COLEÇÃO
PIRELLI
MASP
DE FOTOGRAFIA
FRAGMENTOS DE UMA MEMÓRIA

CAROLINA COELHO SOARES

SÃO PAULO

2006

Carolina Coelho Soares

Coleção Pirelli-Masp de Fotografia
Fragmentos de uma Memória

Dissertação apresentada à Área de
Concentração: Artes Plásticas da Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de
São Paulo, como exigência para obtenção do
Título de Mestre em Artes, sob a orientação
do Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli.

São Paulo
2006

A Andson Braga,
(porque é na calma, cálida e intensa da mutualidade do amor,
que conquisto a graça de existir)

AGRADECIMENTOS

As experiências por mim vivenciadas – e que resultaram na pesquisa que aqui proponho – foram marcadas pela presença e participação de muitas pessoas. A todos que me ajudaram a concluir este trabalho, meu reconhecimento sincero.

A meus pais, João e Maria Esther, a meus irmãos, Daniel e André, e a meu namorado, Andson, pelo apoio incondicional.

A meu orientador, Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, a quem admiro e respeito e com quem compartilho esta dissertação.

À Profa. Dra. Annateresa Fabris e à Profa. Dra. Helouise Costa, cujos trabalhos me serviram de fonte de pesquisa, por terem, gentilmente, aceitado meu convite para participarem da banca de defesa.

Aos membros do Conselho Deliberativo, pelo empenho em manter a Coleção Pirelli-Masp como importante referência a estudos sobre a fotografia no Brasil.

A todos os professores, cujas disciplinas tanto contribuíram para a realização desta pesquisa.

Ao Grupo de Estudo em Arte & Fotografia do Centro de Estudo em Arte & Fotografia da ECA/USP, pelas discussões metodológicas realizadas que me trouxeram o necessário amadurecimento acadêmico.

À equipe de funcionários da biblioteca do MASP, especialmente Stella, pela atenção e interesse com que sempre me receberam.

Aos amigos, Renan Costa Lima e Marcos Paulo Drumond, pela diagramação do trabalho, mostra do talento que têm.

Às amigas Ana Karina Moreno, Heloisa Espada, Ana Cândida, Fabiana Queirolo e Daniela Maura, pelos prazerosos encontros e frutíferos diálogos.

Aos muitos amigos – alguns próximos, outros distantes – , pelo incentivo em todos os momentos.

À Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela ajuda financeira que viabilizou esta pesquisa.

*Difícil fotografar o silêncio.
Entretanto tentei. Eu conto:
Madrugada a minha aldeia estava morta.
Não se ouvia um barulho, ninguém passava entre
as casas.
Eu estava saindo de uma festa.
Eram quase quatro da manhã.
Ia o Silêncio pela rua carregando o bêbado.
Preparei minha máquina.
O silêncio era um carregador?
Estava carregando um bêbado.
Fotografei esse carregador.
Tive outras visões naquela madrugada.
Preparei minha máquina de novo.
Tinha um perfume de jasmim no beiral de um sobrado.
Fotografei o perfume.
Vi uma lesma pregada na existência mais do que na pedra.
Fotografei a existência dela.
Vi um azul-perdão no olho de um mendigo.
Fotografei o perdão.
Olhei a paisagem velha a desabar sobre uma casa.
Fotografei o sobre.
Por fim eu enxerguei a Nuvem de calça.
Representou para mim que ela andava na aldeia de
braços com Maiakovski – seu criador.
Fotografei a Nuvem de calça e o poeta.
Ninguém outro poeta no mundo faria uma roupa
mais justa para cobrir a sua noiva.
A foto saiu legal.*

(O Fotógrafo – Manuel de Barros)

RESUMO

Os discursos dos membros do Conselho Deliberativo da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia estão em defesa da memória da fotografia brasileira e devem ser percebidos como uma preocupação também arquivística que busca – por meio da Coleção – salvaguardar fotografias enquanto documentos históricos. Essa questão é abordada em paralelo com as ações didáticas e artísticas realizadas no Masp em torno da fotografia. Assim, é possível perceber que a preocupação dos membros do Conselho da Coleção em conservar a ‘memória da fotografia brasileira’ é resultante de uma estratégia que antecede a própria Coleção, ligada à política cultural que Pietro Maria Bardi tentou instituir ao longo da história do Museu. No entanto, para trazer à luz a complexidade desse tema, propõe-se rever todas essas estratégias a partir da recuperação da própria história da fotografia em São Paulo, durante o século XX, nas quais o discurso fotográfico constituído pelo Masp é um elemento estruturador. A fotografia será recuperada tendo como contexto não apenas a cena artístico-cultural paulistana, como também o desenrolar da fotografia no âmbito internacional. O objetivo é analisar os discursos dos membros do Conselho Deliberativo para identificar e compreender os critérios utilizados para a seleção das obras presentes na referida Coleção e pensar sobre os mecanismos discursivos que tentam, a partir de fundamentos e conceitos estéticos legitimados pela história da arte, afirmar o lugar da fotografia em um museu. Estudar a Coleção Pirelli-Masp dentro desse universo mais amplo poderá trazer novas questões não apenas sobre os usos e funções da fotografia no Brasil como, mais particularmente, sobre a inserção da fotografia em museus de arte brasileiros.

