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba.

³⁰⁵ A lista com o nome dos fotógrafos participantes encontra-se disponível no [Apêndice C](#).

³⁰⁶ A inauguração aconteceu por meio do decreto Nº 537 de 11.08.1998 na gestão de 1997 a 2005 do prefeito Cassio Taniguchi (1941-).

eram convidados a doar algumas de suas produções, que foram incorporadas ao museu ao longo dos anos, compondo um acervo fotográfico.

Os convites eram realizados em grande maioria por Orlando Azevedo, fotógrafo e idealizador do MFCC. Azevedo afirma que naquele período havia uma política de fortalecimento no intercâmbio cultural dos países do Mercosul que a aquisição de obras fotográficas respondia ao objetivo de criar uma expressiva coleção de fotografia brasileira contemporânea (AZEVEDO, 1998). Atualmente o museu tem 1470 fotografias de 168 fotógrafos e fotógrafas e divide-se em um universo com diferentes espacialidades, a sede³⁰⁷ e o acervo³⁰⁸, situados a 300 metros um do outro.

A sede do museu localiza-se no Solar do Barão, espaço que reúne diversas unidades relacionadas às artes gráficas e destina-se a promover criação, experimentação, preservação e o exercício da arte (FCC, 2020). Já o acervo, localiza-se na Casa da Memória, um centro de documentação e pesquisa que tem como atribuições a pesquisa, preservação e conservação do acervo documental referente à história de Curitiba e do Paraná (FCC, 2020). É neste espaço que ficam as fotografias do acervo em envelopes de papel, armazenadas em mapotecas, local que funciona, também, como uma reserva técnica. Para acessá-las, é preciso marcar horário com antecedência, pois o espaço é constantemente monitorado por funcionários (as) conforme narrado no item [2.6 O que tem dentro do Acervo?](#).

As questões de controle ambiental restringem, em alguma medida, o acesso ao acervo. Portanto, para o desenvolvimento desta pesquisa, utilizei como fonte o Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (2018). No entanto, nem todos os (as) os (as) fotógrafos (as) que integram o acervo estão presentes na publicação. No texto de apresentação, consta que este registro foi recusado por alguns fotógrafos e fotógrafas devido ao trabalho e manuseio, mas que todos (as) tiveram a oportunidade de validar ou alterar as informações que fariam parte do catálogo. Sobre isso, Azevedo (2021) me contou em entrevista, que:

³⁰⁷ Localizada na Rua Presidente Carlos Cavalcanti, 533, Centro.

³⁰⁸ Localizado na na Rua São Francisco, 319, Centro.

na verdade, eticamente, o Maurício Vieira, que foi quem organizou o catálogo e propôs esse projeto junto com Marcelo Kawase, que é o designer do Museu Oscar Niemeyer (...) eles, eticamente, consultaram todos os fotógrafos pedindo autorização para publicar (...) teve alguns fotógrafos que não aceitaram, o que também não foi muito correto porque essas fotografias tinham sido adquiridas pela Fundação (...) então, a rigor não precisava nem pegar uma autorização, mas eticamente foi pedido e teve fotógrafos que não quiseram participar, até porque ficaram magoados de ter obras do acervo num museu que depois deixou de ter a relevância e importância que tinha (...) então tem várias obras importantes que não constam no catálogo também, sabe? (...) mas enfim, o catálogo de qualquer modo é representativo, dá um panorama da qualidade do acervo e das obras do acervo e dos fotógrafos estão nascendo principalmente, sabe?

Convém então, ressaltar que o catálogo é um recorte do acervo. Além disso, a publicação, que é considerada panorâmica e representativa por Orlando Azevedo, foi um documento privilegiado em relação a outros da pesquisa (AZEVEDO, 2019). Foi por meio do catálogo que pude acessar a reprodução das fotografias, visto que as originais ficam armazenadas em arquivos. No movimento de observação das fotografias, percebi que elas carregavam particularidades, que, atraindo-me de imediato, fizeram-me entender que estaria entrando em um terreno desconhecido: o da pesquisa com imagens. Esse desvio de percurso, entretanto, possibilitou uma série de descobertas, tanto a respeito da metodologia que eu precisaria desenvolver para me aproximar de tais imagens, como das questões próprias dos campos teóricos com os quais entrava em contato, a saber, a cultura material³⁰⁹ e a cultura visual³¹⁰. A aproximação com essas diferentes áreas de conhecimento não configura apenas uma comparação entre diferentes perspectivas de investigação, mas é justamente desse (e nesse) encontro que nasce a possibilidade do estudo.

³⁰⁹ Entendo que a cultura material, a partir das noções enunciadas por Daniel Miller (2013), trata da ideia de que os objetos nos fazem como parte do processo pelo qual os fazemos. O autor pretende incluir as coisas e a sua materialidade como parte necessária do processo que nos torna o que somos (MILLER, 2013). Miller também afirma que grande parte do que nos torna o que somos existe "não por meio da nossa consciência ou do nosso corpo, mas como um ambiente exterior que nos habitua e incita" (MILLER, 2013, p. 79). Nesse caso, considero a fotografia como artefato, pois me atento às suas materialidades e à sua capacidade de circulação em distintos meios e suportes.

³¹⁰ Ulpiano Bezerra de Meneses estabeleceu um debate sobre esse tema em um artigo publicado na Revista Brasileira de História da Associação Nacional de História - ANPUH (MENESES, 2003, p. 11-36) intitulado "Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares". Nesse artigo, Meneses (2003) aborda a questão do regime visual, o qual trata como sinônimo de cultural visual. Nessa acepção, o regime visual portanto, estaria inserido dentro da proposta do autor em investigar a visualidade, que é concebida como "um conjunto de discursos e práticas que constituem formas distintas de experiência visual em circunstâncias historicamente específicas" (MENESES, 2003, p. 27).

No início da pesquisa, por meio do recorte do trabalho de alguns fotógrafos, identifiquei marcadores temáticos nas imagens do Catálogo do Acervo. Esses marcadores circundavam questões de gênero, raça e classe. Procurei entender, a partir deste recorte, como as relações entre as fotografias e as pessoas, em diálogo com a produção, a circulação e o consumo de imagens, provocavam tensionamentos às noções de identidade nacional, representações culturais e conseqüentemente, nas políticas emancipatórias. Contudo, a análise e a compreensão da relação entre a imagem fotográfica e a sua produção de significado pautados por quadros de análise histórico-semiótica de séries fotográficas, os quais recorri por algum tempo, contemplavam a representação fotográfica a partir de códigos que fornecem, entre outros aspectos, significado ao universo cultural de uma mesma sociedade, ou seja, a partir de uma série de ações convencionalizadas (MAUAD, 1996). Então alguns meses depois, interessada sobre os estudos de cultura visual e mais atenta para outras possibilidades de pensar a imagem, a leitura de José de Souza Martins (2013) foi importante. A partir do autor, que aponta o reconhecimento da imagem como documento do imaginário social, e não preponderantemente como documento da factualidade social, pude expandir minha percepção a respeito das imagens do acervo. Neste espaço da pesquisa, onde a produção, a circulação e o consumo imagens são centrais, a imagem fotográfica também pode ser debatida, a partir da sua capacidade de despertar o imaginário humano para as representações.

4.4 Imagens que geram inquietações

Perceber os sentidos que um determinado grupo social pode enunciar por meio das imagens, é uma questão que me interpela ao trabalhar com um acervo imagético. A minha leitura deste problema procede, também, de Etienne Samain (2012), o qual tem trabalhado sobre as questões heurísticas em torno da imagem, e defende de forma persuasiva que a imagem, na sua capacidade de suscitar ideias, é o lugar de um processo vivo. Em seus estudos, o autor desenvolve reflexões sobre o que ela mostra, o que dá a pensar e o que,

sobretudo, se recusa a revelar: o seu próprio trabalho, ou seja, o trabalho que ela realiza ao se associar a outras imagens. Segundo ele, as imagens são "formas de abstrações que possuem o poder de provocar e suscitar o imaginário humano" (SAMAIN, 1998, p. 54).

Ainda que as fotografias do acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba possuam uma significativa relação com o factual, entendo que elas são polissêmicas, condição que demanda, conforme apontado por Martins (2013), uma sociologia do conhecimento visual para lê-las e interpretá-las.

Em decorrência de algumas inquietações a respeito do uso quadros de análise de imagem frequentemente propostos dentro de um registro histórico-semiótico³¹¹ que citei anteriormente, procurei entender o que caracterizava uma análise imagética. Entendo que analisar uma imagem é, em alguma medida, sinônimo de decompô-la. Embora não exista um método analítico universalmente aceito, de acordo com Vanoye (1994)³¹², analisar implica duas etapas importantes: "em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar". Considero que a análise em si, nesta grade interpretativa, restringe o entendimento de diversos domínios da existência social³¹³, como por exemplo, os imaginários, os sonhos, os desejos, as crenças, os mitos, as aspirações e as subjetividades representadas na fotografia.

Nesta perspectiva, "analisar imagens" ganha uma dimensão mais ampla e pode significar atividades diversas. Em diálogo com Mauad (2005, p. 139-140) sobre a imagem fotográfica, entendo que é preciso considerar uma série de

³¹¹ A partir da sugestão de leitura da disciplina de Imagem e Tecnologia, realizada no Programa de Pós Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, tive uma aproximação com as metodologias de análise de imagem por meio do trabalho de Lúcia Santaella (2002; 2012) e Martine Joly (2000) que abordam a imagem, em alguma medida, sob o ponto de vista da significação. Essas autoras explicam que "A teoria semiótica permite-nos captar não apenas a complexidade, mas também a força da comunicação pela imagem, apontando-nos essa circulação da imagem entre semelhança, traço e convenção, isto é, ícone, índice e símbolo" JOLY (2000, p. 40).

³¹² Citado por Penafria (2009, p. 2) em *Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)*. Neste texto, a autora procura refletir sobre a atividade de análise de filmes, em especial o seu papel nos discursos sobre cinema e aborda possíveis metodologias para essa mesma atividade.

³¹³ A expressão "domínios da existência social" é apresentada na fundamentação de José Guilherme Magnani (1999) em *Mystica Urbe: um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole*. O autor segue a caminhada de "pedestres" que, em seus percursos variáveis, serpenteiam a cidade à procura de "valores alternativos", "novos paradigmas de conhecimento" e "desenvolvimento espiritual", independentes de sistemas religiosos institucionalizados.

circuitos, práticas e materialidades, que demandam "uma metodologia que considere seu caráter polifônico, resultante do circuito social de produção, circulação e consumo de imagens". Deste modo, optei por outro enfoque, com outras perguntas. Em vez de circunscrever a imagem no contexto habitual do processo de decomposição analítica, minha proposta é investigar formas próprias de articular processos metodológicos e pesquisa com fontes imagéticas, apontando para as bordas, as beiras e as margens das fotografias. Quais leituras e expressões específicas despontam das imagens, quando colocadas em relação? Como as imagens acionaram os imaginários? Quais as possibilidades de perceber e pensar a imagem? Antes, porém, de mostrar as possibilidades e as limitações destas perspectivas, convém lembrar as circunstâncias em que foram produzidas.

Depois de algum tempo, como designer, pesquisadora e observadora, passei a prolongar o período que olhava para as reproduções fotográficas no Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba e a familiarizar-me com elas. A materialidade da publicação também possibilitou interações específicas. A imersão nas fotografias não foi planejada, optei por observar e folhear as páginas livremente, deixando-me atravessar pelas imagens, pequenas e grandes, pelas composições e disposições das legendas. Diversas vezes coloquei o catálogo sobre a mesa e debrucei-me sobre as imagens. Escrevia anotações, grudava marcadores coloridos identificando características em comum ou que me parecessem relevantes. Voltava a guardar o catálogo, removia os marcadores. Repeti o processo inúmeras vezes. E a (re)combinação das imagens naquelas páginas me trazia cada vez novas considerações. Lado a lado elas criavam outras possibilidades, diálogos e dimensões. Didi-Huberman (2010, p. 4)³¹⁴ afirma que:

Quando colocamos diferentes imagens – ou diferentes objetos, como as cartas de um baralho, por exemplo – em uma mesa, temos uma constante liberdade para modificar sua configuração. Podemos fazer pilhas, constelações. Podemos descobrir novas analogias, novos trajetos do pensamento. Ao modificar a ordem, fazemos com que as imagens tomem uma posição.

³¹⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas** – Como levar o mundo nas costas?. Sopro – Panfleto Político-Cultural, dez. n 41. 2010.

Quando passei para a fase de análise e escaneei todas as imagens, notei que talvez não estivesse tão claro para mim quantas de fato elas eram. Agora digitalizadas, diante de mim, elas apresentavam, materialmente, outro universo. E, por mais que as visse repetidamente, sempre parecia surgir uma nova, que nunca havia visto antes. Depois de algum tempo, estabeleci o procedimento de olhar para os vínculos, os elos — intervalos e pontes que se relacionavam — imagens que teciam relações de afinidade, estranhamento, semelhança, diferença. Fotografias aproximando-se, ao mesmo tempo em que abriam distância umas das outras.

A noção de constelação de Walter Benjamin e a metodologia que emerge dela, serviu de guia para o que eu me propunha fazer. Assim como a autora Mariana Souto (2019), que abordou esse pensamento em relação ao cinema — com conjuntos fílmicos que seguiram caminhos constelares em seu livro “Invasores e Infiltrados” —, inspirei esse processo metodológico diante das imagens. Embora tenham um caráter distinto, as teorias explicitadas nesse percurso, mostraram ser possível dar prioridade para as imagens em seu conjunto e, sobretudo, às relações entre elas.

Notei, também, que tão importante quanto a conexão das imagens entre si, era a minha relação enquanto pesquisadora com as imagens. Motivada pela leitura da antropóloga Els Lagrou (2019), reitero uma das perguntas que norteiam este ensaio: quais as possibilidades de perceber e pensar a imagem? De acordo com Lagrou (2019), o conhecimento para a leitura e a interpretação das imagens vem marcado pela história dos lugares nos quais elas são produzidas. Logo percebi que a maneira que eu observava as imagens do catálogo operava de uma maneira constitutiva do meu próprio olhar. Constitutiva no sentido de que é preciso levar em conta todas as referências, definições estéticas, interpretativas e institucionais que moldaram meu olhar ao longo da vida. Em outras palavras, a autora argumenta que os modos de ver estão relacionados com os modos de pensar.

4.5 Fotografia é imagem ou imagem é fotografia?

Faço uso constante da expressão "imagens" nessas explicações, então convém explicar como venho pensando essa categoria. E por trazer uma

discussão situada no atravessamento entre os temas de cultura visual e cultura material, também devo explicitar a diferenciação teórica entre as terminologias "fotografia" e "imagem".

Por fotografia, entendo que não são meras abstrações, mas constituem coisas materiais, objetos físicos, artefatos (MENESES, 2005). Apoio-me em Philippe Dubois³¹⁵ (1992), que é citado por Ettiënne Samain (1998), percebendo o registro fotográfico em sua materialidade, seu peso, sua textura, ainda que bidimensional, pois "a imagem fotográfica é uma inscrição, uma marca, uma pequena queimadura de luz sobre nitratos de prata; sempre o índice de um real, e que não existiria sem o seu referente" (DUBOIS, 1992 apud SAMAIN, 1998, p. 54-55). Preocupo-me em incluir a materialidade das fotografias e entendê-las como coisas que participam das relações sociais e, ainda mais do que isso, como práticas materiais (MENESES, 2005).

Antes, uma questão importante: como pensar a imagem fotográfica como um índice e artefato, simultaneamente? Creio que a fotografia não se esgota em sua dimensão material como objeto de estudo, pois nessa mesma instância, reside uma representação, um fragmento de memória, uma imaginação, um lampejo que faz despertar a produção de sentido. Ela engendra em si, o "índice do real" e "torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda" (DUBOIS, 2014, p. 53). Mas é importante lembrar que em outros momentos passa a adquirir quaisquer diversos sentidos que não necessariamente se relacionam com o seu referente.

Portanto, a questão sobre a fotografia nesta pesquisa não é sobre a fidelidade a uma verdade ou realidade preexistente, mas sobre a "orquestração de discursos ideológicos e perspectivas coletivas" (SHOHAT; STAM, 2006, p. 265). Se a produção de uma fotografia ou entendimento dela, por parte da seleção da curadoria do museu for percebida na chave de uma prática mimética ou até mesmo como fotografia documental, essa ação pode ser "um ato de interlocução contextualizada entre produtores e receptores socialmente situados" (SHOHAT; STAM, 2006, p. 265). Não é suficiente dizer que a fotografia é uma construção, mas entender: como é construída? Em qual contexto? Quais os agentes sociais envolvidos no processo?

³¹⁵ DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico**. Lisboa, Vega, 1992.

Saindo das problematizações acerca da imagem fotográfica e entrando nas discussões sobre a imagem em si, Etienne Samain (1998) classifica a fotografia como uma das tipologias possíveis de imagem. Para o autor, imagem abrange uma gama muito maior, incluindo as palavras, as frases, a própria escrita, pois ele crê que "todas, finalmente, não passam de imagens, *outras* imagens: imagens adestradas, domesticadas, codificadas, lineares, signos imagéticos" (SAMAIN, 1998, p. 54). O autor faz uma demarcação conceitual que é importante para entender a singularidade nos diversos tipos de imagens, ao apontar matrizes imagéticas, a saber, fotográfica, cinematográfica, videográfica, informática, entre outras. Pude compreender melhor quando o autor aborda essas diferenças de posturas por meio do ato de observar. Afinal, "ver um filme não é olhar para uma fotografia (...) *assiste-se* à um filme, *mergulha-se* numa fotografia" (SAMAIN, 1998, p. 56).

Ainda, Samain (1998) considera a imagem como o lugar de um processo vivo, pois ela é capaz de suscitar ideias (SAMAIN, 2012), o que abarca também as imagens abstratas, aquelas que são criadas em nossos pensamentos, ou em outras palavras, o domínio e a faculdade que o espírito humano tem de representar imagens (SAMAIN, 1998). Compartilho da colocação do autor ao versar sobre as imagens como "formas de abstrações que possuem o poder de provocar e suscitar o imaginário humano" (SAMAIN, 1998, p. 54).

4.6 Imagens constelares

Ao estabelecer diferentes encadeamentos, junções e associações com base na observação de seu conteúdo plástico e linguístico, a composição deste ensaio revelou-se uma *constelação* de ideias particulares. Seguindo as metáforas de Walter Benjamin, a partir da articulação com Souto (2019), considero que as imagens deste trabalho são agrupadas em constelações: conjuntos de elementos independentes que, por uma operação criativa, recusando afinidades de superfície, são postos em relação. Pude elaborar então — e sigo elaborando —, uma expressão de imagens e palavras, a qual encontro novos sentidos a cada vez. Uma coleção também de afetos (ou de como fui

afetada) no percurso que percorri a partir das visualidades do catálogo. Assim, perdendo-me entre a ordem alfabética do catálogo, examinando as imagens e legendas embaralhadas, eu me vi procurando interligar conteúdos, construir outras narrativas e elucidar algum mistério que orienta a organização das fotografias nas páginas em branco ou na minha biblioteca de imagens particulares³¹⁶.

Ainda, esse exercício alinha-se com a noção de constelação no pensamento de Walter Benjamin, conforme esclarecido por Georg Otte e Miriam Volpe (2000), na medida em que se preocupa não apenas com proximidade entre os componentes das imagens, mas também pela possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída. A metáfora das constelações parte da ideia de "rastrear virtualmente as conexões entre os estilhaços e saber que vem de longe no espaço e no tempo em suas múltiplas dimensões" (OTTE; VOLPE, 2000, p. 46).

"Difícil fotografar o silêncio, no entanto, tentei" (BARROS, 2000). Foi com esse trecho do poema do poeta Manoel de Barros³¹⁷ em mente — uma provocação sobre os silêncios das imagens estáticas —, que me detive na legenda de uma das páginas finais do catálogo. "Ouvir o silêncio para criar barulho (2006)" era o título da fotografia de Vilma Slomp³¹⁸ que me remeteu ao poema. O perfil na imagem era quase misterioso. Para decifrar o mistério, completei o quadro com a figura "sem título (1998)" de Sandra Cinto³¹⁹, compondo então, um rosto que não existe (Figura 56 Erro! Fonte de referência não encontrada.).

³¹⁶ O termo biblioteca de imagens é citado por Katia Hallak Lombardi (2008) em "Documentário Imaginário: reflexões sobre a fotografia documental contemporânea". A autora compreende que uma fotografia nunca é totalmente destituída de influências, pois o fotógrafo absorve informações de diversos lugares e pode usá-las mais adiante para criar outras imagens.

³¹⁷ Manoel de Barros (1916-2014, Cuiabá, Brasil) em "Ensaios fotográficos" (2000).