ABSTRACT

The members of the Deliberative Council of Pirelli-Masp collection of photographs have been defending the memory of the Brazilian photograph. They have been using their speeches to show their concern about the photograph memory and to save them as a historical document. This issue is approached in parallel with the didactic and artistic actions accomplished at the Masp museum around the photograph collection. Thus, it is possible to notice that the concern of the members of the Deliberative Council of the collection in conserving the 'memory of the Brazilian photograph' is a result from a strategy that precedes the collection itself linked to the cultural politics that Pietro Maria Bardi tried to institute along the history of the museum. However, to light up the complexity of this theme, it is intended to review all theses strategies. Starting from the recovery of the own history of the photograph in São Paulo during the 20th century, in which the photographic speech constituted by Masp is a structural element. The photograph will be recovered, having as a context not only the cultural-artistic scene of São Paulo but also the uncoiling of the photograph in the international extent. The objective is to analyze the speeches of the members of the Deliberative Council to identify and understand the criteria used for the selection of the presented works in the referred collection. And to think on the discursive mechanisms that try, starting from the fundamentals and aesthetic concepts legitimated by the history of the art, to affirm the place of the picture in a museum. To study the Collection Pirelli-Masp inside of this wider universe can bring not only new questions on the uses and functions of the picture in Brazil, but also how to insert them in Brazilian art museums.

Introdução	02
Capítulo I – À Memória da Fotografia	17
•Memória Ausente	18
•Memória Recuperada	27
•Memória Estetizada	43
•Memória Apropriada	51
Capítulo II – Masp – Um Museu não Museu	60
•Um Museu Multidisciplinar	61
•O MoMA	76
•Bardi, Masp e a Fotografia	77
Capítulo III – A Coleção Pirelli-Masp de Fotografia	95
•Estratégias para uma Fotografia Autoral	96
•O Autoral na Fotografia Documentária	98
•O Estilo do Autor	116
•A Fotografia virou Arte	134
•O Autoral a partir do Décimo Catálogo	141
Considerações Finais	152
Bibliografia	158
Anexos	166

Introdução

A Coleção de Fotografia do Museu de Arte de São Paulo, criada em conjunto com a empresa italiana Pirelli e com incentivo da Lei Rouanet, consolida-se, em 2004, no seu 14º ano, como uma das mais importantes coleções de fotografia do Brasil.¹ São 717 imagens fotográficas, dentre elas 467 em preto e branco e 250 em cor, de autoria de 204 fotógrafos.

Criada em 1991, quando Fábio Magalhães era o Conservador Chefe do Museu² e, desde então, coordenada pela pesquisadora Anna Carboncini, a Coleção é constituída por um Conselho Deliberativo³, ao qual são atribuídos poderes para delimitar critérios de seleção para as fotografias escolhidas e assim traçar o perfil para a Coleção.⁴

As análises desenvolvidas nesta pesquisa foram pautadas nos textos e imagens presentes nos catálogos e em entrevistas, já que a Coleção não tem um estatuto que regule os procedimentos de apresentação de nomes de candidatos e seleção de imagens, ou mesmo que defina a composição do Conselho – bem como a eleição e substituição de seus membros.

¹A Lei Nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, conhecida como Lei Rouanet, é posterior à Coleção que realizou sua primeira exposição no período de 13 de junho a 07 de julho de 1991. A Coleção passou a receber incentivo da Lei no ano de 1999. Em relação ao vínculo da Pirelli com o Museu, sabe-se que já havia sido estabelecido anteriormente à criação da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia através de duas edições do 'Prêmio Pirelli de Pintura Jovem' que ocorreram no Masp em 1983 e em 1985, respectivamente; e em relação especificamente à fotografia, em 1990, a Pirelli patrocinou a exposição 'Imagens de São Paulo', realizada no Masp, mostra que será comentada neste estudo no Capítulo II. A conta publicitária da Pirelli no Brasil pertence à empresa do publicitário Mario Cohen, membro do Conselho Deliberativo da Coleção Pirelli/Masp de Fotografia.

²Fábio Magalhães foi Conservador Chefe do Masp de 1990 a 1994 e integrou o Conselho da Coleção entre 1991 e 1994. De 1995 a 1996, Luiz Marques assume o cargo de Conservador Chefe do Museu, mas não se torna membro do Conselho da Coleção. A partir de 1997 é Júlio Neves quem passa a assinar os catálogos da Coleção como Presidente do Masp.

³Desde sua constituição em 1991, o Conselho Deliberativo da Coleção sofreu diversas modificações em relação à escolha de seus membros: 1991: Piero Sierra, Fábio Magalhães, Mário Cohen, José de Boni, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy, Pedro Vasquez. 1992 - 1993: Piero Sierra, Fábio Magalhães, Mário Cohen, José de Boni, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy, Luiz Carrara de Sambuy. 1994: Piero Sierra, Fábio Magalhães, Mário Cohen, José de Boni, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy, Emílio Casnedi. 1995 - 1997: Piero Sierra, Luiz Marques, Mário Cohen, José de Boni, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy, Emílio Casnedi. 1998 - 2000: Piero Sierra, Luiz S. Hossaka, Mário Cohen, José de Boni, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy, Emílio Casnedi. 2001: Piero Sierra, Luiz S. Hossaka, Mário Cohen, José de Boni, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy, Emílio Casnedi. 2002 - 2004: Piero Sierra, Luiz S. Hossaka, Giorgio Della Seta, Mário Cohen, Tadeu Chiarelli, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy.

⁴As decisões dos curadores partem de uma lista de fotógrafos. Após uma primeira seleção, os candidatos são convidados a apresentar seus portfólios para a avaliação das imagens. O investimento financeiro relativo a aquisições tem permanecido restrito, não correspondendo à realidade do mercado fotográfico local por arcar basicamente com os custos de produção de cópias que atendem aos padrões de conservação. MENDES, Ricardo. Reflexões do Brasil: uma leitura inicial da Coleção Pirelli/Masp de Fotografia, Jornada de Estudos – Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas, em 10.12.2004, no Museu Paulista/ USP, p.5. Está publicado no site www.fotoplus.com

Em 1996, o fotógrafo e pesquisador Boris Kossoy, participante do Conselho, assim o define:

Os membros deste Conselho se propuseram, nesses seis anos, a estabelecer um mosaico abrangente desse mundo da representação, jamais fechados dentro de uma linha temática específica, na tentativa de, assim, refletir seriamente a produção contemporânea. Tem sido esse o caminho, entre muitos outros possíveis... Novos rumos têm sido considerados. No entanto, pela diversidade da via explorada, a Coleção vem firmando sua identidade.⁵

Na tentativa de estabelecer esse “mosaico abrangente”, Kossoy afirma, no primeiro catálogo, em 1991, que a Coleção tem como objetivo “valorizar e reunir criteriosa e sistematicamente a obra de autores de reconhecido mérito, como também daqueles que ainda devemos descobrir [...]”. Explica que:

[...] somente assim se poderá estabelecer parâmetros efetivos para a análise das diferentes correntes estéticas e tendências que permeiam a expressão fotográfica no Brasil, bem como para a fixação da *Memória da Fotografia*, enquanto manifestação criativa e cultural.⁶

Para Kossoy:

As imagens informam e emocionam. Seus conteúdos, associados aos documentos que em torno deles gravitam, restabelecem o espírito da cultura de uma época, seja ela próxima ou distante no tempo. Daí a necessidade da Iconografia, daí a importância da memória fotográfica – na sua infinita abrangência temática – metodicamente preservada. Assim se forma também a *Memória da Fotografia*.⁷

O intuito de formar a ‘Memória da Fotografia’ é endossado igualmente pelo fotógrafo Zé de Boni, participante do Conselho entre 1991 a 2001:

⁵KOSSOY, Boris. Catálogo Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, 1996, p.6.

⁶Ibid, p.6 [sic].

⁷KOSSOY, Boris. Catálogo Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, 1991, p.6. [sic]

Quase como regra, toda coleção começa com um motivo mais imediato, de ter à disposição objetos de um tema que toca um interesse específico. Individualista, esse impulso colecionista é responsável pela manutenção de toda uma multiplicidade de documentos, testemunhos e versões, quão disseminada seja a prática. Instituição ou indivíduo, o patrimônio que ele reúne é um bem que pertence, mais que a ele, à sua cultura. Assim, o colecionador deve ser visto, não como um excêntrico, mas como um depositário da memória, o guardião das mensagens.⁸

Partindo da idéia de que a fotografia – por paralisar no plano da imagem uma realidade selecionada – é, a um só tempo, documento e representação, tanto Kossoy quanto Boni defendem a importância de se preservar, por meio da Coleção, a fotografia enquanto documento, memória e expressão artística. A fotografia – por sobreviver após o desaparecimento físico do referente que a originou – torna-se, em geral, o elo documental e efetivo que perpetua a memória. De todo o processo fotográfico, somente a imagem fotográfica tende a sobreviver por mais tempo e daí a necessidade de ser preservada.⁹

Essa relação com a memória é explicada pelo estudioso francês Roland Barthes, a partir do fato de a fotografia jamais se distinguir de seu referente (daquilo que representa) ou, pelo menos, segundo o mesmo autor, não se distinguir dele de imediato. Para Barthes, a fotografia, por natureza, tem algo de tautológico:

[...] um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento [...].¹⁰

A fotografia, para Barthes, possui uma força de evidência e de testemunho sobre o tempo. A partir de um ponto de vista fenomenológico, nela o poder de autenticação excede o poder de representação. Por captar e

⁸BONI, Zé de. Catálogo Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, 1998, p.6.

⁹A fotografia – ao separar a duração e captar um único instante, por meio do qual recorta espacialmente uma porção de extensão – mantém-se como suporte físico de uma fatia única e singular de espaço-tempo e que, por conseguinte, é comumente empregada como mecanismo para a perpetuação da memória.

¹⁰BARTHES, Roland. A Camera Clara, Rio de Janeiro, 1984, p.15.

fixar o tempo, a fotografia restitui uma memória fragmentada, estática que não é plena nem contínua.

De acordo com o historiador francês Jacques Le Goff, entre as manifestações importantes e significativas da memória coletiva, destacam-se, no século XIX e no início do século XX, dois fenômenos.

O primeiro é a construção de monumentos aos mortos após a Primeira Guerra Mundial, fato que imprime um novo significado às comemorações funerárias. Le Goff explica que se constrói, em muitos países, “[...] um Túmulo ao Soldado Desconhecido, procurando ultrapassar os limites da memória, associada ao anonimato, proclamando sobre um cadáver sem nome a coesão da nação em torno da memória comum”.¹¹

O segundo é a fotografia que, segundo o mesmo autor, revoluciona a memória: multiplica-a e democratiza-a, “[...] dá-lhe uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”.¹²

Essa importância da fotografia para a perpetuação da memória é também posta em evidência pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, que demonstra o significado do álbum de família:

O álbum de família exprime a verdade da recordação social. Nada se parece menos com a busca artística do tempo perdido que estas apresentações comentadas das fotografias de família, ritos de integração a que a família sujeita os seus novos membros. As imagens do passado dispostas em ordem cronológica, ‘ordem das estações’ da memória social, evocam e transmitem a recordação dos acontecimentos que merecem ser conservados porque o grupo vê um fator de unificação nos monumentos da sua unidade passada ou, o que é equivalente, porque retém do seu passado as confirmações da sua unidade presente. É por isso que não há nada que seja mais decente, que estabeleça mais confiança e seja mais edificante que um álbum de família.¹³

¹¹LE GOFF, Jacques. *História e Memória*, Campinas, 2003, p.460.

¹²Ibid.

¹³BOURDIEU, Pierre. ‘La definición social de la fotografía’. In BOURDIEU, Pierre (org.). *La fotografia: un arte intermedio*, México, 1979, p. 31.

O álbum de família tornou-se um meio para resguardar histórias individuais e coletivas e criar mitos fundadores que substituam os relatos desfocados, as falsas identidades. A fotografia, com sua enganosa ilusão de veracidade, perfila-se como o meio mais adequado para atualizar a própria fábula pessoal. Diante do aparato fotográfico, o indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social. Nesse contexto, a naturalidade nada mais é do que um ideal cultural, a ser continuamente criado antes de cada tomada.¹⁴

Inserido em um conjunto de convenções sociais e, portanto, simbólicas, o álbum de família torna-se uma construção artificial com o intuito de perpetuar a memória privada da família. Essa suposta imortalidade está fundamentada na ilusão mimética, convencionalmente atribuída à fotografia.