³¹⁸ Vilma Slomp (1952-) desenvolveu seu trabalho com fotojornalismo e fotografia autoral (SLOMP, 2020). Em 1980 criou, junto com Orlando Azevedo, na época seu sócio e esposo, a empresa Fotográfica Comunicação e Editora, em Curitiba. Slomp publicou os livros Feliz Natal (1996), Dor (1998), Il-lu-si-on (2001), Vísceras em Vice e Versa (2006) e Curitiba Central (2013). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16879/vilma-slomp>>. Acesso em: 02 mai. 2021.

³¹⁹ Sandra Cinto (1968-) é desenhista, pintora, escultora, gravadora e professora. De acordo com Raphaela Platow e Adriano Pedrosa (1965), o desenho é sua linguagem essencial (CINTO, 2021). Seus primeiros trabalhos aparecem em 1992, com exposições individuais no Centro Cultural São Paulo (CCSP), em São Paulo, e na Galeria Espaço Alternativo, no Rio de Janeiro (CINTO, 2021). Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10461/sandra-cinto>>. Acesso em 03 mai. 2021.

Figura 56 – Foto-montagem "imagens paralelas"

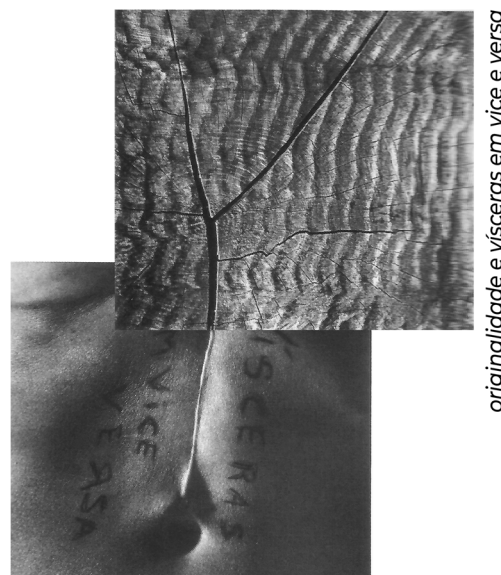


sem título e ouvir o silêncio para criar barulho

Fonte: Da autora (2020).

Para a segunda colagem, eu não poderia ter encontrado um caminho para completar o percurso feito pela cicatriz de “Vísceras em vice e versa (2006)”, não fossem as letras da legenda: o v de "vísceras", de "vice" e de "versa", de Vilma Slomp. O v que se repete em cada uma das palavras do título, apareceu também representado em “Originalidade (1969)” de Haruo Ohara, me permitindo criar assim, um desdobrar-se de sentidos nas imagens interseccionadas (Figura 57 Erro! Fonte de referência não encontrada.).

Figura 57 - Foto-montagem "imagens interseccionadas"



Fonte: Da autora (2020).

“Vaquejada (1997”) de Lalo de Almeida³²⁰ presente na terceira foto-montagem, refere-se a um esporte cujo objetivo é derrubar um animal pela cauda. Derrubada também era a Amazônia, segundo as notícias de jornais do período³²¹, o que me fez passar desanimada pela série “Yanomani (1970-1989)” de Cláudia Andujar, pensando sobre as dissonâncias que habitam as políticas públicas. As imagens espelhavam-se nas suas técnicas³²², mas divergiam em seu conteúdo (Figura 58 Erro! Fonte de referência não encontrada.).

Figura 58 – Foto-montagem "imagens espelhadas"



Fonte: Da autora (2020).

Curiosa, detive-me por algum tempo em “Sopa (1995)” de Milton Montenegro³²³. A imensidão do fundo vazio guiou meu olhar pela linha do horizonte, notando uma vastidão que também pude encontrar na paisagem de

³²⁰ Lalo de Almeida (1970-) é um fotógrafo paulista. Começou a fotografar profissionalmente em 1991 no jornal Estado de S. Paulo, na revista Veja e durante 23 anos trabalhou no jornal Folha de S. Paulo. Paralelamente ao trabalho na área jornalística sempre desenvolveu trabalhos de fotografia documental. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa263520/lalo-de-almeida>>. Acesso em 03 mai. 2021.

³²¹ De acordo com o Instituto de Pesquisas Espaciais (Inpe), entre agosto de 2019 e julho de 2020, houve um aumento de 34,5% nos alertas de desmatamento em relação ao mesmo período do ano anterior. Ao todo, foram 9205 km² desmatados, o equivalente a 1.100.000 campos de futebol. O mês de julho de 2020 registrou 1654 km² desmatados (INPE, 2020).

³²² A técnica fotográfica utilizada em ambas as imagens é o panning, que congela um assunto na tela (geralmente no centro do quadro), enquanto o restante da cena fica borrada, indicando movimento.

³²³ Milton Montenegro (1954-) é um fotógrafo carioca. Começou a trabalhar como assistente de produção de filmes publicitários em 1973 e em 1980 fundou, em parceria com Márcia Ramalho, o Estúdio Camera Obscura, dedicado à fotografia publicitária, nunca deixando de se dedicar à fotografia de expressão pessoal, participando de importantes eventos internacionais. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa19546/milton-montenegro>>. Acesso em: 04 mai. 2021.

“Portal do Corumbau (1989)” de João Musa³²⁴. Nesta montagem, um elemento plástico — a linha do horizonte — foi o que deu sentido à imagem e à minha imaginação, onde pude criar um local fictício para abrigar os personagens da fotografia de Montenegro (Figura 59Erro! Fonte de referência não encontrada.).

Figura 59 – Foto-montagem "imagens dentro de imagens"

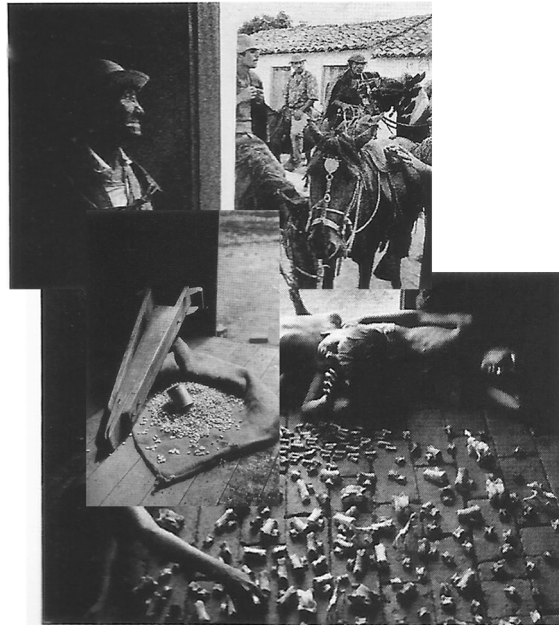


Fonte: Da autora (2020)

Imaginei o que haveria para além do canto esquerdo da porta de Haruo Ohara, na fotografia “Abastecendo a matraca com sementes de feijão (1949)”. Procurei por outras representações de portões no catálogo e encontrei a “Festa do Vaqueiro (1997)” de Lalo de Almeida, onde um homem retratado espia pela porta homens montados em cavalos ao lado de fora. Mas o enquadramento ainda era incompleto, pois não mostrava as bordas da porta. Foi então que notei a aresta direita em “Outras Américas (1981)”, fotografia de Sebastião Salgado e inseri no quadro. Na montagem, apesar do esforço em sobrepor esses lugares de passagens, a porta permanece inacabada, como um portal a ser atravessado ou completado por outros cantos, batentes e olhos mágicos (Figura 60Erro! Fonte de referência não encontrada.).

³²⁴ João Musa (1951-) é um fotógrafo e professor paulista. Atua nas áreas de publicidade, institucional, reprodução de obras de arte e na sistematização e preservação de arquivos.

Figura 60 – Foto-montagem "imagens sobrepostas"



*festa do vaqueiro, abastecendo
 a matraca com sementes de feijão
 e outras américas*

Fonte: Da autora (2020).

Por fim, restam as imagens que se fundem (Figura 61 Erro! Fonte de referência não encontrada.). Embalada pelo movimento das ondas do “Rio Trombetas (1994)” de Ricardo Telles³²⁵, pesquisei, entre as representações, uma continuidade para o percurso traçado pelo rio. Deparei-me com o “Pescador de siris com puça na Ponta da Praia (1996)” de Marcos Piffer³²⁶, e com a água que se dissolve na outra fotografia, deixando um espaço inventivo para que as crianças, em uma outra realidade talvez, mergulhem juntas.

³²⁵ Ricardo Teles (1966-) é um fotógrafo gaúcho. Desde 1994 trabalha na cidade de São Paulo nas áreas de documentação e fotojornalismo, com publicações periódicas em diversos jornais e revistas nacionais e estrangeiros, projetos institucionais e relatórios corporativos.

³²⁶ Marcos Piffer (1962-) é fotógrafo e autor dos livros Santos: Roteiro Lírico e Poético, 1997; Litoral Norte, 1999; e Edifício Caetano de Campos, 2000.

Figura 61 – Foto-montagem "imagens contínuas"



rio trombetas e pescador de siris com puçá

Fonte: Da autora (2020).

4.7 No verso das imagens

As descrições das imagens ajudam a entender a relação narrativa e imaginária que estabeleci entre elas. No entanto, convém explicar como os agrupamentos ocorreram também materialmente, a partir de suas localizações topográficas no catálogo. Num primeiro momento, ao debruçar-me sobre a publicação, fui guiada por um índice, apresentado na primeira página, que contém o nome de todos (as) os (as) fotógrafos (as) em ordem alfabética (Figura 62Erro! Fonte de referência não encontrada.).

Figura 62 – Página com o índice do Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba



Fonte: Da autora (2020).

Em seguida seguem alguns textos de apresentação que compõem o editorial. Os textos, em ordem de aparição, são “Agradecimentos” de Marcello Kawase e Mauricio Vieira, “Museu como local para reflexão sobre a fotografia” de Ana Cristina de Castro, “História de uma coleção” de Orlando Azevedo e “Fotografia em Transe” de Rubens Fernandes Junior.

Na página seguinte, apresenta-se um croqui com as informações das legendas das imagens, o qual faço uma reprodução ampliada (Figura 63 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**) para mostrar a disposição das legendas, que incluem: nome artístico, título, data da obra, data da reprodução, técnica, dimensões da imagem, coleção e inventário.

Figura 63 – Croqui da disposição das informações das imagens do Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba



Fonte: Da autora (2020).

Após as páginas iniciais descritas acima, iniciam-se as reproduções fotográficas (Figura 64 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**). Não existe uma padronização na diagramação, existem fotos de diferentes tamanhos, arranjos e composições. Levo em conta tais questões ao acessar as imagens por meio desta mediação, além das assimetrias na quantidade de obras por autor. Visto que os fotógrafos (as) participantes eram convidados a doar suas obras para o MFCC, esta relação é então, em algum grau, resultado das relações entre os/as curadores/curadoras e os (as) fotógrafos (as), das negociações interpessoais e institucionais, das gestões políticas e de diversos outros processos socioculturais.

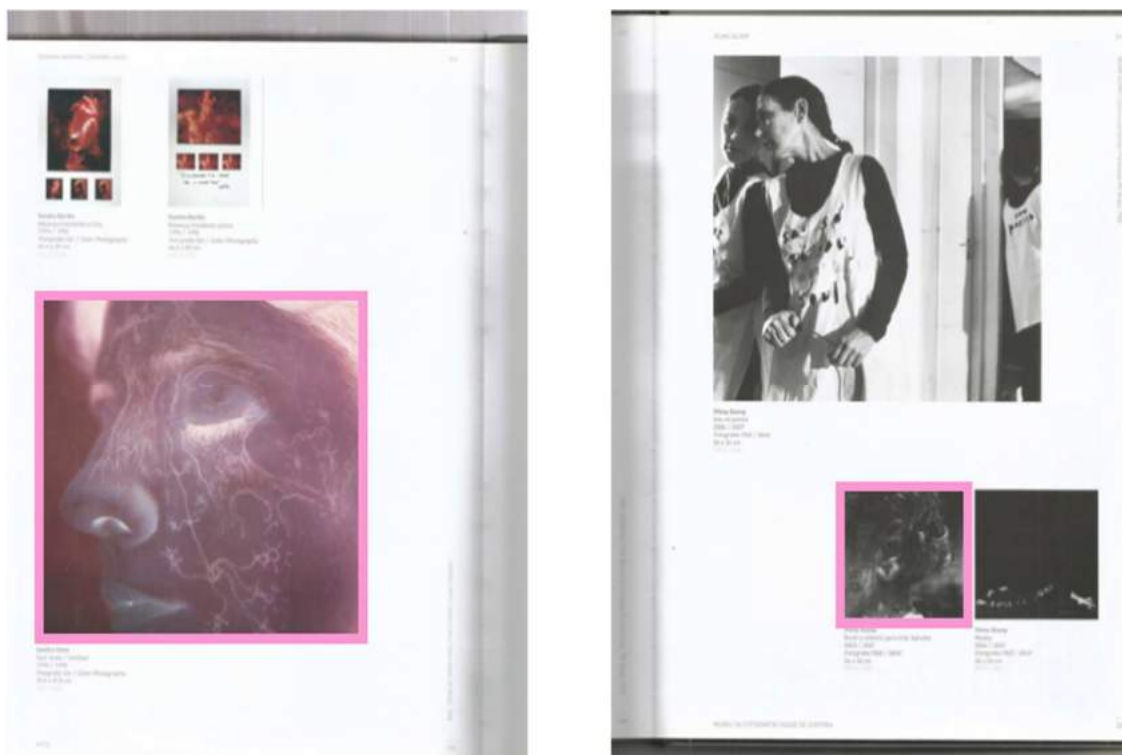
Figura 64 – Página com as reproduções das fotografias no Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba



Fonte: Da autora (2020).

Algumas fotografias possuem diferentes tamanhos, posicionamentos e distâncias entre as páginas. Como exemplo, apresento as digitalizações que utilizei para realizar as fotomontagens, sem nenhum recorte ou edição, das páginas 230 (lado esquerdo) e 237 (lado direito) com as marcações em destaque das imagens selecionadas (Figura 65 **Erro! Fonte de referência não encontrada.**).

Figura 65 – Destaque das seleções nas páginas 230 (à esquerda) e 237 (à direita)



Fonte: Da autora (2020).

Optei por expor o processo metodológico e o processo de construção do ensaio como uma estratégia para evidenciar a relação de proximidade e distância entre as imagens, tanto nas temporalidades em que foram produzidas (em diferentes anos, em diferentes espaços), quanto nas suas posições nas páginas (lado esquerdo ou direito, eixo superior ou inferior, número da página, tamanhos e dimensões). Com relação às legendas, realizei a junção dos títulos originais das imagens, sem preocupar-me em diferenciar o início e o fim de cada uma, pois entendo que faz parte desta proposta ressaltar o diálogo entre as imagens.

Essas relações permitem a ampliação dos sentidos a respeito das histórias e personagens, das pessoas e das materialidades, dos saberes e das práticas, dos lugares e das temporalidades retratadas. A partir das imagens acessadas, entendo que é necessário "muito mais do que uma foto para compreender o que uma foto contém" (MARTINS, 2013, p. 174).

4.8 Juntando os fragmentos

Depois de tanto pensar sobre as fotomontagens, tive outra percepção a respeito da ideia de montagem. Diferente da proposta de colocar as imagens em relação, me propus, por fim, a refletir sobre o catálogo como montagem. A partir da interação com o Catálogo do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba, entendi que a bidimensionalidade da imagem fotográfica integra-se à tridimensionalidade da publicação e as propriedades visuais da fotografia são estendidas a outros sentidos além da visão (COSTA, 2020). O catálogo, enquanto um artefato material, pode ser tocado, manipulado, enquanto é visto. Ele possui peso, forma, textura, odor. De acordo com Costa (2020, p. 15), em um fotolivro:

características como tamanho, peso, propriedades da capa (comum ou dura), das páginas (deslizantes ou ásperas, com ou sem desdobramentos), a gramatura do papel (e conseqüente sensação háptica), são todos exemplos e elementos que constroem a maneira como interpretamos as obras

Em sua tese “Fotolivro como montagem: fenômenos de justaposição eisensteiniana”, a autora Ana Paula Vitorio da Costa apresenta a possibilidade de entender a imagem fotográfica de fotolivros a partir da leitura do cineasta Sergei Eisenstein. Ainda que Eisenstein traga discussões que dizem respeito ao cinema, a autora entende que são ferramentas válidas para pensar outros campos de manifestações artísticas, como o fotolivro, por exemplo. Nessa abordagem vinculada à teoria eisensteiniana, “fotolivros são fenômenos de montagem cujos sentidos ocorrem como efeitos combinatórios, resultados de justaposição, como uma terceira coisa” (COSTA, 2020, p. 21). Dito de outra forma, é a justaposição das partes, nesse caso das imagens fotográficas combinadas com textos verbais das legendas dentro de um projeto gráfico, que promove seu sentido, originando essa “terceira coisa”, o “conceito” ou “a imagem” como sugerido por Eisenstein. O resultado consiste no efeito que as partes relacionadas causam uma a outra e no efeito que a relação entre essas partes causa no observador (COSTA, 2020).

Nesse entendimento, a materialidade catálogo configura-se como o corpo da obra a qual integra. Se no cinema, o intervalo entre os frames é o que organiza

a percepção de tempo e espaço, no livro fotográfico, o manuseio e manipulação das páginas atualiza a sequência que produz o deslocamento temporal da imagem fotográfica (COSTA, 2020). Assim, as fotografias que integram a sequência que se revela no manuseio do catálogo, podem ser percebidas como uma extensão (espacial e temporal). Entendo que cada fragmento se estende ao fragmento seguinte de modo sucessivo, produzindo sentido ao formar um outro elemento ou ainda, uma outra imagem. A montagem está presente ali como a prática estética que se dedica ao corte, seleção, combinação, repetição e sobreposição (EISENSTEIN, 2002). Na teoria de Eisenstein, a noção de montagem pode ser explorada como uma ferramenta para pensar nos processos criativos e manifestações artísticas de diferentes segmentos. Não pretendo me aprofundar na teoria einsteiniana e suas categorias neste trabalho, mas entendo que pode ser pensada e explorada em outro momento.

O acesso ao catálogo, também permitiu um contato mais subjetivo e empírico com as imagens, momento no qual uma metodologia foi desenvolvendo-se de maneira experimental. Dessa forma, a metodologia não constituiu apenas um modo de pesquisar, mas parte da pesquisa em si. Apresentei neste último ensaio, fotomontagens e interpretações possíveis das reproduções fotográficas, entendendo a materialidade do catálogo como um suporte e mediação que constitui experiências, propicia interações, possibilita a circulação, o consumo e apropriações não previstas das imagens contidas no catálogo. Ainda, incorporada a estas possibilidades, entendo possíveis diálogos que observadores (as) podem estabelecer com as imagens, no manuseio das páginas, suscitando imaginários, sentidos e afetos. Em diálogo com Samain (2012), estabeleço estas montagens como uma proposta para abordar o poder ideativo das imagens, tanto nas suas partes, como nas suas associações e composições.

O recurso da fotomontagem é assim nomeado pois ainda entendo que se move dentro dos limites do fotográfico. Inclui as atividades de recortar, “colar” e montar, mas somente com a utilização de fragmentos fotográficos (FLORES, 2011). De acordo com Flores (2011, p. 184), na fotomontagem, “a continuidade da sintaxe fotográfica é quebrada porque os fragmentos não pertencem a um mesmo sistema de referência espaço-temporal”. Assim, as dimensões, formas e perspectivas perdem as referências convencionais da visão e, em seu lugar, um

espaço imaginário é acionado. A autora complementa que “os fragmentos fotográficos de tamanhos distintos e escalas representacionais erráticas se relacionam entre si sem compartilhar um mesmo código espacial. Estão juntos na obra porque alguém os escolheu e os colocou ali” (FLORES, 2011, p. 184). É verdade que a fotografia em si, também tem o poder de acionar o imaginário, contudo “a fotomontagem é muito mais do que outra técnica ou recurso de manejo da linguagem fotográfica”, pois “consiste em utilizar uma linguagem para criticar a si própria”, além de ser um modo “em que o meio transcende sua necessidade de representar algo” (FLORES, 2011, p. 184). Para a autora, no conjunto da fotomontagem:

“a informação icônica não apenas está fragmentada, mas também se apresenta em um espaço descontínuo também fragmentado. As representações espaciais não apenas se sobrepõem como se somam. O tempo - correspondente a um espaço - também se multiplica: cada fragmento icônico tem seu próprio tempo. (FLORES, 2011, p. 187).

Essa seleção criou para mim uma atmosfera em torno do acervo, na qual eu adentrava. Poder ter contato com essas imagens foi de extrema importância para compreender o lugar da fotografia no acervo, ainda que atravessada, também pelo meu olhar. Apoiada em Souto (2019), entendo que pensar num agrupamento ou coleção, favorece o reconhecimento da participação da subjetividade na escolha de um corpus de pesquisa. Deste modo, coloco em prática uma perspectiva de investigação que é guiada em grande parte pela observação e escuta atenta aos objetos, permitindo seguir os estímulos e faíscas que me despertam enquanto pesquisadora. Penso que a produção destas imagens é uma maneira de apresentar visualmente e materialmente, experiências e sensibilidades relacionadas à pesquisa. É um modo, ainda que experimental, de levantar reflexões e deslocamentos sobre a criatividade e a liberdade de pesquisa a partir da incorporação de outras linguagens, tais como as poéticas visuais.

Pensar na categoria de *constelação* como um método, amplia as possibilidades para articular processos de pesquisa de um modo não linear, tecendo costuras entre obras que se comunicam. Ainda que não compartilhem um mesmo contexto de produção, as obras deste ensaio iluminam-se mutuamente. Esta experimentação permitiu explorar a potência das imagens na

sua relação orgânica, mas mediada e atravessada pelo meu olhar enquanto pesquisadora. Entendo que é possível, com este movimento, estimular outras posturas dos (as) pesquisadores (as) e alargar as possibilidades dos desenhos e delimitações de pesquisa. Se faz relevante frisar a importância de dar lugar às imagens como fontes expressivas de investigação, de modo que adquiram maior relevância na forma como são tratadas metodologicamente no âmbito da pesquisa. Com isso, evidencio minha intenção de interrogar aberta e sociologicamente o silêncio das imagens, de sublinhar sua natureza indicial e polissêmica, além de destacar como os lugares do imaginário podem mobilizar conceitos a fim de ampliar meios, técnicas e métodos de pesquisa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As palavras com que pretendo concluir este trabalho não colocam um ponto final no processo de diálogo com o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, que, espero, seguir aberto. Continuo e continuarei indagando a respeito das fronteiras que intercalam imagens e pensamentos. Minha intenção aqui, no entanto, é apontar algumas considerações e apresentar possíveis desdobramentos encontrados durante o percurso da pesquisa.

A pergunta que formulei no processo da investigação foi: "como ocorreu o processo de produção, circulação e consumo de imagens no Museu de Fotografia Cidade de Curitiba entre 1996-2020?". Para responder esta questão me propus a mapear onde se davam esses processos, a partir de eventos, pessoas, espaços e materialidades, explicitando modos como o Museu da Fotografia está inserido em um circuito fotográfico em Curitiba. Partindo deste propósito desmembraram-se os objetivos específicos: 1) identificar como ocorreu a produção do acervo e apresentar os espaços, sujeitos e materialidades presentes no Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, com foco nas estratégias de organização, catalogação e constituição do acervo; 2) apresentar atividades de circulação do acervo, a partir de exposições, mostras e eventos, evidenciando as condições que foram proporcionadas para dar visibilidade (ou não) à coleção e 3) analisar as práticas de consumo do acervo a partir do acionamento das imagens do Catálogo do Acervo do Museu da Fotografia de Curitiba.

Para alcançar estes objetivos, realizei pesquisa documental, entrevistas narrativas com os sujeitos envolvidos diretamente na elaboração e idealização do museu, além de recorrer ao aporte teórico. Ao optar por esta estratégia metodológica, não tive como pretensão apresentar verdades sobre o evento, nem mesmo apresentar uma descrição em termos absolutos dos fatos. Ao realizar a triangulação dos dados pretendi, sobretudo, compreender as intencionalidades e negociações que atravessaram os processos de produção, circulação e consumo do acervo. Sendo assim, por meio desses recortes, pude acessar uma versão sobre a coleção do Museu da Fotografia, aquela que foi possível de ser reconstruída a partir das falas dos (as) interlocutores (as), dos documentos e, também, sobre a minha percepção.

Deste modo, no primeiro ensaio, abordei questões relativas ao processo de construção do MFCC. Entendo que essas questões importam, na medida em que ajudam a entender, a partir do museu, as táticas adotadas para a constituição de um acervo fotográfico. A construção do primeiro ensaio foi, também, uma descrição da minha aproximação com o objeto de estudo. Foi neste capítulo que abordei grande parte do primeiro levantamento documental realizado na pesquisa de campo em conjunto com a entrevista realizada com Orlando Azevedo nos meses finais da pesquisa, onde pude formular perguntas que eram mais amadurecidas naquele momento. Ainda assim, as pessoas que contribuíram para a pesquisa ensinaram-me que nem todas as perguntas podem ser esclarecidas, ao contrário, abrem-se para outras e novas possibilidades.

No segundo capítulo, minha atenção se voltou para atender à questão: “por onde circulavam as fotografias do Museu da Fotografia?”, onde percorri os eventos das Bienais de Fotografia, exposições e manifestações. Por meio destes eventos foi possível imaginar os espaços de Curitiba onde pessoas circulavam, debatiam e, talvez, ressignificavam práticas fotográficas. Compreendi que o museu em si, é um espaço constante de tensionamentos, desvios e disputas.

Já o objetivo do terceiro e último ensaio foi, a partir do Catálogo do Acervo do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba, pensar sobre como essas imagens são usadas, consumidas, apropriadas e entendidas. Por meio desses atravessamentos, entendo que as imagens se relacionam com valores, crenças, memórias, modos de fazer e viver, além de ampliarem a compreensão de processos sociais, circuitos culturais e regimes de visualidades e representações. Já as fotografias do acervo ensinaram-me que, se tratadas como imagens, isto é, como “expressão e documento do imaginário”, a fotografia pode se tornar um documento auxiliar das ciências sociais, capaz de renová-las em desafios teóricos e usos sociais (MARTINS, 2013, p. 174).

Na escrita deste documento, pude refletir sobre os limites entre a produção, circulação e o consumo de imagens. Esses processos se entrecruzam, como uma mescla heterogênea e intrincada de práticas, que por vezes se confundem e têm suas margens borradas. Ao realizar um recorte temporal diverso em seus contextos e períodos, procurei captar os universos mais amplos dentro destas instâncias, com atividades de difusão, mediação e preservação de imagens. Reconheço algumas limitações e restrições que essa

abordagem apresenta, mas acredito que seja possível perceber desta forma, como o Museu de Fotografia Cidade de Curitiba, apresenta uma intersecção de condições sociais e materiais que sempre estão em articulação com um contexto de políticas públicas, instituições, fotógrafos (as), críticos (as), curadores e, enfim, à toda uma rede de pessoas, relações e circunstâncias.

O MFCC marcou a aproximação da fotografia com os espaços museológicos. Além disso, sinalizou o interesse do estado, personificado na figura do curador Orlando Azevedo, de valorizar a cidade de Curitiba, inaugurando o primeiro museu do gênero no Brasil e o segundo da América Latina. Com as Bienais de Fotografia, entre 1996 à 2000, o Museu da Fotografia saiu do papel, materializando as convicções e interesses de muitos sujeitos que acreditavam no projeto. Apesar dos esforços empreendidos na institucionalização do museu, que contempla a aquisição do acervo, o MFCC até hoje não teve legitimado seu tombamento. Com as mudanças de governo, o projeto da instituição foi sendo deixado de lado e, por vezes, beirou o esquecimento. Desse modo, apesar da instituição ter um papel fomentador de extrema importância para a fotografia brasileira, na fala dos (as) interlocutores (as) e nos documentos acessados, foi recorrente a preocupação em relação ao futuro do museu.

Este trabalho foi desenvolvido, sobretudo, em arquivos públicos e institucionais. Contudo, nos primeiros meses da pesquisa de campo, percebi, ao entrar em contato com a Casa da Memória e com o Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, que o acesso à determinados documentos dependem de fatores variáveis, como: momentos de transição e mudança de acervo, documentos sem catalogação, materiais achados (ou perdidos) devido às transições de gestão, relações estabelecidas com funcionários e outros fatores. Agora, ao término do trabalho, entendo que esta dissertação também ajuda a documentar, mesmo que em parte, uma ação institucional significativa voltada para valorização do patrimônio fotográfico, reunindo informações que estavam segmentadas entre arquivos, coleções e acervos.

Ficam de fora da pesquisa muitos documentos e muitas possibilidades de novos estudos e articulações. Destaco, por exemplo, a Casa da Memória de Curitiba, que até 2020 estava recebendo um volume considerável de documentos e fotografias referentes ao Museu da Fotografia vindos do acervo

da Prefeitura Municipal de Curitiba, mas que ainda não estavam sistematizados e indexados ao sistema de busca. Os acervos pessoais, como o Orlando Azevedo³²⁷ por exemplo, também contam com amplas possibilidades de investigação.

No meio do caminho, entre o levantamento da pesquisa empírica e a escrita do documento final, eu acessei outras tantas histórias sobre o museu e mudei o jeito de pensar sobre os temas e teorias investigadas. Neste sentido, a sensação do inacabado é incômoda, mas ao mesmo tempo provoca questões, apresentando-se como abertura para percorrer novos percursos.

Não analisei o conteúdo das fotografias do acervo, o que resulta em uma possível lacuna do trajeto. É certo que as fotografias contêm outras pistas para pensar o acervo do Museu da Fotografia. Inclusive, foi da observação de marcadores temáticos nas imagens, que pude escrever outros textos, artigos e ensaios no decorrer da pesquisa. Uma investigação sobre o conteúdo de muitas das imagens é algo que fica pendente. Além de pensar sobre o caráter das fotografias, caberia ainda pensar as representações presentes nas imagens. Como as imagens de um determinado recorte (temático, cronológico, estético, cultural, social) são acionadas nas páginas de um catálogo de um museu de fotografia? Quais as formas de classificação entre imagens (foto-jornalísticas, foto-denúncias, fotografias temáticas, experimentais)? Quais seriam os critérios para enquadramento das imagens na lógica do projeto curatorial do catálogo? Que efeitos os trajetos percorridos pela leitura do catálogo produzem no entendimento do próprio acervo?

As exposições aqui descritas, “Fotografia em Transe” e “Fotógrafas brasileiras: um recorte no acervo fotográfico do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba”, além de outras que ficaram de fora, também são eventos potentes para reflexões mais profundas sobre os processos de institucionalização da fotografia como cultura material. A partir destas mostras, pode-se refletir, para além das políticas de aquisição do museu, sobre as escolhas expográficas e curatoriais. Como foram narrados os argumentos das exposições? Houve projetos educativos? Quais as repercussões midiáticas destas mostras?

³²⁷ Não pude acessar o acervo pessoal de Orlando Azevedo por conta das medidas sanitárias de isolamento social ocasionadas pela pandemia de Covid-19 no período de 2020-2021.

Acredito que a constituição do Museu da Fotografia representa um momento significativo para o reconhecimento da multiplicidade do campo da fotografia nacional e, principalmente, curitibana, além de ser um movimento importante para (re)elaboração das formas de pensar sobre a circulação e o consumo de imagens. Ainda, compreendo que o projeto conceitual da instituição e as escolhas curatoriais representam a consolidação, por parte do município, de políticas públicas necessárias para preservação dos saberes e das práticas que constituem a nossa cultura.

É preciso lembrar que o Museu da Fotografia, inserido dentro do contexto desafiador que é manter um museu público, me permitiu refletir sobre as adversidades na obtenção de recursos financeiros para custeio. Certamente, se outros pesquisadores enveredarem por este trajeto, encontrarão muitas outras possibilidades de estudos, como por exemplo, sobre a modernização do espaço museológico, ampliação e preservação do acervo, diálogo com a comunidade artística, o acesso do público às obras e diversas outras questões.

Apesar de muitos aspectos terem ficado de fora, penso que procurei compreender a multiplicidade de práticas que estão implicadas na trajetória do museu. Busquei, de certo modo, visibilizar algumas camadas que o constituem. E embora as leituras teóricas tenham sido fundamentais para embasar estas questões, foi a partir dos debates com os grupos de pesquisa³²⁸ (no olhar, na fala, nos gestos), nas interações materiais com o catálogo do acervo, e de diálogos constantes entre pessoas, que pude compreender de fato algumas dessas relações, que ganharam sentido com as imagens.

Por fim, da mesma maneira como a cultura material ensina a inverter o modo como olhamos para pessoas e coisas, a centralidade das imagens revela outras maneiras de pesquisar e – quem sabe – de ser e estar no mundo. O protagonismo das imagens possibilita transitar por outras metodologias e outras formas de elaborar o pensamento. Se muitos dos problemas e problematizações surgiram justamente da observação atenta para as fotografias, acredito que argumentação elaborada também se pode fazer, em parte, por meio de um enunciado imagético.

³²⁸ Cartografias da Cultura Material Recente (2019-2021); Design e Cultura (2019-2021).

Que cada vez mais caminhos para pesquisas nos campos da cultura material e da cultura visual sejam abertos e sobretudo, que seja possível investir nas imagens, que tanto podem nos ensinar em relação aos modos de olhar e produzir e elaborar mundos. Também se abre espaço para mais estudos sobre a trajetória dos fotógrafos e sujeitos que atuaram na constituição do acervo, a fim de ampliar a compreensão de processos sociais e culturais deste período. De todo modo, apesar do espaço limitado desta pesquisa, há espaço para formulação de novas perguntas e aprofundar outras questões nos campos abordados. Também considero amplas as possibilidades de investigação acerca da discussão sobre o papel da imagem fotográfica na construção da narrativa histórica contemporânea e sobre o impacto da imagem fotográfica na elaboração de uma cultura visual. Tamanha riqueza de pensamentos e processos envolvidos neste circuito de produção, circulação e consumo do Museu da Fotografia está longe de ser alcançada pelas reflexões desenvolvidas aqui. Muito sobre elas ainda poderia ser pensado e elaborado, mas, por enquanto, deixo que as imagens sigam falando.

E para além das imagens, algo que aprendi durante as vivências da pesquisa, foi que a vida social não é feita de contornos rígidos, certezas lineares e direções previsíveis. É feita de contradições, dilemas, alegrias, tristezas, encontros, impasses, fissuras, saudades, paixões. Que a vida real, “a mais verdadeira e profunda”, como ensina Rosa Montero, “é feita dessas pequenas banalidades”³²⁹. Diante dessa impossibilidade de narrar a vida, ou talvez ainda timidamente limitada aos procedimentos convencionais de pesquisa, esta dissertação foi construída com o desejo e a vontade de acionar lugares do imaginário, provocar inquietações e mobilizar sensibilidades.

³²⁹ MONTERO (2013, livro digital, sem paginação).

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Adalice Maria de. **Dicionário das Artes Plásticas no Paraná**. Curitiba: Edição do Autor, 2006.
- AZEVEDO, Orlando. História de uma coleção. In: VIEIRA, Maurício et al (Org.). **Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba**. Curitiba: Id Editora Curitiba, 2019. 256 p.
- AZEVEDO, Orlando. Revisonária: saga e síntese da fotografia sulina. In: REDE DE PRODUTORES CULTURAIS DA FOTOGRAFIA NO BRASIL. **O fazer cultural na fotografia brasileira**. São Paulo: Leograf, 2010.
- BARBOSA, Lívia. **Sociedade de Consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2004.
- BECKER, Howard. **Truques da escrita**: para começar e terminar teses, livros e artigos. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.
- CAMPOS, R. A cultura visual e o olhar antropológico - DOI 10.5216/vis.v10i1.23083. **Visualidades**, [S. l.], v. 10, n. 1, 2013. DOI: 10.5216/vis.v10i1.23083. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23083>. Acesso em: 2 abr. 2021.
- CASTRO, Ana Cristina de. Museu como local para reflexão sobre a fotografia. In: VIEIRA, Maurício et al (Org.). **Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba**. Curitiba: Id Editora Curitiba, 2019. 256 p.
- CAVIQUIOLO, Suelen Christine. **Demandas populares nas outras visualidades e materialidades do transporte público de Curitiba**: 1991-2011. 2017. 233 f. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2017.
- CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó, Santa. Catarina: Argos, 2015.
- COSTA, Ana Paula Vitorio; Coelho, Frederico Oliveira; Queiroz, Álvaro João Magalhães. **Fotolivro como montagem** – fenômenos de justaposição eisensteiniana. Rio de Janeiro, 2020. 135p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.
- COSTA, Helouise. **Da fotografia como arte à arte como fotografia**: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. An. mus. paul. [online]. 2008, vol.16, n.2, pp.131-173.
- COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (Orgs.). **As origens do fotojornalismo no Brasil**: um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (Orgs.). **Fotografia moderna no Brasil**. 2.ed. São Paulo: Cosac-Naify, 2004.

CURITIBA, Fundação Cultural de. **I Bienal Internacional de Curitiba** (folder). 1996.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 127-153.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Atlas – Como levar o mundo nas costas?. **Sopro** – Panfleto Político-Cultural, dez. n 41. Disponível em: <http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/atlas.html>. Acesso em 06 Abr. 2021.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron. **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1993.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FABRIS, A. Atestados de presença: a fotografia como instrumento científico. **Locus: Revista de História**, [S. l.], v. 8, n. 1, 2002.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Fotografia em transe. In: VIEIRA, Maurício et al (Org.). **Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba**. Curitiba: Id Editora Curitiba, 2019. 256 p.

FERREZ, Helena. Documentação Museológica: Teoria para uma boa prática. In: IPHAN. **Estudos Museológicos**, Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, pp. 65-74.

FLORES, Laura Gonzáles. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes?. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. **Mulheres no cinema em Curitiba (1970-1980: saberes, práticas e sociabilidades)**. 158 f. Projeto de Doutorado (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

FUNARTE. I Semana Nacional da Fotografia. 2013. **O Brasil Memória das Artes**. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/i-semana-nacional-da-fotografia/>. Acesso em: 5 out. 2019.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 4 ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **El consumo cultural y su estudio en México**: una propuesta teórica. El consumo cultural en Mexico, Mexico, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

GEERTZ, Clifford. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997. pp.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1994.

GOMBRICH, E. H. **Os Usos das Imagens**. PortoAlegre: Bookman, 2012, pp. 108-135.

GOMES, Laura Graziela. Breve Introdução à Edição Brasileira. In: _____. **A Vida Social das Coisas**. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008. pp. 9-10.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.

IBRAM, Instituto Brasileiro de Museus. **Apostila de Documentação de Acervo Museológico**. Curso Conservação Preventiva para Acervos Museológicos. Programa Saber Museu, 2019.

JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus Editora 2000.

KAWASE, Marcelo; VIEIRA, Maurício. Agradecimentos. In: VIEIRA, Maurício et al (Org.). **Catálogo do Acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba**. Curitiba: Id Editora Curitiba, 2019. 256 p.

KOPYTOFF, Igor. A Biografia Cultural das Coisas: a mercantilização como processo. IN: APPADURAI, Arjun. **A Vida Social das Coisas**. As mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense. 2008. pp. 89-121.

LAGROU, Els. **Entre artistas e Xamãs**: entrevista com Els Lagrou. Revista Usina, 2015. Disponível em <<https://revistausina.com/>, julho>. Acesso em 06 abr. 2021.

LAGROU, Els. La figuración de lo invisible en Warburg y en las artes indígenas amazónicas. **Estudios Indiana 13**: Culturas visuales indígenas y las prácticas estéticas en las Américas desde la antigüedad hasta el presente. Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin, 2019.

LE MOS, Eric Danzi. **A 1ª edição da Coleção Pirelli/MASP e a consolidação da fotografia entre as artes visuais no Brasil**. In: COLÓQUIO: HISTÓRIAS

DA ARTE EM EXPOSIÇÕES, 1., 2014, Campinas. Anais: Comunicações. Campinas: Unicamp, 2014. p. 252 - 263.

LOMBARDI, Kátia. **Documentário imaginário**: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social, 2007.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **O Circuito**: proposta de delimitação da categoria. Ponto Urbe [online]. Disponível em: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2041>. Acesso em 06 Abr. 2021.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Mystica Urbe**: um estudo antropológico sobre o circuito neo-esotérico na metrópole, São Paulo, Studio Nobel, 1999.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da Fotografia e da Imagem**. São Paulo: Editora Contexto, 2013.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem**: fotografia e história: Interfaces. 1996, Revista Tempo, vol.1 n. 2, p. 73-98 Disponível in: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf. Acesso em 06 Abr. 2021.

MAUAD, Ana Maria. **Na mira do olhar**: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas na primeira metade do século XX. An. mus. paul. [online]. 2005, vol.13, n.1, pp.133-174.

MENDES, Ricardo. **Reflexos do Brasil**: uma leitura inicial da Coleção Pirelli/Masp de Fotografia. JORNADA DE ESTUDOS REPRESENTAÇÕES DO BRASIL: DA VIAGEM MODERNA ÀS COLEÇÕES FOTOGRÁFICAS. Comunicação. São Paulo: Museu Paulista da Universidade de São Paulo, dez. 2004.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, história visual**: balanço provisório, propostas cautelares. Rev. Bras. Hist. 2003, vol.23, n.45, pp. 11-36.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma história visual. In: MARTINS, J. S.; c. Novaes, S. c. (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru, São Paulo: edusp, 2005, p. 33-56.