Esse jogo entre convenções sociais e ilusão mimética institui a fotografia como lugar de memória individual e coletiva. Nesse sentido, é possível analisar algumas das questões sobre o álbum de família, assinaladas por Bourdieu, em paralelo às idéias que permeiam o intuito da Coleção Pirelli-Masp de fixar uma determinada ‘memória coletiva’.

Na Coleção, a memória ligada ao social está presente, por exemplo, em imagens que buscam constituir um conjunto iconográfico representativo da paisagem física e humana do país, percebida por meio das fotografias de Antônio Carlos D’Ávila (catálogo V), Benedito Junqueira Duarte (IX), Cássio Vasconcellos (XI), Cristiano Mascaro (I), Armando Prado (XIII), Hildegard Rosenthal (VII), Peter Scheier (XII), Alice Brill (VII), Pedro Vasquez (II), César Barreto (XII), Zeka Araújo (VIII), Ricardo Azoury (VIII), Luiz Carlos Barreto (XI), entre muitos outros.

Em torno da seleção desses nomes, está a preocupação em criar uma organização cronológica, o que se constata pela análise oferecida por Kossoy

¹⁴Ibid, p. 126-127.

sobre a Coleção, no sexto catálogo, em que apresenta um panorama referente aos números percentuais de fotografias adquiridas até aquele momento, em 1996 e que correspondem às décadas do século XX: as fotografias produzidas nos anos de 1940 representavam 3,89% na Coleção; de 1950, 9,58%; de 1960, 3,29%; de 1970, 9,28%; de 1980, 43,71% e de 1990, 31,13%.

Há nestes números, ainda de acordo com Kossoy, a predominância de uma fotografia percebida como documental:

A Coleção reúne, hoje, um portfólio da produção nacional, podendo-se detectar muitos dos caminhos trilhados pela fotografia brasileira contemporânea. A fotografia documentária, largamente praticada no país, acaba por exercer uma forte influência quando da formação de qualquer acervo. Repercute na Coleção, em função disso, essa tendência.¹⁵

De fato, a observação das imagens presentes nos catálogos possibilita constatar a forte presença da ‘fotografia documentária’ na Coleção, o que pode ser percebido como um indício da valorização, por parte dos membros do Conselho, da suposta capacidade da fotografia representar a realidade.

A história, com a qual o Conselho parece compactuar, é aquela cronológica e linear, que conduz a uma memória progressiva que, nesse caso, é resguardada pelo Museu e transformada em patrimônio cultural.

A catalogação cronológica e a aceitação não problematizada da fotografia documental são dois fatores que demonstram quais critérios são relevantes para a constituição da ‘memória da fotografia brasileira’ e reveladores dos mecanismos de institucionalização da memória coletiva.

De acordo com Le Goff, a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje. No entanto, chama a atenção o fato da memória coletiva não ser somente uma conquista, mas também um instrumento e um objeto de poder.

¹⁵KOSSOY. Catálogo Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, 1996, p.6.

Na verdade, o que sobrevive “não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores”.¹⁶

O estudioso francês Michael Foucault declara que os problemas da história estão no “questionar do documento”, pois este “não é um feliz instrumento de uma história que seja, em si própria e com pleno direito, *memória*: a história é uma certa maneira de uma sociedade dar estatuto e elaboração a uma massa documental de que não se separa”. Para Foucault:

A história, na sua forma tradicional, dedicava-se a ‘memorizar’ os *monumentos* do passado, a transformá-los em *documentos* e em fazer falar os traços que, por si próprios, muitas vezes não são absolutamente verbais, ou dizem em silêncio outra coisa diferente do que dizem; nos nossos dias, a história é o que transforma os documentos em monumentos e o que, onde dantes se decifravam traços deixados pelos homens, onde dantes se tentava reconhecer em negativo o que eles tinham sido, apresenta agora uma massa de elementos que é preciso depois isolar, reagrupar, tornar pertinentes, colocar em relação, constituir em conjunto.¹⁷

As fotografias da Coleção Pirelli-Masp – vistas, em sua maioria, sobretudo como documento pelos membros do Conselho¹⁸ – podem ser analisadas como parte dessa massa de elementos apresentados pela história e que, ao serem isolados, reagrupados e postos em conjunto, transformam documentos em monumentos, em favor da consolidação de uma memória nacional em construção.

Em seu livro *Fotografia & História*, Kossoy afirma que toda e qualquer fotografia é memória e com ela se confunde. É fonte inesgotável de “informação e emoção”; é memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. É o “documento que retém a imagem fugidia de um instante da vida que flui ininterruptamente”.¹⁹ Essa inter-relação entre história,

¹⁶LE GOFF. op.cit, p.525.

¹⁷FOUCAULT Apud LE GOFF, p.536.

¹⁸Como é possível perceber no trecho citado de autoria de Boris Kossoy.

¹⁹KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*, São Paulo, 2001, p.156.

documento e memória é também predominante em seu discurso em torno da Coleção, com o qual concordam os membros do Conselho Deliberativo em seus textos.