MILLER, Daniel. **Consumo como cultura material**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 13, n. 28, p. 33-63, jul./dez. 2007.

MILLER, Daniel. **Trecos, Troços e coisas**: Estudos antropológicos sobre a cultura material. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MOURA, Daniela Fonseca. **Visibilidade e memória das mulheres nos livros de fotografia**. Base de Dados de Livros de Fotografia, 2020. Disponível em: <http://livrosdefotografia.org/artigos/@id/6904/>. Acesso em: 20 mar. 2021.

MÜLLER, Caroline. **(In) vestindo histórias**: o processo de patrimonialização do acervo de indumentária do movimento tradicionalista gaúcho (MTG) de Porto Alegre – RS (2003-2015). 2016. 183p. Dissertação (Mestrado em Design) – Programa de Pós- Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

OLIVEIRA, Dennilson de. **Curitiba e o mito da cidade modelo**. Curitiba: UFPR, 2000.

OLIVEIRA, Márcio de. **A trajetória do discurso ambiental em Curitiba (1960-2000)**. Revista de Sociologia e Política, Curitiba, n. 16, p. 97-106, junho 2001.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam. **Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin**. Fragmentos, Florianópolis, n. 18, p. 35-47, 2000.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos. Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2021.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **A danação do objeto**: o museu no ensino de História. Chapecó: Argos, 2008.

SAMAIN, Etienne (org). **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

SAMAIN, Etienne (org). **Como Pensam as Imagens**. Campinas: Unicamp, 2012.

SAMAIN, Etienne. IN: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Míriam L. Moreira. (orgs). **Desafios da Imagem**. Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas, SP: Editora Papirus, 1998.

SANTAELLA, Lucia. **Leitura de imagens**. São Paulo: Melhoramentos, 2012.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2002.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Brasil**: uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Multiculturalismo e representação. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOARES, Carolina Coelho. **Coleção Pirelli-Masp de fotografia**: fragmentos de uma memória. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

SOUSA, Thais Figueiredo de. **Curitiba e o “mito da cidade modelo”**. 2012. 21 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização). Curso de Especialização em Sociologia Política, Departamento de Ciências Sociais, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: EDUFBA, 2019.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. **Louvre, o rei das sedas**: consumo de moda e sociabilidades femininas em Curitiba, 1935 - 1945. 2019. 350 f. Tese. (Doutorado em Design) - Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

VELHO, Gilberto. Projeto e Metamorfose. **Antropologia das Sociedades Complexas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

VIANA, Alberto Melo. **Fotojornalismo e Ação Cultural em Curitiba**. 2009. 243 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Comunicação e Linguagens, Programa de Pós-graduação em Comunicação e Linguagens, Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2009.

Outras referências

CURITIBA, Prefeitura Municipal de. **Cria o Museu da Fotografia Cidade de Curitiba**. Lei municipal. Decreto nº 537, de 11 de agosto de 1998.

CURITIBA, Fundação Cultural de; CULTURAL, Diretoria de Patrimônio Histórico Artístico e; ACERVOS, Coordenação de Preservação e Conservação de. **Instrução normativa para recebimento de obras de arte**. Curitiba, 2015.

Entrevistas e depoimentos

AZEVEDO, Orlando. Entrevista concedida a Ariadne Fernanda de Souza Grabowski, 09 mar. 2021.

ARIOLI, Claudia Klein. Depoimento concedido a Ariadne Fernanda de Souza Grabowski, 24 jun. 2020.

ARIOLI, Claudia Klein. Depoimento concedido a Ariadne Fernanda de Souza Grabowski, 19 mar. 2021.

Acervos consultados

Biblioteca Pública do Paraná, acervo público, Curitiba-PR.

Casa da Memória, acervo público, Curitiba-PR.

Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, acervo público, Curitiba-PR.

APÊNDICES

APÊNDICE A - FICHA DE INTERLOCUTORES

nome	relação com a pesquisa
Marcello Kawase	Idealizador do projeto do Catálogo do Acervo do MFCC
Maurício Vieira	Idealizador do projeto do Catálogo Geral do Acervo do MFCC
Ana Cristina de Castro	Presidente da Fundação Cultural de Curitiba
Margarita Sansone	Ex-diretora de Artes Visuais da Fundação Cultural de Curitiba (1996) e ex-presidente da Fundação Cultural de Curitiba (gestão 1997-2000).
Orlando Azevedo	Ex-diretor de Artes Visuais da Fundação Cultural de Curitiba (gestão de 1993-1996), idealizador do MFCC, fotógrafo, curador da I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba
Rubens Fernandes Junior	Jornalista, crítico de fotografia e curador do Catálogo do Acervo do MFCC.
Vanessa Múrio	Participou no trabalho de mediação com os fotógrafos, nas formalizações, envio das autorizações e uso de imagens do Catálogo do Acervo do MFCC.
Sandra Mara Fogagnoli	Coordenadora da I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba em 1996 e da II Bienal Internacional em 1998, evento onde ocorre a criação do Museu da Fotografia.
Joseane Baratto	Coordenadora do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro, participou da I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba realizando oficinas.
Cláudia Klein Arioli	Coordenadora de Preservação e Conservação de Acervos da Fundação Cultural de Curitiba
Alice Rodrigues	Coordenadora do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (gestão de 2017 até o momento)

Fonte: Da autora (2019) adaptado de França (2018).

APÊNDICE B - FICHA TÉCNICA DO CATÁLOGO DO ACERVO

identificação

título	Catálogo do acervo Museu da Fotografia Cidade de Curitiba
tipo de publicação	coletânea
cidade de edição	Curitiba
estado de edição	Paraná
país de edição	Brasil
editora	ID Cultural
ano de publicação	2019
número de páginas	256 p.
ISBN / ISSN	9788562078095
idioma	português/inglês

ficha técnica

autoria (texto)	Orlando Azevedo (apresentação) Rubens Junior (ensaio)
edição	Marcello Kawase; Mauricio Vieira
design (projeto gráfico)	Marcello Kawase
impressão (gráfica)	Corgraf
outros	Mauricio Vieira (coordenação geral)

forma física

largura (cm)	20
altura (cm)	28
tiragem	1.000
tipo de capa	dura
tipo de encadernação	brochura

conteúdos

assuntos fotográficos	Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba Coleções fotográficas; Festivais de fotografia; Fotografia brasileira
assuntos gerais	Museu da Fotografia Cidade de Curitiba
descrição	a publicação reúne as obras que compõem o acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, inaugurado em 1998 durante a segunda edição da Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba

imagem



Imagem da Capa do Catálogo do acervo
Museu da Fotografia Cidade de Curitiba

Fonte: Autoria própria, adaptado da Base de Dados de Livros de Fotografia (2021).

APÊNDICE C - LISTA DOS FOTÓGRAFOS PARTICIPANTES DO ACERVO DO MFCC

LISTA DOS FOTÓGRAFOS PARTICIPANTES DO MFCC

Alex Flemming (1954 -)	Alice Quaresma (1985 -)	Alice Ramos (1972 -)
Américo Vermelho (1954 -)	Ana Regina Nogueira (1948 -)	André Andrade (1984 -)
André Chassot (sem dados)	Antonio Augusto Fontes (1948 -)	Araquém Alcântara (1951 -)
Aristides Alves (1949 -)	Bob Wolfenson (1954 -)	Boris Kossoy (1941 -)
Carina Weidle (1966 -)	Cássio Vasconcellos (1965 -)	Célia Mello (sem dados)
Cesar Pinheiro Barreto (1958-)	Christian Cravo (1974 -)	Christina Bocayuva (1968 -)
Claudia Andujar (1932 -)	Claudia Jaguaribe (1955 -)	Claus Meyer (1964 -)
Cleverson Antunes de Oliveira (1972 -)	Clóvis Dariano (1950 -)	Cristiano Mascaro (1945 -)
Daniel Katz (sem dados)	Débora Setenta (1966 -)	Delfim Martins (1951 -)
Du Ribeiro (1942 -)	Ed Viggiani (1958 -)	Edu Simões (1956 -)
Eduardo Castanho (1950 -)	Elza Lima (1952 -)	Eneida Serrano (1952 -)
Eustáquio Neves (1955 -)	Evandro Teixeira (1935 -)	Fabio Colombini (1964 -)
Fábio Vicentini (1980 -)	Flavya Mutran (1968 -)	Gal Oppido (1952 -)
Genaro Joner (sem dados)	Gentil Barreira (1953 -)	Geraldo de Barros (1923 - 1998)
German Lorca (1923 -)	Gustavo Moura (1960 -)	Guy Veloso (1969 -)
Haruo Ohara (1909-1999)	Helena Villar (sem dados)	Iatã Cannabrava (1962 -)
Izan Petterle (1956 -)	Jair Lanes (1967 -)	João Musa (1951 -)
João Ripper (1953 -)	Johnny (1974 -)	José Albano (1944 -)
Juan Esteves (1957 -)	Juarez Cavalcanti (1958 -)	Kenji Ota (1952 -)
Klaus Mitteldorf (1954 -)	Lalo de Almeida (1970 -)	Leopoldo Plentz (1952 -)
Lily Sverner (1934-2016)	Lina Faria (1955 -)	Luana Navarro (1985 -)
Lucia Loeb (1973 -)	Luiz Braga (1956 -)	Marc Loyon (sem dados)
Marcelo Buainain (1962 -)	Marcelo Greco (1966 -)	Marcelo Lerner (1967 -)
Marcio Scavone (1953 -)	Marco Giacomelli (1925-2000)	Marcos Piffer (1962 -)
Marcus Luconi (1953 -)	Maria Leonardo Cabrita (1989 -)	Mariano Klautau Filho (1964 -)
Mario Cravo Neto (1958 -)	Maureen Bisilliat (1931 -)	Maurício Simonetti (1959 -)
Miguel Chikaoka (1950 -)	Milton Montenegro (1954 -)	Nani Gois (1958 -)
Nego Miranda (1945 -)	Nelson Toledo (1962 -)	Orlando Azevedo (1949 -)
Orlando Brito (1950 -)	Paula Sampaio (1965 -)	Paulino Menezes (sem dados)
Paulo Amorim (1967 -)	Paulo Baptista (1956 -)	Paulo Fridman (1955 -)
Paulo Henrique Camargo (sem dados)	Paulo Leite (1949 -)	Penna Prearo (1949 -)
Ricardo Teles (1966 -)	Rochelle Costi (1961 -)	Rogério Reis (1954 -)
Rosa Gauditano (1955 -)	Ruy Varela (1958 -)	Sandra Bordin (sem dados)
Sandra Cinto (1968 -)	Sebastião Salgado (1944 -)	Sergio Vital Tafner Jorge (1938 -)
Thomaz Farkas (1924-2011)	Tony Camargo (1979 -)	Vilma Slomp (1952 -)
Walter Firmo (1937 -)	Zeka Araújo (1946 -)	

Fonte: Da autora (2019).

APÊNDICE D - LINHA DO TEMPO



☒ [1] Boris Kossoy, Angela Magalhães e Felipe Goifman na V Semana Nacional de Fotografia, 1986. Fonte: Festival Paraty em Foco.

REGIONAL

I TRIENAL DE FOTOGRAFIA

SÃO PAULO

Realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) entre 17 de junho e 11 de julho de 1980.

1980./

NACIONAL

I SEMANA NACIONAL DA FOTOGRAFIA

RIO DE JANEIRO

Realizada na antiga sede da Funarte, no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (RJ), entre 16 e 19 de agosto de 1982.

1982./

LOCAL

MOSTRA FOTOGRAFICA DO SHOPPING PINHAIS

CURITIBA

Realizada em Curitiba entre 21 de junho e 4 de julho de 1982.

NACIONAL

II SEMANA NACIONAL DA FOTOGRAFIA

BRASÍLIA

Realizada na antiga sede da Funarte, no Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro (RJ), entre 16 e 19 de agosto de 1983.

REGIONAL

FOTOSUL E FOTO CENTRO-OESTE

CURITIBA E BRASÍLIA

A FotoSul foi realizada pela Coordenadoria Regional da Funarte em Curitiba (PR) em 1983.

A FotoCentro-Oeste foi realizada no escritório da Funarte em Brasília (DF) em 1983.

1983./





☒ [2] Walter Firmo na V Semana Nacional de Fotografia da Funarte, Curitiba, 1986. Fonte: Festival Paraty em Foco.

NACIONAL

III SEMANA NACIONAL DA FOTOGRAFIA

FORTALEZA

Realizada em Fortaleza (CE), entre 19 e 24 de agosto de 1984.

REGIONAL

FOTONORDESTE

FORTALEZA

Realizada em Fortaleza (CE) em outubro de 1984.

NACIONAL

IV SEMANA NACIONAL DA FOTOGRAFIA

BELÉM

Realizada em Belém (PA), entre 21 e 25 de outubro de 1985.

REGIONAL

QUADRIENAL DE FOTOGRAFIA

SÃO PAULO

Realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), entre 06 de agosto de setembro de 1985.

NACIONAL

V SEMANA NACIONAL DA FOTOGRAFIA

CURITIBA

Realizada em Curitiba (PR) em agosto de 1986.

Ver imagens: [1 e 2]

REGIONAL

COLEÇÃO WHITE MARTINS

RIO DE JANEIRO

Início da Coleção White Martins no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), com a criação do Departamento de Fotografia, Vídeo e Novas Tecnologias sob a responsabilidade de Pedro Vasquez em 1986.

1984./

1985./

1986./



☒ [3] VI Semana Nacional de Fotografia, Ouro Preto, Minas Gerais, 1987. Grupo de participantes na escadaria de Igreja, com Walter Firmo em primeiro plano. Angela Magalhães e Nadja Peregrino estavam à frente da área de fotografia na Funarte quando as Semanas foram realizadas. Fonte: Festival Paraty em Foco.

NACIONAL

VI SEMANA NACIONAL DA FOTOGRAFIA

OURO PRETO

Realizada em Ouro Preto (MG), entre 16 e 22 de agosto de 1987.

Ver imagem [3].

REGIONAL

FOTONORTE

BELÉM

Realizada em Belém (PA) em 1987.

1987./

NACIONAL

VII SEMANA NACIONAL DA FOTOGRAFIA

RIO DE JANEIRO

Realizada no Rio de Janeiro (RJ), entre 21 e 27 de novembro de 1988.

NACIONAL

VIII SEMANA NACIONAL DA FOTOGRAFIA

CAMPINAS

Realizada em Campinas (SP), entre 27 de novembro e 1º de dezembro de 1989.

REGIONAL

FOTOSUDESTE

RIO DE JANEIRO

Realizada no Rio de Janeiro entre 1989/1990.

1988./

1989./





☒ [4] Exposição da Coleção Pirelli/Masp n. 6 (1997). Acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do Masp. **Fonte:** Eric Danzi Lemos (2014).

NACIONAL

COLEÇÃO PIRELLI/MASP

SÃO PAULO

Início da Coleção Pirelli/MASP em 1991. A coleção totaliza 297 autores e 1147 obras.

SEMANA DE FOTOGRAFIA CIDADE DE CURITIBA



☒ [5] Capa do Catálogo da Primeira Semana de Fotografia - Cidade de Curitiba, 1991. Fotografia de Santo Tassi, 1932 - Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba. **Fonte:** Alberto de Melo Viana (2009).

REGIONAL

FOTOSUDESTE

RIO DE JANEIRO

Realizada no Rio de Janeiro entre 1989/1990.

LOCAL

I SEMANA DA FOTOGRAFIA

CURITIBA

Primeira Semana de Fotografia Cidade de Curitiba em 1991.

Ver imagem [5].

LOCAL

II SEMANA DA FOTOGRAFIA

CURITIBA

Segunda Semana de Fotografia Cidade de Curitiba em 1992.

1990./

1991./

1992./



[5] [6] Oficina de fotografia lambe-lambe da I Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba (1996) e montagem da I Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba (1996). Imagens escaneadas do acervo da Casa da Memória. **Fonte:** Acervo da Casa da Memória de Curitiba (2019).

INTERNACIONAL

I BIENAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA

CURITIBA

I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba realizada em 1996.

Ver imagens [5 e 6].

LOCAL

III SEMANA DA FOTOGRAFIA

CURITIBA

Terceira Semana de Fotografia Cidade de Curitiba em 1993.

1993./

LOCAL

VI SEMANA DA FOTOGRAFIA

CURITIBA

Quarta Semana de Fotografia Cidade de Curitiba em 1994.

1994./

1996./



INTERNACIONAL

II BIENAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA

CURITIBA

II Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba realizada em 1998.

INTERNACIONAL

III BIENAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA

CURITIBA

III Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba realizada em 2000.



[7] Vista externa e interna do Museu de Fotografia localizado no Solar do Barão (Rua Presidente Carlos Cavalcanti, 533, Centro - Curitiba, PR). Fonte: Museu Brasil (2018).

LOCAL

MUSEU DE FOTOGRAFIA DE CURITIBA

Inauguração do Museu de Fotografia Cidade de Curitiba em 1998 no Solar do Barão.

Ver imagem [7].

1998./**2000./**

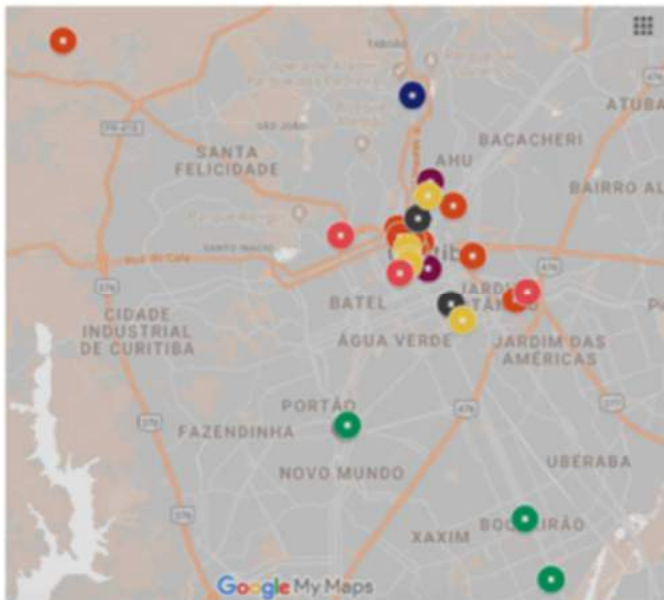
Fonte: Da autora (2019).

APÊNDICE E - PROGRAMAÇÃO DAS EXPOSIÇÕES COLETIVAS DA I BIENAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA, CURITIBA (1996)

exposições coletivas		
nome	fotógrafos participantes	local
Abrafoto	Membros Filiados Da Abrafoto (Associação Brasileira De Fotógrafos Profissionais De Profissionais De Propaganda)	Rua da Cidadania do Terminal do Boqueirão
Brasil Mostra Sua Cara	Américo Vermelho, Ana Regina Nogueira, André Andrade, Antônio Augusto Fontes, Antônio Gaudério, Araquém Alcântara, Arnaldo Papalardo, Ary Diesendruck, Bob Wolfenson, Carlos Fadon Vicente, Cassio Vasconcellos, Celso Oliveira, Cintia Brito, Clóvis Dariano Da Rosa, Daniel Augusto Jr., Delfim Martins, Du Ribeiro, Ed Viggiani, Eduardo Castanho, Eduardo Simões, Elza Lima, Emidio Luisi, Evandro Teixeira, Fábio Colombi, Fifi Tong, Gal Oppido, Genaro Joner, Geraldo De Barros, German Lorca, Illana Lansky, Ivan Lima, Jean Claude Louzuet, João Bittar, João Farkas, João Musa, Jorge Araújo, Osé Albano, Juan Esteves, Juca Martins, Lina Faria, Luiz Braga, Luis Humberto, Marcos Magaldi, Marcos Santilli, Márcio Scavone	Solar do Barão
Cartuns Sobre Fotografia	Solda, Rettamozo, Paixão, Miran, Guinski, Ziraldo E Millor Fernandes	Gibiteca De Curitiba
Curitiba 24 Horas	10 Fotógrafos Sorteados Entre Os Participantes Da Exposição "Brasil Mostra Sua Cara"	Rua 24 Horas
Monóculos	Vanessa Macedo E Mark Ellis	21 Snooker Bar
O Globo	sem nomes	Museu da Imagem e do Som (MIS)
Playboy	sem nomes	Aeroanta

Fonte: Da autora (2019).

APÊNDICE F - MAPA DAS LOCALIDADES DOS EVENTOS DA I BIENAL INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIA EM CURITIBA (1996)



onde?

- TERMINAIS DE ÔNIBUS
- PRÉDIOS HISTÓRICOS
- GALERIAS E ESPAÇOS CULTURAIS
- PARQUES E PONTOS TURÍSTICOS
- MUSEUS
- UNIDADES EDUCACIONAIS
- CASAS NOTURNAS

26 espaços localizados.

Fonte: Da autora (2019).

APÊNDICE J - FICHA TÉCNICA DO CATÁLOGO DA I BIENAL

identificação

título	I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba: Brasil, Mostra Tua Cara
tipo de publicação	catálogo de exposição
cidade de edição	Curitiba
estado de edição	Paraná
país de edição	Brasil
editora	Prefeitura Municipal de Curitiba
ano de publicação	1996
número de páginas	203 p.
ISBN / ISSN	-
idioma	português

ficha técnica

autoria (texto)	Orlando Azevedo (apresentação) Rafael Greca (ensaio)
edição	Marcello Kawase; Mauricio Vieira
design (projeto gráfico)	Marcello Kawase
impressão (gráfica)	-
outros	-

forma física

largura (cm)	31
altura (cm)	23,5
tiragem	-
tipo de capa	dura com sobrecapa
tipo de encadernação	brochura

conteúdos

assuntos fotográficos	Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba
assuntos gerais	Exposições fotográficas; Festivais de fotografia
descrição	catálogo do evento realizado no Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, de 15 de agosto a 29 de setembro de 1996

imagem



Imagem da Capa do Catálogo da I Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba 1996: “Brasil Mostra Tua Cara”

Fonte: Autoria própria, adaptado da Base de Dados de Livros de Fotografia (2021).

APÊNDICE L - CRONOLOGIA (1998-2000)

CURITIBA E PARANÁ	BRASIL
1996 - janeiro	1996 - janeiro
Dia 1: Rafael Greca completa seu 4º ano de mandato.	Dia 1: Fernando Henrique Cardoso completa 1 ano de mandato. A aprovação de FHC durante o primeiro mandato se manteve em torno de 40% a maior parte do tempo.
	1996 - abril
	Dia 17: Acontece o Massacre de Eldorado do Carajás, assassinato de dezenove sem-terra no município de Eldorado do Carajás, no sul do Pará, Brasil decorrente da ação da polícia do estado do Pará.
1996 - agosto	1996 - agosto
Dia 15: Abertura da I Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba e inauguração do Memorial de Curitiba.	Dia 4: Anúncio de supermercado mostra como a inflação subiu no país, mesmo com a estabilidade econômica.
	Dia 24. O então presidente Fernando Henrique Cardoso enviou ao Congresso o projeto que regulamentava a CPMF. O "imposto do cheque" tinha alíquota de 0,20% e a expectativa "totalmente errada" era que fosse cobrado por 13 meses, a partir de janeiro de 1997.
1996 - setembro	1996 - setembro
Dia 25: Inauguração do Shopping Curitiba.	Dia 19: FHC seria reeleito com 28% dos votos, de acordo com a pesquisa Ibope.
Dia 27: Encerramento da I Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba.	
Dia 29: A Gazeta do Povo publicou, como em todos os domingos, uma página produzida pelo cartunista e escritor Millôr Fernandes que resumia como a cidade passou a ser exemplo nacional e preferência internacional.	
1996 - outubro	1996 - outubro
Dia 3: O vencedor, em primeiro turno, foi o candidato apoiado pelo então prefeito Rafael Greca, Cássio	Dia 3: A grande novidade eleitoral daquele ano foi o uso da urna eletrônica nas 57 cidades com mais de 200 mil eleitores.

Taniguchi (PDT), com 414.648 votos (51,96%), contra 229.470 votos (23,14%) do segundo colocado, Carlos Xavier Simões (PSDB).

Havia um temor de que o número de votos nulos fosse muito alto, pela dificuldade dos eleitores em usar corretamente o novo equipamento. Os resultados mostram que não houve nenhum problema do tipo. O índice de votos nulos (6,2%) e brancos (1,4%) foi inferior ao de 1992 (8% e 8,5%), quando ainda havia a cédula de papel.

Dia 11: A banda australiana AC/DC se apresenta em Curitiba, na Pedreira Paulo Leminski com um público de 30 mil pessoas.

1996 - novembro

Dia 23: Inauguração do parque Tanguá, com uma área de 235 mil m² e localizado próximo à nascente da bacia norte do Rio Barigui.

1997 - maio

Dia 15: Inauguração da Rua da Cidadania Matriz, na Praça Rui Barbosa.

1997 - abril

Dia 15: O MST coloca 40 mil pessoas nas ruas de Brasília em protesto contra o governo. FHC recebe João Pedro Stédile e outros líderes dos sem-terra em audiência no Planalto.

Dia 20: Cinco jovens de classe média de Brasília ateiaram fogo ao índio pataxó Galdino Jesus dos Santos, que morre por causa das queimaduras.

1997 - agosto

[sem data] Revitalização do centro urbano a partir da Rua Comendador Araújo, alargada da Rua Visconde de Nácar ao Batel, implantada saindo do Instituto Paranaense de Cegos na Rua Visconde de Guarapuava ganhando a primeira pista tátil do país, para portadores de deficiência visual.

1997 - outubro

1997 - outubro

Dia 11: Papa João Paulo II visita o Brasil e faz sua passagem pelo Rio de Janeiro.

Dia 31: O cantor David Bowie se apresenta em Curitiba, na Pedreira Paulo Leminski.

1997 - dezembro

Dia 11: Era assinado o Protocolo de Kyoto, que previa a redução das emissões de gases do efeito estufa nos países industrializados.

1998 - maio

Dia 7: O artista plástico Poty Lazarotto morre aos 74 anos em Curitiba.

1998 - junho

Dia 26: Inauguração da Casa Andrade Muricy, com a proposta de realizar, em suas dependências, mostras de consagrados artistas nacionais e internacionais, promover intercâmbio com instituições afins, realizar atividades culturais e didáticas e apoiar iniciativas de entidades congêneres.

1998 - julho

Dia 12: A final da Copa do Mundo FIFA de 1998 foi disputada na França. A França derrotou o Brasil por 3-0 e consagrou-se campeã pela primeira vez.

1998 - agosto

Dia 16: Abertura da III Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba e inauguração do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba.

Dia 23: Encerramento da III Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba.

1998 - outubro

Dia 4: **Fernando Henrique Cardoso é reeleito presidente do Brasil em primeiro turno e torna-se o primeiro presidente a se reeleger na história do país.**

1999

[sem data] revitalização do calçadão da Rua 15 de Novembro e da Praça Osório.

[sem data] "A universidade foi a maior invenção dos paranaenses" era o slogan da campanha lançada

em 1999 para eleger o prédio histórico da UFPR o símbolo de Curitiba. A campanha foi lançada pelo Itaú e pela Prefeitura Municipal de Curitiba.

2000 - junho

13 de junho: O ônibus da linha 174 é sequestrado por Sandro Barbosa do Nascimento, que manteve por quatro horas dez reféns, no bairro do Jardim Botânico, no Rio de Janeiro.

2000 - julho

Dia 16: Quatro milhões de litros de petróleo cru vazaram de um duto do OSPAR (Oleoduto Santa Catarina – Paraná) e contaminavam a bacia do Arroio Saldanha. O episódio caracterizou-se como o maior desastre ambiental do Paraná e um dos maiores da história da Petrobrás e do Brasil.

2000 - outubro

Dia 5: Abertura da III Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba.

Dia 29: **Cássio Taniguchi foi reeleito** em segundo turno com 462.811 votos (51,48% dos votos válidos).

[sem data] Revitalização do eixo formado pelas ruas Barão do Rio Branco e Riachuelo, visando a preservação do patrimônio arquitetônico ali existente.

2000 - novembro

Dia 26: Encerramento da III Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba.

Fonte: Da autora, com base em França (2021) e Schwarcz e Starling (2015)

APÊNDICE M - FICHAS DE PERFIL³³⁰

ALMEIDA, Lalo de



Autoria: Gabriel Cabral

nome completo	Lalo de Almeida
nascimento/falecimento	(1970-)
local de nascimento	São Paulo – SP (BR)
atuação	fotógrafo
descrição biográfica	<p>Começou a fotografar profissionalmente em 1991 no jornal Estado de S. Paulo, na revista Veja e durante 23 anos trabalhou no jornal Folha de S. Paulo. Paralelamente ao trabalho na área jornalística sempre desenvolveu trabalhos de fotografia documental como projeto “O Homem e a Terra”, sobre as populações tradicionais brasileiras, que recebeu o Prêmio Máximo da I Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba em 1996 e ganhou o Prêmio Fundação Conrado Wessel em 2007.</p> <p>É o autor das fotografias do livro Nas Asas do Correio Aéreo lançado em 2002, trabalho que também foi finalista do Prêmio da Fundação Conrado Wessel. Em 2012, ganhou o XII Prêmio Marc Ferrez da Fundação Nacional das Artes para realizar um projeto sobre os impactos sociais causados pela construção da Usina Hidrelétrica de Belo Monte no rio Xingu. Em 2017, seu ensaio sobre as vítimas do vírus Zika foi premiado no World Press Photo. Atualmente, além de colaborar regularmente nas áreas de fotografia, vídeo e multimídia com o jornal Folha de S. Paulo, fotografa para o The New York Times, desenvolvendo trabalhos para o jornal norte-americano no Brasil</p>

³³⁰ Essa lista, em ordem alfabética por sobrenome de autor, **não inclui** todos (as) os (as) fotógrafos (as) que participam do Acervo do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, somente os que são citados ao longo da pesquisa.

site	http://lalodealmeida.com.br/
-------------	---

ANDUJAR, Claudia



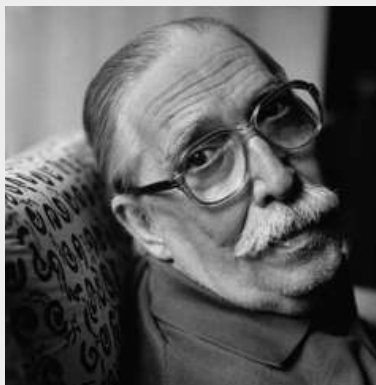
Fonte: Revista Trip - Bob Wolfenson (2014)

nome completo	Claudine Haas
nascimento/falecimento	(1931-)
local de nascimento	Neuchâtel (Suíça)
atuação	fotógrafa, artista visual e ativista
descrição biográfica	<p>Dedica-se à fotografia e trabalha para publicações nacionais e internacionais, como as revistas Realidade, Claudia e Life. Também leciona fotografia em vários cursos, entre eles o do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp). Na década de 1970, compõe a equipe de fotógrafos da Realidade e realiza ampla reportagem sobre a Amazônia. Nessa época, recebe uma bolsa da instituição norte-americana Fundação Guggenheim e, posteriormente, uma outra da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) para estudar os índios yanomami. As tradições e o modo de vida dos yanomamis têm sido, desde então, o tema central de sua atividade.</p> <p>Participa, entre 1978 e 1992, da Comissão pela Criação do Parque Yanomami, e coordena a campanha pela demarcação das terras indígenas. Entre 1993 e 1998, atua no Programa Institucional da Comissão Pró-Yanomami.</p> <p>Em 2015, inaugura a Galeria Claudia Andujar, um pavilhão dedicado à sua obra, no Instituto Inhotim, em Minas Gerais. No mesmo ano, é lançado o documentário A Estrangeira, que traz sua vida enquanto artista e ativista, dirigido pelo curador de seu pavilhão, Rodrigo Moura.</p>
site	https://ims.com.br/titular-colecao/claudia-andujar/

AZEVEDO, Orlando

Fonte: site pessoal (2014)

nome completo	Orlando Manuel Monteiro de Azevedo
nascimento/falecimento	(1949-)
local de nascimento	Açores (Portugal)
atuação	fotógrafo, curador, produtor cultural, músico, editor
descrição biográfica	<p>Embora nascido na Ilha Terceira dos Açores, em 1949, é um dos baluartes da fotografia paranaense, residindo em Curitiba desde fins da década de 1960. Ali, desenvolveu intensa atividade fotográfica, notadamente no campo da publicidade, porém sem nunca descurar dos ensaios pessoais que originaram livros ou exposições. Orlando Azevedo desempenhou também significativo papel como agitador cultural, tendo sido diretor de Artes Visuais da Fundação Cultural de Curitiba em dois períodos (1992 e 1993/96). Foi também responsável pela criação da Bienal de Fotografia Cidade de Curitiba, em 1996. Criou ³/₄ juntamente com a esposa e sócia, Vilma Slomp ³/₄ há mais de duas décadas a editora e galeria Fotográfica, que também promove cursos e ciclos de palestras. Entre seus livros, figuram: Fitas e bandeiras Venske (1988), Foz do Iguaçu, Nossa Terra (1989), Jardim de Anões (1993); Iguaçu (2002); Sudarium (2010); e Expedição Coração do Brasil (2002), a ambiciosa obra em três volumes (Terra; Homem; Mito) resultado de 70 mil quilômetros de viagem por todo o Brasil durante o período de 14 meses.</p>
site	https://www.orlandoazevedo.com.br/

BARROS, Geraldo de

Fonte: Guia das artes (2015)

nome completo	Geraldo de Barros
nascimento/falecimento	(1923-1998)
local de nascimento	Chavantes, São Paulo
atuação	fotógrafo, pintor, gravador, artista gráfico, designer de móveis e desenhista
descrição biográfica	<p>Estuda desenho e pintura, a partir de 1945, nos ateliês de Clóvis Graciano (1907 - 1988), Yoshiya Takaoka (1909 - 1978) e Colette Pujol (1913 - 1999). Em 1946, faz suas primeiras fotos com uma câmera construída por ele mesmo. Inicialmente, fotografa jogos de futebol na periferia de São Paulo. Ainda nesse período, realiza experimentações que consistem em interferências no negativo, como cortar, desenhar, pintar, perfurar, solarizar e sobrepor imagens. É um dos fundadores do Grupo 15, ateliê instalado no centro da cidade em 1947, onde constrói um laboratório fotográfico. No mesmo ano, ingressa no Foto Cine Clube Bandeirantes - FCCB, principal núcleo da fotografia moderna brasileira. Em 1948, por intermédio do crítico Mário Pedrosa (1900 - 1981), conhece a Gestalt Theorie [Teoria da Forma]. Com Thomaz Farkas (1924), em 1949, cria o laboratório e os cursos de fotografia do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - Masp. Realiza a exposição Fotoformas em 1950, cujo título é referência à Gestalt. Sua trajetória artística o coloca na linha de frente da fotografia experimental. Em 1951, com bolsa do governo francês vai para Paris, onde estuda litografia na École National Supérieure des Beaux-Arts [Escola Nacional Superior de Belas Artes], e gravura no ateliê de Stanley William Hayter (1901 - 1988). Cursa a Hochschule für Gestaltung - HfG [Escola Superior da Forma], em Ulm, Alemanha, na qual estuda artes gráficas. A partir de 1954, atua na área do desenho industrial e da comunicação visual: funda a Cooperativa Unilabor e a Objeto Móveis, para a produção de móveis, e a Form-Inform, empresa de criação de marcas e logotipos. Em 1966, participa da criação do Grupo Rex, com Wesley Duke Lee (1931), Nelson Leirner (1932), Carlos Fajardo (1941), Frederico Nasser (1945) e José Resende (1945).</p>
site	http://www.geraldodebarros.com/main/

BÉRGAMO, Marlene

Fonte: O verso dos trabalhadores (2015)

nome completo	Marlene Bérghamo
nascimento/falecimento	(1965-)
local de nascimento	São Paulo - SP (Brasil)
atuação	fotojornalista
descrição biográfica	Iniciou sua carreira em 1990. Trabalhou no jornal Notícias Populares, na cobertura de crimes na madrugada, entrou em 1995 na Folha de S. Paulo, onde segue trabalhando. Além do fotojornalismo, que lhe rendeu variados prêmios, ela atuou em fotografia para filmes, incluindo Sábado, Boleiros, Bicho de Sete Cabeças e Carandiru. O estilo fotográfico de Bergamo caracteriza-se por realçar figuras centrais em fundos desfocados, com a ênfase na iluminação natural e na preservação das cores da imagem original na pós-produção.
site	http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13178/marlene-bergamo

BUAINAIN, Marcelo

Fonte: Fernanda Pandolfi (2013)

nome completo	Marcelo Buainain
nascimento/falecimento	(1962-)
local de nascimento	Campo Grande - MS (Brasil)
atuação	fotógrafo
descrição biográfica	<p>Em 1988, abandona o 5º ano do curso de medicina da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul - UFMS para se dedicar à fotografia. Inicia a carreira como freelancer das revistas Manchete, Veja, IstoÉ, El Paseante e do jornal Folha de S. Paulo. No fim dos anos 1980, volta-se para questões ambientais e realiza ensaios fotográficos sobre o Pantanal Mato-Grossense. Coordena a 1ª e a 2ª Semana Campo-Grandense de Fotografia, em 1988 e 1989. Muda-se para Paris em 1991, transfere-se no ano seguinte para Lisboa, onde colabora em periódicos brasileiros e europeus nas áreas fotográfica e editorial. Desenvolve trabalhos documentais viajando para o Egito, Brasil, Marrocos, Venezuela e Índia a partir de 1997. Em 1998, fotografa os carvoeiros de Mato Grosso do Sul e inicia o ensaio sobre a cultura hindu com o qual recebe o prêmio máximo de fotografia atribuído pela 2ª Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba. Retorna ao Brasil no início dos anos 2000, é contemplado com a Bolsa Vitae de Fotografia, em 2001, e faz uma série de fotos da Bahia por encomenda do Centro Português de Fotografia. Em 2004, atua na área de vídeo como produtor do documentário Do Lodo ao Lótus e como roteirista e diretor de Hermógenes. É autor dos livros Índia. Quantos Olhos Tem uma Alma, 2000, e Bahia - Saga e Misticismo, 2004.</p>
site	https://www.buainain.com/

CAMARGO, Tony

Fonte: Prosas

nome completo	Tony Camargo
nascimento/falecimento	(1979-)
local de nascimento	Paula Freitas - PR (Brasil)
atuação	fotógrafo, artista multidisciplinar
descrição biográfica	Indicado ao Prêmio PIPA 2010, 2011 e 2017. Realizou até o momento 18 mostras individuais nos espaços: CCBNB, Fortaleza (2014); Funarte SP, São Paulo (2012); Museu da Gravura, Curitiba (2012); Galeria Adalice Araújo/UTP, Curitiba (2011); Galeria Casa Triângulo, São Paulo (2007, 2008, 2010, 2012); Paço das Artes, São Paulo (2008); Galeria Casa da Imagem, Curitiba (2005, 2010); SIM Galeria, Curitiba (2016); Fundação Cultural de Curitiba (2007); Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Curitiba (2007); Casa Andrade Muricy, Curitiba (2004); Museu Metropolitano de Arte de Curitiba (2004, 2016); Museu Alfredo Andersen, Curitiba (2002).
site	https://www.premiopipa.com/pag/artistas/tony-camargo/

CINTO, Sandra

Fonte: O verso dos trabalhadores (2015)

nome completo	Sandra Regina Cinto
nascimento/falecimento	(1968-)
local de nascimento	Santo André - SP (Brasil)
atuação	desenhista, pintora, escultora, gravadora e professora
descrição biográfica	<p>Faz do desenho o fio condutor de sua obra, mas transita entre diferentes modalidades de produção artística, como a instalação e a escultura. Em muitos de seus trabalhos, os espectadores adentram espaços que estimulam a reflexão sobre o ambiente ao redor e como ele é ocupado. Forma-se em educação artística nas Faculdades Integradas Teresa d'Ávila (Fatea), em Santo André, São Paulo, em 1990. No ano seguinte, expõe no Laboratório de Estudos e Criação da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Em 1992, realiza suas duas primeiras exposições individuais, no Centro Cultural São Paulo (CCSP), em São Paulo, e na Galeria Espaço Alternativo, no Rio de Janeiro. Para os críticos Raphaela Platow e Adriano Pedrosa (1965), o desenho é a linguagem essencial de Sandra Cinto, que trabalha também com a pintura, a escultura e a instalação. Usado como rascunho em seus primeiros trabalhos, como Retábulo (1995), no qual pinta nuvens em superfícies de madeira, o desenho torna-se, em obras posteriores, forma final. Como ilustradora, faz seu primeiro trabalho em 1996, para a Folha de S. Paulo. No ano de 1997, recebe o Prêmio Aquisição no Salão de Arte Contemporânea Victor Meirelles e participa da Feira Internacional de Arte Contemporânea, em Madri. A partir de 1998, leciona desenho de expressão na Faculdade de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado (Faap).</p>
site	https://www.casatriangulo.com/pt/artista/27/sandra-cinto/trabalhos/