Rubens Fernandes Júnior, por exemplo, no texto do segundo catálogo, reforça o papel da Coleção enquanto lugar de preservação da memória da fotografia, descrevendo-a como uma “referência visual significativa da história da fotografia brasileira”. Fernandes Jr. justifica:

[...] o Brasil não tem tradição no campo da preservação e memória, e poucas instituições têm possibilidades de viabilizar projetos nesta área, a Coleção pretende ser exemplar na sistematização de um acervo que reúna qualidade e representatividade.²⁰

Já o fotógrafo Thomaz Farkas – também membro do Conselho – define o ato de colecionar fotografias como sendo um exercício instintivo de saudade ou de memória. Farkas defende que uma foto – quando integra uma coleção – “influencia a próxima ou contrasta com a anterior; comparando o antigo e o moderno, chegando a manter em cada peça única a relação com o todo, o conjunto, o maior representativo”.²¹

Quanto à possibilidade de uma coleção de fotografias poder significar ou representar, por exemplo, a população de uma cidade, uma região ou mesmo um país inteiro, a resposta de Farkas é afirmativa. Para ele, em uma coleção há “[...] certamente uma expressão apropriada, nacional, adquirida ao longo dos anos, apresentando um movimento fotográfico”.²²

As idéias de Farkas diferem substancialmente daquelas defendidas por Kossoy e Fernandes Jr., pois parecem pontuar uma lógica interna da Coleção, que seleciona as imagens tendo em vista aproximações cronológicas alicerçadas no caráter representativo de cada fotografia para assim formar um conjunto, “o maior representativo”.

O raciocínio desenvolvido por Farkas encontra relação na sua atividade fotográfica. Daí a sua percepção estar voltada, primeiro, para a imagem em si, para, então, pensar a constituição do conjunto. Pautado na

²⁰FERNANDES Jr., Rubens. Catálogo Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, 1992, p.6.

²¹FARKAS, Thomaz. Catálogo Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, 1993, p.6.

²²Ibid, p.6.

sua própria experiência, analisa, de maneira direta, a questão da memória presente na Coleção:

Há certamente uma expressão apropriada, nacional, adquirida ao longo dos anos, apresentando um movimento fotográfico. Existe uma visão que me parece bastante característica, bem marcada, como talvez haja no México ou no Peru. Tem um “quê” de comum e aparece na Coleção. São fotos de populações marginais (Maureen, Andujar, Firmo) nas colocações sociais – revolução, passeatas, greves (Brito, Luiz Humberto, Juca Martins, Salgado, Nair). Na fina percepção da alma através do corpo (Cravo Neto, Duran, Stupakoff, Wolfenson, Cruz, Ana Regina, Oppido, Miro, Edinger). Nas paisagens da mata, do campo e da cidade (Felizardo, Mascaro, Santilli, Araquém, Luiz Braga, Castanho, Fadon, Viggiani, George Love, Moreira, Vasquez). No objeto desenhado (Saggese, Pappalardo), no culto do formal e do mito (Geraldo de Barros, Heiniger, Verger, Cassio Vasconcellos).²³

Nesse mapeamento, Farkas agrupa fotógrafos a partir de temas supostamente comuns representados nas imagens, comprometendo-se, assim, com a memória presente nos três primeiros catálogos da Coleção. Essa atitude difere, no entanto, daquela que Kossoy apresenta no texto da edição de 1996, no qual, elenca os temas das fotografias sem indicar os nomes dos fotógrafos.

[...] antropológico, o retrato, o cenário das ruas das grandes e pequenas cidades, o carnaval, a efemeridade além das imagens compromissadas com o fato social e político, a miséria moral e ambiental, a paisagem natural, urbana e rural, o sonho fantástico da capital monumental tornado real pela história, confirmado pela fotografia.²⁴

No nono catálogo, Kossoy desenvolve uma análise na qual situa a Coleção como um conjunto significativo da história da fotografia brasileira entre as décadas de 1960 e 1990. Contudo, em nenhum momento, relaciona

²³Ibid.

²⁴KOSSOY, Catálogo Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, 1996, p.6.

os fatos aos nomes dos fotógrafos, mesmo daqueles presentes na Coleção. Descreve os anos de 1960 como sendo o “momento em que fotógrafos percebem que seu meio expressivo pode sobreviver só e autonomamente, sem ser objeto de aplicação, ou ilustração de alguma coisa”. Cita nomes como Man Ray, Ansel Adams, Edward Weston que, no entanto, já na primeira metade do século XX, trabalhavam em torno da possível autonomia da imagem fotográfica.

Essa questão e outras apontadas no texto não são analisadas a partir das imagens e nomes presentes na Coleção. Pelo contrário, seu discurso parece ocupar uma posição isolada e independente concluindo que:

Buscou-se, na medida do possível, recuperar os pontos altos da manifestação fotográfica deste meio século; pelo menos tentou-se salvar do esquecimento os fotógrafos que deveriam ocupar posição de destaque na história da fotografia do século XX. Da mesma forma privilegiou-se a obra recente dos mais jovens. Com esse resgate preservamos também a memória da fotografia [...].²⁵

Para que uma coleção expresse apropriadamente um ‘movimento fotográfico’ e se constitua como conjunto representativo, Kossoy acrescenta a necessidade também de uma publicação, pois:

[...] a simples exposição de fotos de determinado autor nas paredes dos museus e galerias, entre outros espaços, [...] pouco contribui para o desenvolvimento dessa manifestação artística, na medida em que não existir um documento concreto desta mostra, ou seja, um catálogo bem elaborado técnica e conceitualmente.²⁶

A criação de um catálogo passa, então, a ser percebida como um reforço eficiente para a divulgação e a manutenção da memória da fotografia. Tal premissa começa a funcionar como base argumentativa para justificar a publicação anual dos catálogos da Coleção:

²⁵KOSSOY, Catálogo Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, 1999, p.7 [sic].

²⁶KOSSOY, Catálogo Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, 1991, p.6 [sic].