COSTA, Manuel da

Fonte: Zé Paiva Fotografia Autoral e Expedições. Autoria: Fernanda Coelho (2008)

nome completo	Manuel Antonio da Costa Junior
nascimento/falecimento	(1956-)
local de nascimento	Porto Alegre - RS (Brasil)
atuação	fotógrafo, artista plástico
descrição biográfica	<p>Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1982, onde também obteve o título de Mestre em Poéticas Visuais em 2007. Atualmente é professor titular e coordenador do Centro de Fotografia da Escola Superior de Propaganda e Marketing. Tem experiência no campo das Artes Visuais, com ênfase em Fotografia.</p> <p>Em “Perceptos”, o artista registrou a evolução diária da luz, transformada por meio das estações do ano, em um pequeno pedaço da Mata Atlântica situado às margens de uma lagoa no extremo sul do Brasil.</p>
site	http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa23302/manuel-da-costa

COSTI, Rochelle

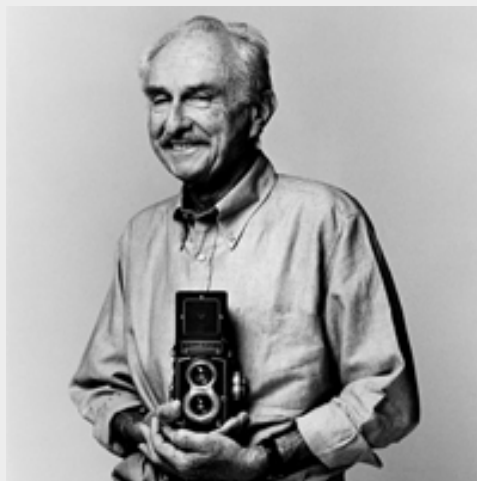
Fonte: ArtRio (2021)

nome completo	Rochelle Costi
nascimento/falecimento	(1961-)
local de nascimento	Caxias do Sul - PR (Brasil)
atuação	fotógrafa e artista multimídia
descrição biográfica	<p>Forma-se em comunicação social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC/RS), Porto Alegre, em 1981. No ano seguinte, permanece seis meses em Belo Horizonte, e frequenta ateliês de arte na Escola Guignard e um curso de extensão sobre processos fotográficos do século XIX na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). De volta a Porto Alegre, faz instalações com fotografias e objetos que coleciona, tais como cinzeiros, malas, vidros e lâmpadas. Em 1983, realiza a mostra individual Tentativa de Voo, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli (Margs) e, a partir de então, expõe em outros Estados do Brasil. Nessa época, atua como fotógrafa de teatro e música. Em 1988, muda-se para São Paulo, onde trabalha com fotografia editorial. Vive em Londres, entre 1991 e 1992, período em que estuda na Saint Martin School of Art e na Camera Work. A atuação em jornais e revistas lhe possibilita o contato com ambientes diversos, o que estimula suas pesquisas sobre espaços privados e resulta séries fotográficas em que registra fachadas e interiores de casas. Participa da 24ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1998, e das 6ª e 7ª Bienais de Havana, em 1997 e 1999, entre outras mostras internacionais. Em 1997, recebe o Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Fundação Nacional de Arte (Funarte) e, três anos depois, a Bolsa de Artes da Fundação Vitae.</p>
site	https://rochellecosti.com/

FARIA, Lina

Fonte: Perfil do Facebook de Lina Faria (2020)

nome completo	Adelina Faria
nascimento/falecimento	(1955 -)
local de nascimento	Nova Esperança – PR (BR)
Atuação	Fotógrafa
descrição biográfica	<p>Em 1976, termina o curso de comunicação social da Universidade do Paraná, em Curitiba. Nesse mesmo ano, transfere-se para a capital paulista, permanecendo na cidade até 1979, onde trabalha como assistente de fotografia, nos estúdios da agência MPM e, em seguida, da Gang Publicidade. Após seu retorno a Curitiba, é fotógrafa da Zap Fotografia, entre 1979 e 1980, passando a trabalhar posteriormente como fotógrafa autônoma no campo da imprensa. Nos anos de 1988 e 1989, é editora de fotografia do jornal O Estado de Mato Grosso, em Cuiabá. Entre 1982 e 1984, trabalha como fotógrafa para a Secretaria de Comunicação Social de Curitiba; trabalhando desde então para o Instituto de Pesquisas e Planejamento de Curitiba. Registra os problemas ecológicos causados pelo garimpo na região do Pantanal Mato-Grossense para o Centro Nacional de Pesquisas Científicas; realiza ainda um contundente ensaio sobre a condição feminina no Brasil. Recebe o Prêmio Marc Ferrez da Fundação Nacional de Arte, em 1996.</p>
site	https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18351/lina-faria

FARKAS, Thomaz

Fonte: Galeria de imagens da mostra “Thomaz Farkas: uma antologia pessoal” IMS (2011)

nome completo	Thomas Farkas
nascimento/falecimento	(1924-2011)
local de nascimento	Hungria (Budapeste)
atuação	fotógrafo, professor, produtor e diretor de cinema
descrição biográfica	<p>Associado ao Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB), Farkas não se profissionaliza como fotojornalista, mas sua obra demonstra que, raras vezes, ele deixa a função documental da fotografia em segundo plano. Nos anos 1960 e 1970, volta-se para o interior do país e a ênfase de seus trabalhos cinematográficos passa a ser social. Em 1969, leciona fotografia nos departamentos de cinema e de jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), e desenvolve tese de doutorado sobre os métodos de realização de seus documentários. Lança a revista Fotóptica em 1970, com ensaios de fotógrafos brasileiros e internacionais. Entre 1964 e 1972, atua no projeto Caravana Farkas como produtor, patrocinador e, algumas vezes, como diretor de cinema e fotografia em documentários sobre a cultura popular no interior do Brasil. Atuando no cinema e na fotografia, Thomaz Farkas contribui para o registro de importantes momentos históricos do país, bem como para o estudo etnográfico do interior do país.</p>
site	https://www.thomazfarkas.com/bio/

FIRMO, Walter

Fonte: Perfil do Facebook de Walter Firmo (2015)

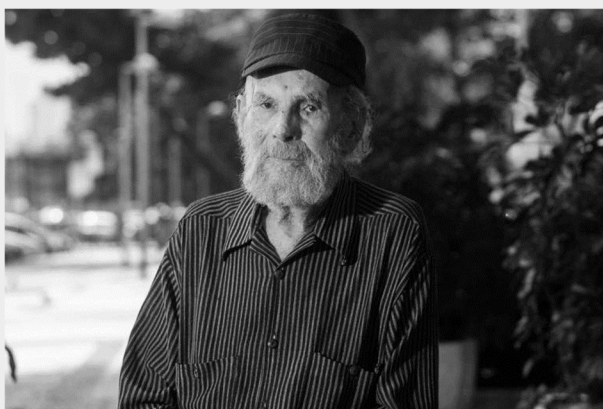
nome completo	Walter Firmo Guimarães da Silva
nascimento/falecimento	(1937 -)
local de nascimento	Rio de Janeiro – RJ (Brasil)
Atuação	Fotógrafo, jornalista e professor
descrição biográfica	<p>Autodidata, inicia sua carreira como repórter fotográfico no jornal Última Hora, no Rio de Janeiro, em 1957. Em seguida, trabalha no Jornal do Brasil e integra a primeira equipe da revista Realidade, lançada em 1965. Conquista o Prêmio Esso de Reportagem, em 1963, com a matéria Cem Dias na Amazônia de Ninguém. Como correspondente da Editora Bloch, em 1967, permanece por seis meses em Nova York. A partir de 1971, atua na área de publicidade, sobretudo para a indústria fonográfica. Nessa época, conhecido por suas fotos coloridas e por retratar importantes cantores da música popular brasileira, inicia pesquisas sobre festas populares e folclore nacional. Entre 1973 e 1982, é premiado sete vezes no Concurso Internacional de Fotografia da Nikon. Fotografa para as revistas Veja e IstoÉ e, nos anos 1980, começa a expor seus trabalhos em galerias e museus. De 1986 a 1991, é diretor do Instituto Nacional de Fotografia da Fundação Nacional de Arte (Funarte). Em 1994, leciona no curso de jornalismo da Faculdade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, e, desde então, coordena oficinas em todo o Brasil. Ganha a Bolsa de Artes do Banco Icatu, em 1998, com a qual vive durante meio ano em Paris. No fim da década de 1990, torna-se editor de fotografia da revista Caros Amigos. Entre seus livros, destacam-se Walter Firmo - Antologia Fotográfica, 1989, Paris, Parada Sobre Imagens, 2001, Rio de Janeiro Cores e Sentimentos, 2002, e Firmo, 2005.</p>
site	https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10730/frans-krajcberg

FLEMMING, Alex

Fonte: Leticia Moreira (2014)

nome completo	Alex Flemming
nascimento/falescimento	(1954-)
local de nascimento	São Paulo - SP (Brasil)
atuação	fotógrafo, pintor, escultor, gravador, artista multimídia e poeta brasileiro
descrição biográfica	<p>Frequenta o curso livre de cinema na Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), em São Paulo, entre 1972 e 1974. Cursa serigrafia com Regina Silveira (1939) e Júlio Plaza (1938-2003), e gravura em metal com Romildo Paiva (1938), em 1979 e 1980. Na década de 1970, realiza filmes de curtas-metragens e participa de festivais. Em 1981, viaja para Nova York, onde permanece por dois anos e desenvolve projeto no Pratt Institute, com bolsa de estudos da Fulbright Foundation. A partir dos anos 1990, realiza intervenções em espaços expositivos e pinturas de caráter autobiográfico. Passa também a recolher móveis como cadeiras e poltronas, para utilizar em seus trabalhos, aplicando sobre eles tintas e letras ou textos. É professor da Kunstakademie de Oslo, na Noruega, entre 1993 e 1994. Reside na Alemanha a partir de 1995, e continua expondo frequentemente no Brasil. Em 1998, realiza painéis em vidro para a Estação Sumaré do Metrô de São Paulo, com fotos de pessoas comuns, às quais sobrepõe com letras coloridas trechos de poemas de autores brasileiros. A representação do corpo humano e os mapas de regiões em conflito estão na série Body Builders (2001-2002). Em 2002, são publicados os livros Alex Flemming, pela Edusp, organizado por Ana Mae Barbosa (1936), com textos de diversos especialistas em artes visuais, e Alex Flemming, uma Poética..., de Katia Canton (1962), pela editora Metalivros, e, em 2005, o livro Alex Flemming - Arte e História, de Roseli Ventrella e Valéria de Souza, pela Editora Moderna.</p>
site	https://alexflemming.com.br/pt/alexflemming/

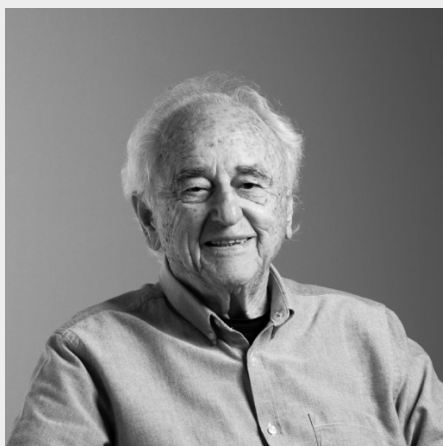
KRAJCEBERG, Frans



Autoria: Danilo Verpa (2013)

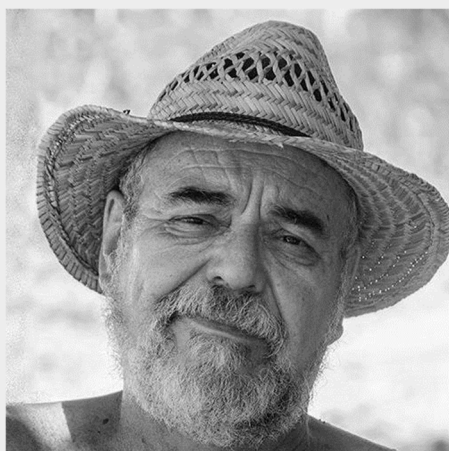
nome completo	Frans Krajcberg
nascimento/falecimento	(1921 -)
local de nascimento	Kozienice (Polônia)
Atuação	Fotógrafo e Artista Plástico
descrição biográfica	<p>Sua carreira artística se inicia no Brasil, onde chega em 1948, procurando reconstruir a vida depois de perder toda a família em um campo de concentração durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). O artista retorna a Paris em 1958, onde permanece até 1964. De volta ao Brasil, em 1964, instala um ateliê em Cata Branca, Minas Gerais. A partir desse momento ocorre em sua obra a explosão no uso da cor e do espaço. Começa a criar as "sombras recortadas", nas quais associa cipós e raízes a madeiras recortadas. Em 1972, passa a residir em Nova Viçosa, litoral sul da Bahia. Amplia o trabalho com escultura, iniciado em Minas Gerais. Intervém em troncos e raízes, entendendo-os como desenhos no espaço. Essas esculturas fixam-se no solo ou buscam libertar-se, direcionando-se para o alto. A partir de 1978, atua como ecologista, luta que assume caráter de denúncia em seus trabalhos: "Com minha obra, exprimo a consciência revoltada do planeta"¹. Krajcberg viaja constantemente para Amazônia e Mato Grosso, e registra, por meio da fotografia, desmatamentos e queimadas em imagens dramáticas. Dessas viagens, retorna com troncos e raízes calcinados, que utiliza em esculturas. Krajcberg sempre fotografa suas esculturas, muitas vezes tendo o mar como fundo. O Instituto Frans Krajcberg, em Curitiba, é inaugurado em 2003, recebendo a doação de mais de uma centena de obras do artista. A paisagem brasileira, em especial a floresta amazônica, e a defesa do meio ambiente marcam toda sua obra.</p>
site	https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10730/frans-krajcberg

LORCA, German



Fonte: Zilda Fraletti (2019)

nome completo	German Lorca
nascimento/falecimento	(1922-2021)
local de nascimento	São Paulo - SP (Brasil)
atuação	fotógrafo
descrição biográfica	<p>Forma-se em ciências contábeis pelo Liceu Acadêmico, em 1940. Em 1949, participa do Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB), associação de fotógrafos que introduzem novas tendências na fotografia, como José Yalenti (1895-1967), Thomaz Farkas (1924-2011) e Geraldo de Barros (1923-1998). Nessa época produz imagens que se tornam muito conhecidas, como <i>Malandragem</i>, 1949, <i>À Procura de Emprego</i>, 1951, e <i>Apartamentos</i>, 1952. Registra a paisagem da cidade de São Paulo, em especial os locais da região central, como a praça da Sé. Abre estúdio próprio em 1952. Em 1954, é o fotógrafo oficial das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo. A partir dessa data, dedica-se com exclusividade à fotografia, atuando principalmente na área de publicidade, em que conquista prêmios como o Prêmio Colunistas, concedido pela revista <i>Meio & Mensagem</i>, em 1985 e 1989. Sua produção da época do FCCB é comentada no livro <i>A Fotografia Moderna no Brasil</i>, de Helouise Costa, publicado em 1995, pela editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). No fim da década de 1940, German Lorca integra o Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB), associação importante por reunir fotógrafos pioneiros, que introduzem novas tendências na fotografia brasileira, com uma produção experimental inspirada no surrealismo, abstracionismo e concretismo.</p>
site	http://www.germanlorca.com.br/index.html

MIRANDA, Nego

Fonte: Perfil do Facebook de Nego Miranda (2016)

nome completo	Carlos Alberto Xavier de Miranda
nascimento/falecimento	(1945 - 2021)
local de nascimento	Curitiba – PR (BR)
Atuação	Fotógrafo
descrição biográfica	<p>Abandona o curso de filosofia, antes de concluir o curso técnico de eletrônica do Centro Federal de Educação Técnica do Paraná. Um dos melhores fotógrafos publicitários da região sul do país, tem se dedicado com assiduidade aos projetos pessoais, como os nus que reúne na individual Nuvimento, em 1984, ou os ensaios documentais, como o consagrado aos trabalhadores da erva mate, que fotografa há quase duas décadas, tendo publicado, em 1988, um livro sobre o assunto: A história do mate, com texto de Teresa Urban. Fotografa ainda indústria da madeira na região amazônica, entre 1993 e 1994, e a do tabaco em Havana, Cuba, em 1995. Conquista, entre outros, o 1º prêmio da Bienal de Fotografia Ecológica de Porto Alegre, em 1982.</p>
site	https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22067/nego-miranda

MONTENEGRO, Milton

Autoria: Milton Montenegro (1990)

nome completo	Milton Montenegro Madeira
nascimento/falecimento	(1954-)
local de nascimento	Rio de Janeiro – RJ (BR)
Atuação	Fotógrafo
descrição biográfica	<p>Milton Montenegro Madeira nasceu no Rio de Janeiro, em 1954. O fotógrafo começou a trabalhar como assistente de produção de filmes publicitários em 1973 e em 1980 fundou, em parceria com Márcia Ramalho, o Estúdio Camera Obscura, dedicado à fotografia publicitária, nunca deixando de se dedicar à fotografia de expressão pessoal, participando de importantes eventos internacionais. Entre as exposições nacionais e internacionais das quais participou estão as individuais “Deceptio Visus”, na Galeria Milan (São Paulo, 1989), e “Nebulae”, no Museu da Fotografia Cidade de Curitiba (Curitiba, 1999); e as coletivas “Hecho en Latino-América” (Nova York, 1978), e “Da pele que quer ser vista ao sentido invisível”, no Espaço Cultural - TCE (Niterói, RJ, 2003). Seu trabalho integra importantes coleções institucionais como Acervo Fondazione Italiana per la Fotografia (Itália), Acervo Musée Français de la Photographie (França) e Coleção Pirelli/Masp de Fotografias (Brasil).</p>
site	https://cameraobscura.com/work.html

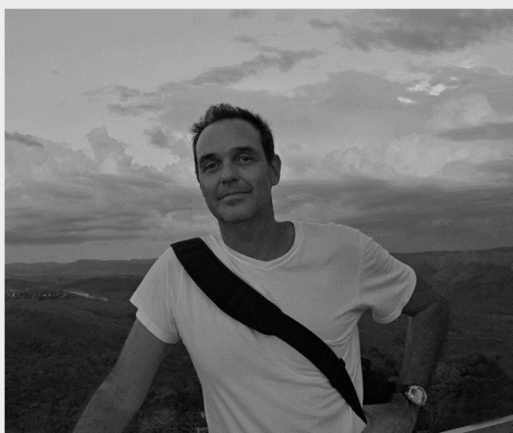
MUSA, João**Autoria: André Ligeiro (2012)**

nome completo	João Luiz Musa
nascimento/falecimento	(1951 -)
local de nascimento	São Paulo – SP (BR)
Atuação	Fotógrafo e Docente Universitário
descrição biográfica	<p>Formou-se em engenharia de produção pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (Poli/USP), em 1974. Durante a graduação, organiza o laboratório de fotografia do centro acadêmico da Poli/USP, com os fotógrafos Raul Garcez (1949-1987) e Sérgio Burgi (1958). De 1978 a 1982, trabalha no laboratório da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU/USP) e atua como professor de fotografia em faculdades particulares. Nos anos 1970 e 1980, realiza pesquisas e frequenta diversos cursos na área de conservação da imagem e controle de tons. Em 1984, torna-se professor de fotografia do curso de artes plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA/USP). Na mesma instituição, em 1990, conclui mestrado em artes com a dissertação <i>Viagem a uma Terra Desconhecida</i>, que dá origem ao ensaio fotográfico homônimo exposto no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), em 1992. Com esse trabalho, recebe prêmio de melhor fotógrafo do ano da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). De 1994 a 1999, desenvolve o projeto de doutorado <i>O Viajante e as Cidades</i>, na ECA/USP. Em 2004 e 2005 é contemplado com a bolsa da Fundação Vitae para pesquisa em tecnologias de digitalização e representação de imagens coloridas da paisagem. Além de dar aulas, atua como fotógrafo, sobretudo nas áreas de publicidade, institucional, reprodução de obras de arte e na sistematização e preservação de arquivos.</p>
site	https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9751/joao-luiz-musa

OHARA, Haruo

Fonte: Instituto Moreira Salles (2016)

nome completo	Haruo Ohara
nascimento/falecimento	(1909-1999)
local de nascimento	Koshi (Japão)
atuação	agricultor, fotógrafo
descrição biográfica	<p>Haruo Ohara nasceu na província de Kochi, no sul do Japão, filho de agricultores. No ano de 1927, sua família mudou-se para o Brasil juntamente com outros parentes, integrando um grupo de dez colonos. Embora estivesse estudando para tornar-se professor, o jovem Haruo emigrou juntamente com sua família, chegando ao Brasil logo após completar dezoito anos. O grupo foi enviado a Cotia, no interior do estado de São Paulo, onde trabalhou plantando batatas. Nos anos 1930, a família Ohara adquiriu terras na região da recém-fundada cidade de Londrina, e, como frequentemente é o caso, a ideia de retornar ao Japão acabou transformando-se em desejo de permanecer no Brasil. Foi no sítio da família que Harua Ohara descobriu a fotografia. O acervo de Haruo Ohara compreende cerca de dez mil negativos coloridos, oito mil negativos em preto e branco, dezenas de álbuns e centenas de fotografias de época, além de equipamentos fotográficos e documentos e objetos pessoais, incluindo diários e livros. Desde 2008 ele encontra-se sob os cuidados do Instituto Moreira Salles (IMS).</p>
site	https://ims.com.br/titular-colecao/haruo-ohara/