A publicação da obra de Autor é a única forma de preservar a memória fotográfica de uma significativa coletânea de imagens que, pela sua própria natureza de expressão individual, - em geral não criada com uma finalidade de consumo imediato, isto é, encomendada, produzida e destinada a sua veiculação em massa - é desconhecida do público interessado.²⁷

As idéias de Kossoy - sobre a importância de uma publicação de fotografias - podem também encontrar respaldo nas palavras da ensaísta norte-americana Susan Sontag que defende a publicação como sendo o meio mais adequado de organizar fotografias, garantindo-lhes assim longevidade. Para Sontag, diferente da pintura, a fotografia - por ser um objeto impresso e plano - perde pouco de sua qualidade essencial, quando reproduzida em uma publicação.²⁸

Zé de Boni vai além, ao propor que apenas a conservação dos trabalhos mais destacados em coleções, acervos ou publicações não basta. Para ele, faz-se ainda necessário preservar o acesso ao “conteúdo bruto” acumulado ao longo de vidas, as histórias completas, “[...] portfólios, ampliações, provas, filmes, notas e outros documentos, elementos que nos permitem entender, como cifras de um código, o processo de criação de mensagens, a comunicação por imagem”.²⁹ Para ele, é insensato desperdiçar todo esse conhecimento e prevê que “será esdrúxulo ter uma fascinante história visual relegada, no futuro, apenas à tradição oral”.³⁰

Com o intuito de valorizar uma história visual, Boni defende a possibilidade de uma coleção mais ampla, desde materiais fotográficos até as obras propriamente ditas. Essa proposta é por ele justificada como uma tentativa de se evitar um ‘insensato desperdício’ de fotografias e de seus processos de criação. Suas idéias, no entanto, acabam por ser contraditórias diante da Coleção que não se propõe a preservar ‘conteúdos brutos’ ou ‘processos de criação’. Sua proposta é, sim, a de colecionar obras acabadas e significativas da produção fotográfica no país.

²⁷Ibid, p.6 [sic].

²⁸SONTAG, Susan. ‘Na Caverna de Platão’. In Ensaaios sobre a Fotografia, Rio de Janeiro, 1981, p.5.

²⁹BONI, Catálogo Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, 1998, p.6.

³⁰Ibid, p.6.

É, porém, o intuito de “valorização de uma história visual”, defendido por Boni – em sintonia com as idéias propostas por Farkas e Kossoy –, que nos leva a um discurso coerente por parte dos integrantes do Conselho em defesa da manutenção de uma memória da fotografia brasileira.

Esse discurso uníssono dos membros do Conselho Deliberativo da Coleção é, no entanto, tautológico quando analisado a partir do contexto ao qual pertence a própria Coleção, ou seja, o Museu de Arte de São Paulo, uma instituição museológica.

A definição de memória – enquanto ‘lugar’ por excelência para a retenção de lembranças, recordações, reminiscências – mantém estrita relação com a instituição museu, um lugar concebido especificamente para a manutenção de uma determinada memória cultural e artística de uma sociedade.

A memória do museu está presente nos objetos e obras que coleciona. Dessa forma, a existência de um museu pressupõe a criação de uma coleção, de um acervo, de uma memória, que - quando exposta - é ativada. Toda e qualquer memória só pode ser percebida como tal quando é acessada e ativada.

Assim, a Coleção Pirelli-Masp de Fotografia – por ser uma coleção de museu – é, em si mesma, memória. O discurso dos membros de seu Conselho Deliberativo assume, então, o caráter redundante já mencionado. Mas, o que se deve questionar é a razão dessa redundância: de que forma se constitui a memória da Coleção; quais lembranças ela preserva; o porquê de tais lembranças serem guardadas; de que forma a memória da Coleção tem sido ativada.

Para definir a Coleção, os membros do Conselho operam com conceitos de memória e de arquivo. Tendem a perceber a necessidade de preservação da fotografia, principalmente como documento histórico.

Essa idéia torna-se ainda mais clara se retomados os escritos de Kossoy, publicados antes do início da Coleção, como, por exemplo, o texto ‘O patrimônio fotodocumental brasileiro e a preservação da memória nacional’, de 1983, em que o autor alerta para a necessidade de uma atuação efetiva em busca de uma política adequada de arquivos para a guarda do patrimônio iconográfico:

O levantamento das fontes que ainda restam e que se encontram espalhadas por todo o país, fadadas também ao desaparecimento, bem como a conservação, catalogação e interpretação das imagens fotográficas do passado existentes nas instituições, são metas prioritárias que demandam urgentes medidas.³¹

Em seu livro *Fotografia & História*, de 1989, cuja 2ª. edição foi publicada em 2001, defende que a fotografia é um intrigante documento visual cujo conteúdo “[...] é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções”. No entanto, explica que a fotografia ainda não alcançou plenamente o *status* de documento:

Sua importância enquanto artefatos de época, repletos de informações de arte e técnica, ainda não foi devidamente percebida [...]. As instituições que guardam este tipo de documentação devem perceber que, à medida que esta se distancia da época em que foi produzida, mais difíceis as possibilidades de suas informações visuais serem resgatadas, e portanto menos úteis serão ao conhecimento, justamente por não terem sido estudadas convenientemente desde o momento em que passam a integrar as coleções.³²

Tendo claro que Boris Kossoy é um dos intelectuais fundadores da Coleção Pirelli-Masp, é possível afirmar que o seu discurso, em defesa da memória da fotografia, deva então ser percebido como uma preocupação também arquivística que busca – por meio da Coleção – salvaguardar fotografias enquanto documentos históricos.

³¹KOSSOY, Boris. ‘O patrimônio fotodocumental brasileiro e a presença da memória nacional’. In ZANINI, Walter (org.), *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo, 1983, V.II, p.910.

³²KOSSOY. *Fotografia & História*, op.cit. p.28-29.

Essa questão específica será analisada no Capítulo II, em paralelo com as ações didáticas e artísticas realizadas no Masp em torno da fotografia. Assim, será possível perceber que a preocupação dos membros do Conselho da Coleção em conservar a ‘memória da fotografia brasileira’ é resultante de uma estratégia que antecede a própria Coleção, ligada à política cultural que Pietro Maria Bardi tentou instituir ao longo da história do Museu.