PIFFER, Marcos

Fonte: Perfil do Facebook de Marcos Piffer (2014)

nome completo	Marcos Assis Piffer
nascimento/falecimento	(1962 -)
local de nascimento	Santos – SP (BR)
Atuação	Fotógrafo
descrição biográfica	<p>Em 1986, gradua-se em arquitetura e urbanismo pela Universidade Católica de Santos, São Paulo. De 1977 a 1990 frequenta diversos cursos livres, entre eles a oficina Preservação de Fotografia em Preto-e-Branco, orientada por Leopoldo Plentz, em 1987, no Rio de Janeiro, e o curso Conhecendo Melhor uma Câmera 4x5, ministrado por Marcos Magaldi, em São Paulo, no mesmo ano. Trabalha como profissional desde 1989, nas áreas de fotografia publicitária e institucional. Paralelamente, desenvolve projetos pessoais sobre cidades brasileiras, esportes, arquitetura e paisagem, enfocando, sobretudo, a questão ambiental e colabora com diversas publicações, como as revistas National Geographic, Casa Claudia, República e Mitsubishi. Expõe individualmente a série Santos: Roteiro Lírico e Poético, em 1998, no Museu Brasileiro de Escultura - MuBE, em São Paulo. Em 1996, recebe bolsa de arte da Fundação Vitae para a finalização do projeto Litoral Norte com fotos da costa paulista, trabalho realizado durante dez anos. Os resultados dão origem à exposição homônima apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP, em 2000. Em seguida, inicia as séries Cofee, sobre o plantio de café no país, e O Brasil pelos Céus do Brasil, com imagens abstratas de céus e nuvens em diferentes regiões. É autor dos livros Santos: Roteiro Lírico e Poético, 1997; Litoral Norte, 1999; e Edifício Caetano de Campos, 2000.</p>
site	http://marcospiffer.com.br/

QUARESMA, Alice

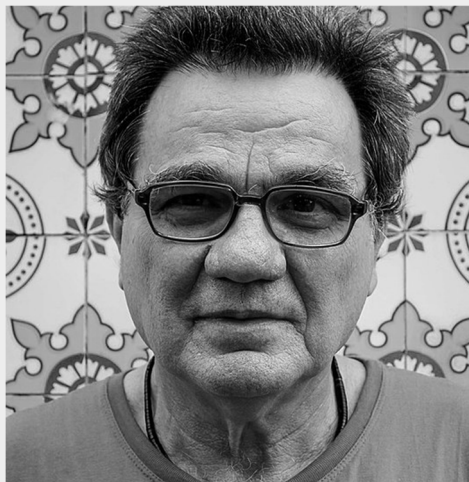
Fonte: 55SP (2021)

nome completo	Alice Quaresma
nascimento/falecimento	(1985-)
local de nascimento	Rio de Janeiro - RJ (Brasil)
atuação	fotógrafa e artista visual
descrição biográfica	<p>Alice tem em seu currículo os prêmios da Aperture Foundation Summer Open (2019), Houston Center for Photography (2019), edital da Caixa Cultural São Paulo (2018), Foam Talent (2014) e PS122 (2009). Em 2019 Alice lançou seu primeiro livro de artista "Playground" com a editora francesa Editions Bessard e a artista teve sua primeira exposição institucional individual em 2018 na Caixa Cultural São Paulo. Alice obteve seu MFA do Pratt Institute em 2009 e participa de exposições e programas de residência nos EUA, Europa e América do Sul desde 2006. Parte da sua prática artística inclui projetos especiais para GU-Global, Haus der Kulturen der Welt, Red Bull, Samsung, Hermès-, Première Vision, Unseen e Music from Memory. O trabalho da artista já foi publicado na Foam magazine (Amsterdã), Extra Photographie in Context (Antuérpia), Edicola (Milão), Il Post (Itália), Lens Culture, De Tijd (Bruxelas), Unseen (Amsterdã), Volkskrant (Amsterdã), Artspace, IMA (Tóquio) and Serafina (São Paulo). Alice Quaresma vem experimentando com materiais que permitem que suas fotografias sejam sensoriais e lúdicas, expandindo os limites da imagem. Seu trabalho explora os aspectos físicos da fotografia, ao mesmo tempo, que a artista continua a usar imagens de seu arquivo de fotos pessoais para questionar a ideia de deslocamento e identidade. Alice sai do plano liso do papel fotográfico com o uso da tinta, lápis e fita (entre outros) sobre a imagem.</p>
site	https://www.alicequaresma.com/

RIO BRANCO, Miguel

Fonte: Guia das Artes (2015)

nome completo	Miguel Rio Branco
nascimento/falecimento	(1946-)
local de nascimento	Las Palmas (Espanha)
atuação	fotógrafo, diretor de fotografia, pintor e artista multidisciplinar
descrição biográfica	<p>Filho de diplomata, vive a infância e adolescência entre Espanha, Portugal, Brasil, Suíça e Estados Unidos. Pintor autodidata, em 1964 expõe pela primeira vez numa galeria em Berna, Suíça. Em 1966, estuda no New York Institute of Photography e, dois anos depois, na Escola Superior de Desenho Industrial (Esdi), no Rio de Janeiro. Atua como fotógrafo documental. Entre 1978 a 1982, é correspondente da Agência Magnum, em Paris, e se destaca pelo uso de cores saturadas em seus trabalhos. Nos anos 1980, realiza instalações audiovisuais utilizando fotografia, pintura e cinema e expõe com frequência no Brasil e no exterior. Recebe diversos prêmios, entre eles Prêmio Kodak da Crítica Fotográfica, em 1982, Bolsa de Artes da Fundação Vitae, em 1994, e Prêmio Nacional de Fotografia da Fundação Nacional de Arte (Funarte), em 1995. É autor dos livros <i>Dulce Sudor Amargo</i>, 1985, <i>Nakta</i>, 1986, <i>Miguel Rio Branco</i>, 1998, <i>Silent Book</i>, 1998 e <i>Entre Olhos o Deserto</i>, 2001. Miguel Rio Branco dedica-se ao cinema experimental e à fotografia a partir da década de 1970. Conhecido por seu trabalho com a cor, explora em suas fotos os contrastes cromáticos, a diluição dos contornos, os jogos de espelhamentos e as diversas texturas, criando atmosferas por meio do uso da cor e da luz. A passagem do tempo, a violência, a sensualidade e a morte são temas constantes.</p>
site	http://www.miguelriobranco.com.br/

RIPPER, João

Fonte: Brasil de Fato (Pernambuco) - Pedro Henrique Narrativas Fotográficas (2017)

nome completo	João Roberto Ripper Barbosa Cordeiro
nascimento/falecimento	(1953-)
local de nascimento	Rio de Janeiro - RJ (Brasil)
atuação	fotógrafo, fotojornalista
descrição biográfica	<p>Inicia a carreira no jornal Luta Democrática, passando em seguida pelos jornais Última Hora e O Globo, antes de se tornar um dos fundadores (com Ricardo Azoury e Rogério Reis) da sucursal carioca da agência F4, em 1985. Tem papel primordial na defesa dos direitos e na melhoria das condições de trabalho dos fotógrafos no Brasil, em virtude de militância trabalhista e sindical, na Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio de Janeiro (da qual é vice-presidente, em 1981) e no Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Rio de Janeiro (que preside em 1983). No início dos anos 1990, cria a Imagens da Terra, entidade sem fins lucrativos, especializada na fotografia documental de denúncia social. Sua atuação nesse campo é tão relevante, que leva a Anistia Internacional a ilustrar quase que exclusivamente com fotografias de sua autoria o relatório que publica, em 1988, sobre a Violência no Campo no Brasil.</p>
site	http://www.imagenshumanas.com.br/

SALGADO, Sebastião

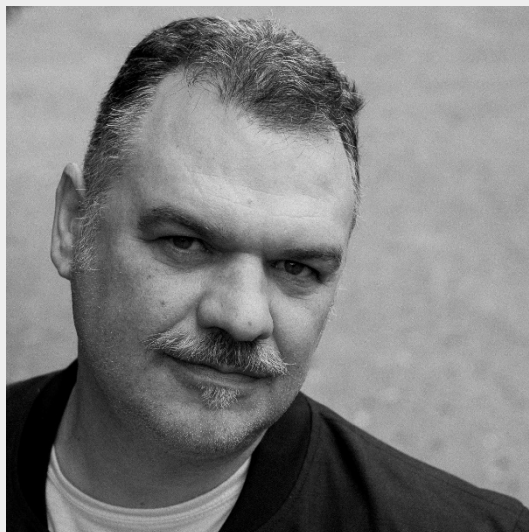
Fonte: Estadão (2019)

nome completo	Sebastião Salgado
nascimento/falecimento	(1944-)
local de nascimento	Aimorés - MG (Brasil)
atuação	fotógrafo
descrição biográfica	<p>Com formação em economia, realiza doutorado nesta área pela Université de Paris. Entre 1971 e 1973, trabalha para a Organização Internacional do Café, em Londres. Durante viagem à África, na qual coordena um projeto sobre a cultura do café em Angola, decide tornar-se fotógrafo. Reside em Paris a partir de 1974, e trabalha para as agências Sygma (até o ano seguinte) e Gamma, entre 1975 e 1979. Documenta conturbados acontecimentos sociais e políticos na Europa e na África. Em 1979, ingressa na agência Magnum, na qual permanece até 1994, ano em que cria a própria empresa, a Amazonas Imagens. Realiza viagens pela América Latina, entre 1977 e 1984, documentando as condições de vida dos camponeses e dos índios, que divulga no livro <i>Autres Ameriques</i>, de 1986. Na década de 1980, trabalha por 15 meses com o grupo francês Médicos Sem Fronteiras, percorrendo a região do Sahel, na África, e registrando a devastação causada pela seca. Produz, entre 1986 e 1992, a série <i>Trabalhadores</i>, em que documenta o trabalho manual e as difíceis condições de vida dos trabalhadores em várias regiões do mundo. É autor dos livros: <i>Sahel: L'Homme en Détresse</i> (França, 1986), <i>La main de l'Homme</i> (França, 1993), <i>Terra</i> (Brasil, 1997), <i>Trabalhadores: uma Arqueologia da Era Industrial</i> (Brasil, 1996) e <i>Retratos de Crianças do Êxodo</i> (Brasil, 2000), entre outros.</p>
site	https://institutoterra.org/

SLOMP, Vilma

Fonte: Gazeta do Povo (2013)

nome completo	Vilma Luiza Slomp
nascimento/falecimento	(1952-)
local de nascimento	Paranavaí - PR (Brasil)
atuação	fotógrafa
descrição biográfica	<p>Gradua-se em administração de empresas pela Fundação de Estudos Sociais do Paraná, em 1975. Entre 1975 e 1982 trabalha como fotojornalista para a revista Quem. Na década de 1980 cria, com o fotógrafo Orlando Azevedo (1949), a empresa Fotográfica Comunicação e Editora, em Curitiba. A partir de 1983 dedica-se a ensaios autorais e à fotografia publicitária. Publica o livro Feliz Natal, em 1996. Dois anos depois é premiada no Concurso Internacional Hasselblad e publica o livro Dor. Entre 1999 e 2000 faz pós-graduação em história da arte do século XX, na Escola de Belas Artes do Paraná. Publica os livros Il-lu-sion, em 2001, e Vísceras em Vice Versa, em 2006.</p>
site	http://www.vilmaslomp.com.br/

TELLES, Ricardo

Autoria: Ale Ruaro (2017)

nome completo	Ricardo Teles
nascimento/falecimento	(1966 -)
local de nascimento	Porto Alegre – RS (BR)
Atuação	Fotógrafo
descrição biográfica	<p>Fotógrafo free-lance, nascido em Porto Alegre, RS. Desde de 1994 trabalha na cidade de São Paulo nas áreas de documentação e fotojornalismo, com publicações periódicas em diversos jornais e revistas nacionais e estrangeiros, projetos institucionais e relatórios corporativos. Foi fotógrafo independente para o grupo Estado entre 1996 e 2002, além de revistas como a CARAS. Colaborou também com publicações como as revistas alemã Der Spiegel e National Geographic Brasil, pela qual recebeu por três vezes o prêmio Best Edit de melhor reportagem internacional. É membro da agência de fotografia Focus da Alemanha a qual faz diversas reportagens na América Latina. Autor de dois livros autorais, Saga - Retrato das Colônias Alemãs no Brasil e Terras de Preto - Histórias de nove comunidades quilombolas. Sua obra faz parte de importantes coleções de fotografia e os diversos projetos do fotógrafo tem sido expostos em museus e galerias de várias capitais brasileiras, na África, Europa e Estados Unidos.</p>
site	https://www.ricardoteles.com.br/

ANEXOS

ANEXO A - SEÇÃO CIDADES

Curitiba tem novo espaço para cultura

Curitiba - Um novo espaço de cultura será entregue hoje pelo prefeito Rafael Greca, em Curitiba. É o Memorial da Cidade, no Largo da Ordem, que será inaugurado com duas exposições de fotografia: "Caminhos da Igualdade", com trabalhos dos fotógrafos da própria Prefeitura, em dois dos três pavimentos do prédio, e uma mostra das obras de Antônio Carlos D'Ávila, que participa como convidado da 1.ª Bienal Internacional de Fotografia, que também está sendo realizada em Curitiba.

A exposição dos fotógrafos da Prefeitura reúne 3.500 trabalhos e compõe "o grande mosaico de prestação de contas", segundo Greca, já que todas as fotos foram feitas na atual gestão. São "cenas preciosas da cidade e de seus habitantes", no dizer do prefeito. A mostra dividirá espaço, no primeiro pavimento do Memorial, com os altares da antiga Igreja Matriz.

Esculturas

O Memorial abriga várias peças de arte paranaense, como a cabeça de Voltaire, feita por Zaco Paraná no início do século, e a escultura em concreto representando Leonardo da Vinci, feita por Poty Lazarotto. No térreo do prédio, está a obra denominada "Rio de Pinhões", do escultor Elvo Benito Damo, que reproduz um rio repleto de pinhas, pinhões e cascalhos. A obra tem 15 metros de extensão e é toda em cerâmica. No mesmo espaço, uma fonte guardará

"As Quatro Estações", de João Turin, um dos mais valiosos exemplares da arte paranaense resgatados pelo patrimônio artístico municipal.

Nos próximos meses, outras obras enriquecerão o acervo do memorial, incluindo um mapa do Paraná, histórico e geográfico, em azulejos, feito por Poty Lazarotto, um pinheiro repleto de gralhas azuis, de Antônio Maia, e o teto da "Capela da Fundação", pintado em afresco pelo artista Sérgio Ferro, que hoje reside na França.

Os altares

O ambiente original da primeira igreja Matriz de Curitiba foi reconstituído no Memorial da Cidade. Os dois altares laterais que compunham o interior da antiga igreja ficarão juntos, expostos no primeiro pavimento. Um deles estava no Museu de Arte Sacra de Curitiba e o outro estava guardado na Casa Vermelha. "Esses altares são um dos poucos vestígios do nosso passado colonial português", diz o prefeito.

Uma das exposições é de trabalhos dos fotógrafos da Prefeitura, mostrando situações e pessoas da cidade.



Fonte: O ESTADO DO PARANÁ. **Curitiba tem novo espaço para cultura.** 15 ago. 1996.
Acervo da Casa da Memória

ANEXO B - NOTA JOGO RÁPIDO (1996)

JOGO RÁPIDO

• **Fotografia**



A I Bienal Internacional da Fotografia, conta seu idealizador e curador Orlando Azevedo, contará com acervo permanente de 400 imagens da exposição "Brasil Mostra a Tua Cara", doadas por importantes fotógrafos. "Só este fato", diz Orlando, "já concretiza a realidade do Museu da Fotografia". E poetiza: "Na Curitiba da luz, a fotografia não pode ficar presa na câmara escura". A Bienal começa no domingo, mas Nego Miranda já está exposto no Woodside e amanhã abre, na inauguração do Memorial da Cidade/Largo da Ordem, a mostra "Amazônia" de Antonio Carlos D'Ávila.

Fonte: AZEVEDO, Orlando. Fotografia. **O Estado do Paraná**. 14 ago. 1996. Acervo da Casa da Memória.

ANEXO C - CONVITE PARA PARTICIPAÇÃO BIENAL



C.E.047/96-DAV

Curitiba, 22 de abril de 1996.

Prezada Senhora:

A Fundação Cultural de Curitiba, através de sua Diretoria de Artes Visuais, vai realizar em agosto do corrente ano, a I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, dando continuidade às quatro Semanas de Fotografia já realizadas em anos anteriores.

Além das grandes exposições nacionais e internacionais de fotografias, do lançamento do Prêmio Máximo de Fotografia, o qual prevê bolsas de estudo pelo período de um ano para dois fotógrafos selecionados por Comissão de Análise, a Bienal também contará com a presença e participação de inúmeros fotógrafos internacionais, reconhecidos mundialmente, que irão constituir, junto com pesquisadores e estudiosos de artes visuais, o núcleo crítico e teórico do evento, através de palestras, mesas redondas, workshops, etc.

Assim sendo, vimos convidá-la a ministrar um workshop, com título a ser definido por Vossa Senhoria, no período de 18 a 25 de agosto de 1996, podendo ser estabelecido os dias e horários de melhor conveniência dentro do mesmo.

Salientamos que ficará a cargo desta Fundação Cultural as despesas com passagens aéreas, estadia e alimentação, além de um cachê no valor de R\$700,00 (setecentos reais)

Havendo interesse por parte de Vossa Senhoria, gostaríamos que nos enviassem o programa do workshop com destacamento do espaço físico, material e equipamento necessário, número de vagas e nível do público a ser inscrito.

Sem mais para o momento, colocamo-nos à disposição para quaisquer esclarecimentos no telefone (041) 322.1525 ramal 2251 e no telefax (041)222.2791.


Atenciosamente

 Orlando Azevedo
 Diretor de Artes Visuais

Ilma. Sra.
 ELLA DURST
 Fax nº (011) 813.6305

SI KA/mn

ANEXO D - TERMO DE CONCORDÂNCIA PARA CESSÃO DE FOTOS (1996)

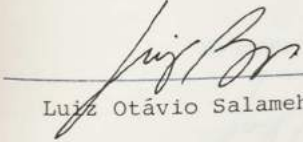


**FUNDAÇÃO
CULTURAL DE CURITIBA**
Praça Garibaldi, 7 CEP 80410-250 Curitiba Paraná
Fone (041)322 1625 Fax (041)223 1796

TERMO DE CONCORDÂNCIA PARA CESSÃO DE FOTOS

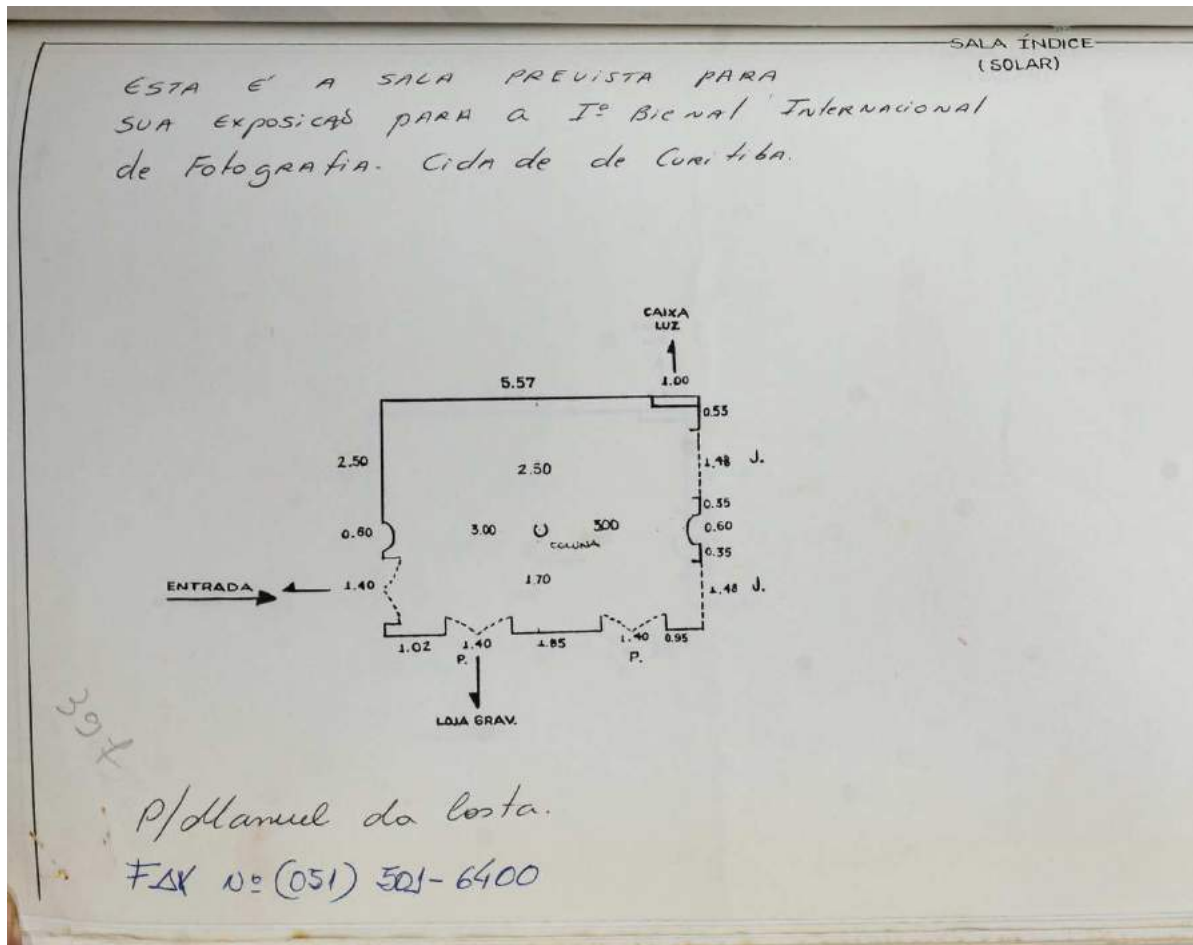
Eu, Luiz Otávio Salameh Braga,
portador(a) do RG nº ██████████, convidado(a) a participar
da coletiva "Brasil Mostra Tua Cara", da I Bienal Internacional de
Fotografia Cidade de Curitiba, declaro estar de acordo com a aquisição
das três (3) imagens que compõem a referida mostra, no valor de
R\$200,00 (duzentos reais) cada, para integrar o acervo do Museu da
Fotografia desta entidade.

Sendo verdade, firmo o presente.


Luiz Otávio Salameh Braga

Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro (2019).

ANEXO E - CROQUI DE SALA EXPOSITIVA DA I BIENAL (1996)



Fonte: Acervo do Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viaro (2019).

ANEXO F - SECÇÃO ALMANAQUE, CAPA (1996)

Bienal da Fotografia em ação

Joseane Martins

As primeiras fotografias das exposições da I Bienal Internacional de Fotografia de Curitiba, que será aberta no dia 15 próximo, já começaram a chegar. A previsão do diretor de Artes Visuais da Fundação Cultural, Orlando Azevedo, é que todos os trabalhos cheguem até a próxima sexta-feira. No entanto, as salas que irão abrigar as coletivas nacionais e internacionais já começaram a ser preparadas. E, as inscrições para workshops estão abertas a partir de hoje.

Algumas fotografias, como a de Claus Meyer, já foram mostradas ontem por Orlando Azevedo que definiu como "um trabalho relacionado ao Brasil, à natureza e às relações humanas". Segundo ele, as fotografias que serão apresentadas durante a Bienal têm caráter bem brasileiro, destacando especialmente a expressão artística. "A idéia é incentivar a produção e a viabilidade da fotografia no Brasil", completou.

O fotógrafo Miguel Rio Branco, o primeiro a chegar, foi visitar a Casa Vermelha, onde de 15 de agosto a 29 de setembro estará sua individual, composta de 26 cópias fotográficas e três instalações. "O espaço é ideal para mostrar a minha temática que é mais poética e menos descritiva", disse Miguel. Todas as suas imagens estão relacionadas com o livro *Nakta*, que ele estará lançando na abertura da exposição. "Os trabalhos evidenciam um ritmo entre as imagens, uma interpretação bem pessoal", revelou.

Programação

A programação da Bienal inclui 40 exposições, vinte workshops, três debates e duas palestras, uma delas já confirmada que é com o fotógrafo Sebastião Salgado, no dia 19 de agosto - Dia Mundial do Fotógrafo - às 20h, na Ópera de Arame. A outra, de Oliviero Toscani, ainda não foi confirmada.

De acordo com Orlando Aze-

Cara", que ficará exposta de 18 de agosto a 29 de setembro, no Solar do Barão, que contará com a participação de 80 fotógrafos, sendo 60 convidados e 20 selecionados entre os inscritos. Segundo Azevedo, foram adquiridas três cópias de 80 fotografias que compõem esta mostra. As 240 imagens irão integrar o Museu da Fotografia.

A comissão que julgou os mais de 200 inscritos e selecionou os demais integrantes da mostra foi composta pelos fotógrafos Walter Frimo, Luiz Carlos Felizardo, João Urban e Orlando Azevedo.

Durante a Bienal, além do destaque para as fotografias brasileiras, também serão exibidas seis exposições internacionais, com trabalhos de fotógrafos como Flor Garduño (mexicana), Patrick Zachmann (francês), Juan Travnik (argentino), Roger Pic (francês), além do fotógrafo brasileiro Claudio Edinger, que vai apresentar 40 ampliações todas impressas em Nova Iorque, e Carlos Freire, que estará expondo 30 imagens, em preto e branco, sobre o Carnaval de

Veneza. Nesta primeira edição da Bienal, o tema proposto é o "Ofício do Fotógrafo-Autor" e pretende apresentar a fotografia no seu estado puro como verdadeiro meio de expressão e criação.

Inscrições para workshops da Bienal: na Diretoria de Artes Visuais da Fundação Cultural (Rua Carlos Cavalcanti, 533 - Solar do Barão). Fone: (041) 322-1525 ramal 2259, com a Sirley. ■



Orlando Azevedo e as fotos que já chegam para a Bienal.

vedo, a Bienal tem como destaque a criação do "Prêmio Máximo I Bienal Internacional da Fotografia Cidade de Curitiba". Este prêmio consiste em um auxílio no valor de R\$ 2 mil mensais a dois fotógrafos selecionados, pelo período de um ano.

Além disso, ele chama atenção para a importância da coletiva brasileira "Brasil Mostra Sua

ANEXO G - COLUNA ALMANAQUE (1996)

Entre no mundo da fotografia

A 1 Bial Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, além de mais de trinta exposições que podem ser vistas a partir de 15 de agosto, oferta 17 workshops. A procura, desde a abertura das inscrições há apenas seis dias, é intensa e os interessados são de todo o país. Afinal, os cursos serão dados por renomados profissionais nacionais e internacionais, que irão abordar os mais diversos temas e técnicas contemporâneas sobre o uso da fotografia como meio de expressão.

As inscrições para os workshops da Bial serão feitas na Diretoria de Artes Visuais da Fundação Cultural de Curitiba, Rua Carlos Cavalcanti, 533 - Solar do Barão, Curitiba - PR, CEP 80.020, ou pelo fone (041) 322-1525, ramal 2259, com a Sirley.

Faça sua escolha

A relação dos workshops, todos em agosto, é a seguinte:

- Brincando com a luz, com Miguel Chikaoka, carga horária: 12 horas, com 30 vagas, de 20 a 22, das 14h às 18h. Local: Museu Metropolitan de Artes, Auditório Antônio Carlos Kraide. Taxa de inscrição: R\$ 15,00.
- Olhar da idade, com Miguel Chikaoka, carga horária: 15h, com 20 vagas, de 20 a 24, das 9h às 12h. Local: Museu Metropolitan de Artes, Sala 4. Taxa de inscrição: R\$ 15,00.
- Fotografia como suporte de idéia, com Leopoldo Pientz, carga horária: 20h, com 15 vagas, de 19 a 22, das 14h às 19h. Local: Laboratório Geraldo Majella Vermezzo (Solar). Taxa de inscrição: R\$ 30,00.
- Retoque, com José Albano, carga horária: 2h, com 12 vagas, todos os dias duas turmas, local



Sebastião Salgado:
palestra na Ópera de Arame.

Museu Metropolitan de Artes, Sala 1. Taxa de inscrição: R\$ 20,00.

- Organização e preservação dos acervos fotográficos, com Sérgio Burgi, carga horária: 12h, com 30 vagas, de 19 a 21, das 14h às 18h. Local: Ateliê de Xilografura (Solar). Taxa de inscrição: R\$ 30,00.

- Fotografias de natureza, com Claus Meyer, carga horária: 8h, com 25 vagas, de 19 a 21, das 8h às 12h e das 14h às 18h. Local: Auditório Jardim Botânico. Taxa de inscrição: R\$ 30,00.

- Pedacos de mulher, com Luiz Garrido, carga horária: 16h, com 25 vagas, de 22 a 23, das 9h às 12h e das 13h às 18h. Local: Stúdio João Urban. Taxa de inscrição: R\$ 50,00.

- A interpretação personalizada, com Ella Dürst, carga horária: 12h, com 20 vagas, de 21 a 23, das 8h às 12h. Local: Sala Lápiz (Solar). Taxa de inscrição: R\$ 30,00.

- Produção gráfica, com Mário Carramillo, carga horária: 15h, com 30 vagas, de 21 a 23, das 19h às 22h. Local: Museu Metropolitan de Artes, Auditório Antônio Carlos Kraide. Taxa de inscrição: R\$ 30,00.

- Publicidade, com Marcos Magaldi, carga horária: 12h, com 20 vagas, de 19 a 21, das 8h às 12h. Local: Sala da Orquestra (Solar). Taxa de inscrição: R\$ 30,00.

- Crimino, com Eduardo Castanho, carga horária: 49 horas, com 18 vagas, de 19 a 25, das 9h às 12h e das 13h às 18h. Local: Sala Scabi (Solar). Taxa de inscrição: R\$ 40,00.

- Do portfólio à exposição, com Roseli Nakagawa, carga horária: 9h, com 15 vagas, de 19 a 21h, das 15h às 18h. Local: Sala Lápiz (Solar). Taxa de inscrição: R\$ 30,00.

- Leitura crítica de jornal "Me engana que eu gosto", com Sílvia de Souza, carga horária

14h, com 20 vagas, de 22 a 23, das 8h30 às 12h e das 14h às 17h30. Local: Sala da Orquestra (Solar). Taxa de inscrição: R\$ 20,00.

- Estratégias criativas, com Andreas Pohle, carga horária: 16h, com 15 vagas, de 19 a 22, das 14h às 18h. Local: Solar do Barão. Taxa de inscrição: R\$ 30,00.

- Processos históricos, com João Carlos Horta, carga horária: 25h, com 12 vagas, de 19 a 23, das 13h às 18h. Local: Sala de Restauro (Solar do Barão). Taxa de inscrição: R\$ 30,00.

- Tecnologias digitais em fotografia (palestra-demonstração), com José Henrique Lorca e Carlos Fadon Vicente, carga horária: 6h, com 50 vagas, dia 24, das 9h às 12h e das 14h às 17h. Local: Museu Metropolitan de Artes, Audi-

tório Antônio Carlos Kraide. Taxa de inscrição: R\$ 30,00.

- Fotografia Submarina, com Denise Greco, carga horária: 15h, com 15 vagas, de 21 a 23h, das 13h às 18h. Local: Sala-Espacio Actual. Taxa de inscrição: R\$ 30,00.

Atenção: As inscrições de cada workshop serão encerradas quando forem preenchidas o número de vagas de cada oficina.

Em debate

A Bial programa também cinco palestras, com entrada franca. Mas para a de Sebastião Salgado, os convites grátis devem ser retirados com antecedência no Solar do Barão (Rua Carlos Cavalcanti, 533), ou na Fundação Cultural (Praça Garibaldi, 7). Veja a relação das palestras e mesas-redondas:

- Sebastião Salgado - dia 19, às 20h, na Ópera de Ara-



Cláudio Edinger:
na mesa-redonda sobre crítica.

- Fotojornalismo Documental - dia 20, às 20h, no Museu Metropolitan de Arte, com a participação de Roger Pic, Carlos Freire, Orlando Brito, Evandro Teixeira, Luiz Humberto Miranda e João Urban. Mediadora: Simonetta Persichetti.

- Editores de Fotografia - dia 21, 20h, no Museu Metropolitan de Arte, com Andreas Pohle, A. Becker Casaballe, Carlo Cirenza e Michel e Michelle Auer. Mediador: Pedro Martinelli.

- Crítica de Fotografia. Galerias e Museus - dia 22h, às 20h, no Museu Metropolitan de Arte, com Cláudio Edinger, Mario Cravo Neto, Nelson Brissac, Fabio Magalhães, Miguel Rio Branco e Jean Claude Lemagny. Mediador: Rubens Fernandes.

- História da Fotografia na América Latina - dia 23h, às 20h, com Geraldo Pougy, Boris Kossov e Luis Priamo. Mediador: Joaquim Paiva.



José Albano:
lições sobre retoques.

ANEXO H - COLUNA EM FOCO (1996)

em foco



Bienal de Curitiba, a megaexposição da fotografia

Um dos eventos mais importantes das artes visuais do País - a I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba - toma conta da capital paranaense de 15 de agosto, com a inauguração do Memorial de Curitiba, a 27 de setembro, reunindo o *crème de la crème* da fotografia nacional e internacional. Estão programadas cerca de 40 exposições, entre coletivas e individuais, com nomes como Sebastião Salgado, Walter Firmo, Rosa Gauditano, Maureen Bisilliat, Bob Wolfenson, Mario Cravo Neto, Milton Montenegro, Pedro Martinelli, Vilma Slomp, Claudio Edinger, Araquém Alcântara, Márcio Scavone e Juan Esteves (que integram a equipe de articulistas de IRISFOTO), o francês Patrick Zachmann e a mexicana Flor Garduño, entre outros co-bras. Ao todo são 17 *workshops*, seis debates e vários eventos paralelos. A Bienal envolve literalmente a cidade, espalhando-se por 29 locais diferentes. Trata-se de uma ousada promoção da Prefeitura Municipal e Fundação Cultural de Curitiba, através de sua Diretoria de Artes Visuais, comandada por Orlando Azevedo. Representa a expansão das quatro Semanas de Fotografia em Curitiba, realizadas de 91 a 94,



Franz Krajcberg

que chegaram a atrair 500 mil visitantes. Em sua edição inaugural, o evento se ancora no tema "Ofício do Fotógrafo-Autor" e objetiva apresentar a fotografia em seu estado puro, como verdadeiro meio de expressão e criação, revelando a trajetória do fazer e do olhar no "momento decisivo" da imagem. Principalmente, a Bienal começa premiando. Criou o Prêmio Máximo I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba, para incentivar projetos de criação e de pesquisa histórica. Consiste de auxílio, pelo período de um ano, no valor de R\$ 2 mil mensais a cada um dos dois fotógrafos premiados, que serão selecionados entre os que se candidataram à substancial bolsa até 1º de agosto. Mas não é só. Cerca de 50 mil crianças, atendidas pelo projeto Piás, da Prefeitura de Curitiba, devem se engajar à grande festa da fotografia, através do Projeto Linhas do Conhecimento - Linhas da Luz. Semanalmente, durante a megaexposição, um ônibus totalmente pintado de preto leva as crianças a um bairro da cidade, e monitores as ensinam a fazer imagens sem câmara, com as históricas *pin hole*. Curitiba é, ou não é, uma das mais civilizadas cidades brasileiras?



João Farkas

44 IRISFOTO

Fonte: IRISFOTO. **Bienal de Curitiba, a megaexposição da fotografia**. 1996. Acervo da Casa da Memória.

ANEXO I - COLUNA ESPAÇO 2 (1996)

Bienal de Fotografia destaca temas sociais

Trabalhos documentais como os de Sebastião Salgado e Jacqueline Joner mostram importância desse assunto

Adriane Perin
Repórter

Mais que a beleza artística dos trabalhos da Bienal Internacional de Fotografia, um detalhe temático chamou a atenção: a predominância de temas sociais, especialmente envolvendo a disputa por terras. A Bienal começou no dia 15 e as exposições prosseguem até 29 de setembro.

Segundo o curador da Bienal, Orlando Azevedo, o foco da 1ª Bienal Internacional da Fotografia Cidade de Curitiba centrou-se propositadamente em temas sociais. "Toda nossa estrutura, inclusive a temática, teve como diretriz o destaque da fotografia documental no país e no mundo", afirma o curador.

Para a fotógrafa gaúcha Jacqueline Joner, que expõe *Colonos*, a predominância de temas sociais não apenas impressionou como emocionou. Os temas sociais mexeram com as cabeças de quem veio para a Bienal e influenciaram quem veio visitá-la, acredita a fotógrafa.

A mostra *Coletiva Brasil Mostra Tua Cara*, uma das mais importantes da Bienal, destaca quinze fotos que Sebastião Salgado fez acompanhando o Movimento Sem Terra (MST), inclusive em invasões no Paraná. Em uma palestra que lotou a Ópera de Arame no último dia 19, o fotógrafo destacou que a fotografia sozinha não muda as realidades miseráveis do mundo, mas provoca o debate, que é um das formas de obrigar a busca de soluções. Capitaneados pelo trabalho recente de Salgado, os temas que retratam o desejo de mudanças e as desigualdades sociais do-

minaram as mostras da Bienal. "É que a sociedade não pode mais fechar os olhos para questões importantes e a fotografia reflete isso", acredita a fotógrafa Jacqueline Joner.

As exposições do curitibano João Urban, *Bóias-Frias* e a da gaúcha Jacqueline Joner, *Colonos*, retratam a realidade de vinte anos atrás, de agricultores e bóias-frias. A mostra de Urban é composta de fotos de um tempo onde o êxodo rural brasileiro, e especificamente o paranaense, começava a chamar a atenção.

As fotos de *Bóias-Frias*, hoje pertencentes ao acervo da Fundação Cultural de Curitiba, foram feitas entre 1977 e 1981. Trazem imagens da massacrante rotina de trabalho de bóias-frias no interior do Estado, quando o Paraná viveu um intenso êxodo rural motivado pela mecanização das lavouras e pela invasão da cultura da soja.

Para Urban, o trabalho é um registro e ao mesmo tempo uma denúncia, que continua atual, mas cuja realidade mostrada já é diferente, vinte anos depois de terminado o trabalho. Por sua vontade, ele escolheria outros trabalhos para expor, mas o convite foi específico para estas obras.

Segundo Urban, o Brasil - "como é costume, atrasado" - apenas agora vive o momento de afirmação da fotografia como uma forma de se fazer arte. O que, segundo ele, no resto do mundo já aconteceu. "Neste sentido muitos participantes questionaram o porquê de a Bienal centrar-se na fotografia documental, num momento em que o mundo a reconhece como arte", afirma. "O teor documental da fotografia é quase inevitável, já que o profissional se envolve com as condições sociais de quem fotografa", completa.

Gaúcha - Para a fotógrafa Jacqueline Joner, a predominância do social é um reflexo da vontade da sociedade de rediscutir assuntos como a reforma agrária, que se arrastam sem solução. Ela acredita que a atenção para os temas sociais, especialmente envolvendo as posses de terras, tem forte ligação com as mudanças que aconteceram no país. E também, as reintegrações de terras excessivamente violentas que vêm marcando as questões agrárias no país.



Foto de Jacqueline Joner, que faz parte da exposição *Colonos*: registro e denúncia são matéria-prima para o profissional da imagem

Fonte: PERIN, Adriane. **Bienal de Fotografia destaca temas sociais**. Jornal do Estado. 27 ago. 1996. Acervo da Casa da Memória.

ANEXO J - AGENDA CULTURAL (1996)

Tudo pronto para a Bienal



“Os Homens Verdes I”, de Nego Miranda, no Woodside

Começa dia 15, quarta-feira, a I Bienal de Fotografia Cidade de Curitiba. Participam do evento grandes nomes nacionais e internacionais da arte de fotografar. Além de exposições, a Bienal contará com palestras, debates e workshops. Confira as datas e locais das mostras que entram em cartaz esta semana:

INDIVIDUAIS INTERNACIONAIS

- * Flor Garduño, Memorial de Curitiba, a partir de 15/08.
- * Juan Travnik, Casa Romário Martins, de 15/08 a 15/09.
- * Carlos Freire, de 14/08 a 29/09.

INDIVIDUAIS NACIONAIS

- * Miguel Rio Branco, Casa Vermelha, de 15/08 a 29/09.
- * Nego Miranda, Bar e Tabacaria Woodside, de 13/08 a 29/09.

Fonte: JORNAL DE DOMINGO/INDÚSTRIA E COMÉRCIO. **Tudo pronto para a Bienal**. 17 ago. 1996.

Acervo da Casa da Memória.