No entanto, para trazer à luz a complexidade desse tema, propõe-se, no próximo Capítulo, rever todas essas estratégias a partir da recuperação da própria história da fotografia, em São Paulo, durante o século XX, nas quais o discurso fotográfico constituído pelo Masp é um elemento estruturador. A fotografia será recuperada tendo como contexto não apenas a cena artístico-cultural paulistana, como também o desenrolar da fotografia no âmbito internacional.

Estudar a Coleção Pirelli-Masp dentro desse universo mais amplo poderá trazer novas questões não apenas sobre os usos e funções da fotografia no Brasil, como, mais particularmente, sobre a inserção da fotografia em museus de arte brasileiros.

Capítulo I

À Memória da Fotografia Brasileira

A realidade fotografada assume logo um caráter saudoso, de alegria sumida na asa do tempo, um caráter comemorativo, mesmo se é uma foto de anteontem. E a vida que você vive para fotografar já é desde o princípio comemoração em si mesma.

Ítalo Calvino – A Aventura de um Fotógrafo

MEMÓRIA AUSENTE

Reverendo a história da arte moderna paulistana, depara-se com a exclusão da fotografia de um dos principais movimentos artísticos: A Semana de Arte Moderna de 1922. Naquele episódio, à fotografia foi negado qualquer potencial criador sendo, assim, alijada do debate artístico.

Num período de declínio das vanguardas artísticas européias, surgia o modernismo brasileiro – com Mário de Andrade como grande mentor intelectual – tendo como objetivo a constituição de um imaginário nacional, pautado no enaltecimento do homem brasileiro. Essa meta teve como parâmetro a produção artística européia ligada ao retorno à ordem, que reunia uma série de tendências de viés conservador.¹ Daí o modernismo ter se caracterizado por uma produção visual mais preocupada com a tradição figurativa e artesanal do que com o experimentalismo.

¹CHIARELLI, Tadeu. *De Almeida Jr. a Almeida Jr.: A Crítica de Arte de Mário de Andrade*, Tese de Doutorado, São Paulo: ECA/USP, 1996.

A relação com as vertentes conservadoras do retorno à ordem internacional fez dos modernistas os responsáveis pela instauração definitiva de uma arte burguesa entre nós. O estudioso Tadeu Chiarelli argumenta que, para a formação dessa arte:

[...] onde o enraizamento com o tecido social brasileiro apenas se dava através do tema e/ou das cores “brasílicas”. Pode-se dizer, inclusive, que, no ar rarefeito da arte brasileira do início do século XX, os modernistas – salvo raras exceções –, acreditavam na arte moderna apenas em suas possibilidades pedagógicas, no sentido de criar instrumentos para uma suposta compreensão do país, na verdade, dentro dos moldes mais legítimos da arte burguesa do século XIX.²

Imbuído do desejo de elaboração de uma arte nacional, o modernismo deixou de contemplar modalidades artísticas que não eram consagradas. Segundo Chiarelli, era necessário que o artista, além de enaltecer a paisagem humana brasileira dentro de moldes ‘aceitáveis’ de deformação expressiva, se valesse, para tanto, das modalidades tradicionais: desenho, gravura, escultura e pintura, para que fosse de fato reconhecido pelo modernismo hegemônico da primeira metade do século passado.³

Para Mário de Andrade, o modernismo significou a “reverificação e mesmo a remodulação da Inteligência nacional”,⁴ ou seja, uma atualização do meio artístico e cultural, porém, sem grandes rupturas, o que pode ser constatado pela não adesão às vanguardas históricas mais radicais, sobretudo no campo das artes visuais.⁵ Como analisa Chiarelli:

Compromissados com a remodulação da inteligência nacional – o que, no campo da arte, significava rever tanto a arte conservadora da Escola Nacional quanto o naturalismo alternativo –, os modernistas não podiam simplesmente aderir às vertentes mais radicais das vanguardas que chegavam a pregar a própria superação do estatuto da arte na sociedade ocidental. Nem mesmo ao cubismo, pois, em suas bases, aquele movimento negava a noção vigente da arte como representação da realidade

²CHIARELLI, Tadeu. “A fotomontagem como ‘Introdução à Arte Moderna’: Visões Modernistas sobre a Fotografia e o Surrealismo”. In ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas (ECA/ USP), São Paulo, 2003, p.78-79.

³Como afirma o estudioso, devemos ressaltar que o desejo de elaboração de uma arte nacional não teve início a partir da Semana de Arte de Moderna de 1922, pelo contrário. Desde o final do século XIX, esta questão está presente nos debates da Escola Nacional de Belas Artes – antiga Academia Imperial de Belas Artes.

⁴ANDRADE Apud CHIARELLI, ‘Entre Almeida Jr. e Picasso’. In *Arte Internacional Brasileira*, São Paulo, 2002, p.44.

⁵Durante a primeira década do século XX na Europa, o entusiasmo pelo progresso industrial leva a uma consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, o que ocasiona a criação, no interior do Modernismo internacional, das vanguardas artísticas preocupadas não apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte.

exterior – um dado primordial para o Modernismo, já que ele estava intrinsecamente comprometido em dar continuidade à constituição de uma iconografia tipicamente brasileira.⁶

Os protagonistas do modernismo revelam os limites estéticos do grupo ao não darem ênfase – de maneira conseqüente – à fotografia e ao cinema dentro do movimento, embora essas modalidades representassem, de acordo com o estudioso Rubens Fernandes Júnior, “as mais contemporâneas e revolucionárias possibilidades de expressão e linguagem naquele momento”.⁷ Tal exclusão demonstra uma impossibilidade no movimento modernista de perceber outras maneiras de expressão artística, fora aquelas tradicionais.⁸

Segundo a estudiosa Mariarosaria Fabris, para Mário de Andrade o cinema tem sentido estrito, enquanto crônica, registro, sem que sejam levados em consideração conceitos de linguagem cinematográfica. Fabris ressalta que “Mário de Andrade propunha assimilar uma técnica que permitisse documentar hábitos nacionais com uma exatidão maior que a dos cronistas”.⁹ Para Andrade, o cinema realiza:

[...] as feições imediatas da vida e da natureza com mais perfeição do que as artes plásticas e as da palavra (e note-se que a cinematografia é ainda uma arte infante, não sabemos a que apuro atingirá), realizando a vida como *nenhuma arte* ainda o conseguira, foi ela o *Eureka!* das artes puras.¹⁰

Essa percepção do cinema, enquanto meio para captação imediata da vida e da natureza, talvez possa ser aplicada também à fotografia que – apesar de praticamente inexistir no âmbito do modernismo paulistano – não deixou de despertar a atenção e o interesse dos modernistas como, por exemplo, do próprio Mário de Andrade que desenvolveu uma atividade fotográfica entre 1923 e 1930.

Restrita ao âmbito privado, essa produção é constituída principalmente por registros de viagens que parecem ter servido a Mário de Andrade como exercício de memória. Embora as imagens apresentem

Mário de Andrade
Sombra minha, 1928

⁶CHIARELLI, ‘Entre Almeida Jr. e Picasso’. In *Arte Internacional Brasileira*, op.cit. p.45.

⁷FERNANDES JÚNIOR, Rubens, *A Fotografia Expandida*, Tese de Doutorado, PUC, São Paulo, 2002, p.165.

⁸A revista *Klaxon* ou mesmo o *Manifesto do Pau Brasil* de Oswald de Andrade citam o cinema ou *outdoor*, porém não reservam espaço para a fotografia.

⁹FABRIS, Mariarosaria. ‘Cinema: da modernidade ao modernismo’. In FABRIS, Annateresa (org) *Modernidade e Modernismo no Brasil*, São Paulo, 1994, p.104-105.

¹⁰FABRIS, Mariarosaria. op. cit., p.102.

composições arrojadas, o objetivo talvez não fosse obter apenas resultados artísticos, mas fontes documentais para a criação de suas obras literárias.¹¹

Nos anos de 1930, mas ainda sob diretrizes modernistas predominantes, é importante a contribuição do poeta e pintor Jorge de Lima que utilizava a fotografia para a elaboração de fotomontagens¹² de cunho surrealista e cujo trabalho recebeu críticas favoráveis de Mário de Andrade:

[...] Talvez não seja grande elogio afirmar que o poeta da “Negra Fulô” é o maior criador de fotomontagens que temos no Brasil. Porque estes ainda são tão poucos que não é grande mérito ser o maior deles. Mas a meu ver, Jorge de Lima, que há muito tempo se dedica a fotomontagens, já chegou a tal habilidade técnica e possibilidades expressivas, que pode sofrer perfeitamente comparação com outros artistas célebres, que as revistas estrangeiras nos mostram.¹³

Jorge de Lima
Manequins de mulher sem
rosto, 1939

A admiração do crítico pelo trabalho de Jorge de Lima não é gratuita. Como o próprio Mário de Andrade fotografava e admitia conhecer – através de publicações – as tendências da fotografia internacional, pode-se acreditar que percebia a importância da fotografia para as artes. Esse reconhecimento, porém, não ocorreu até a divulgação desse texto. Mas, ainda que destituindo a fotomontagem de todo seu potencial desestruturador e supervalorizando aspectos didáticos de sua elaboração, o crítico a reconhece como uma “espécie de introdução à arte moderna”.¹⁴

Apesar da importância desse artigo, deve-se levar em consideração o fato de sua publicação ocorrer apenas em 1939, quando o modernismo – aclamado durante a Semana de 1922 – já se encontrava em processo de institucionalização, o que não impede de se perceber – por meio das afirmações do crítico – indícios, mesmo que sutis, de possíveis mudanças em relação à presença da fotografia entre as artes. Pode-se considerar, assim, a publicação

¹¹Influenciado pela revista alemã *Der Querschnitt*, Mário de Andrade desenvolveu, entre 1923 e 1931, uma fotografia documental arrojada e inovadora. LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*, São Paulo, 1993, p.11.

¹²É importante ressaltar que a técnica da fotomontagem teve presença marcante na *Revista S. Paulo*, lançada em 1935. A Revista teve participação dos fotógrafos Benedito Junqueira Duarte e Theodor Preising e dos escritores Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia e L. Vampré. A Revista, de grande formato (44x30cm) e impressa em rotogravura, valorizava a fotografia, particularmente a fotomontagem. Os dois fotógrafos mencionados fazem parte da Coleção Pirelli-Masp.

¹³*Será o Benedito!*, p.71, artigo que integrou a série “Suplemento em Rotogravura”, edição 146, primeira quinzena de Novembro de 1939, publicada em *O Estado de S. Paulo*.

¹⁴*Ibid.* p.72.

desse artigo como índice positivo de tais mudanças, pois, até então, as críticas de arte relativas à fotografia eram raras no Brasil.¹⁵

Em 1943, Jorge de Lima publica o livro *A Pintura em Pânico*, com 41 fotomontagens, em cuja introdução o poeta Murilo Mendes, ao contrário de Mário de Andrade, parece reinstituir o potencial desestruturador da fotomontagem, ao afirmar que “O pânico é muitas vezes necessário para se chegar à organização [...]”.¹⁶ Talvez seja uma tentativa de recolocar a potencialidade que supostamente Mário de Andrade tirara das fotomontagens, potencialidade essa que Murilo Mendes encontra no fato da fotografia ajudar o homem a alargar sua experiência de visão.

De acordo com a estudiosa Annateresa Fabris, deve-se destacar a idéia de modernidade que vigorava no grupo modernista, que denota muito mais um desejo de atualização do que propriamente uma visão profunda dos conceitos de arte e de obra de arte:

É impossível dissociar o não-radicalismo da concepção brasileira de arte moderna do momento histórico em que essa idéia é gestada, marcado não pelo ímpeto destrutivo das vanguardas históricas, e sim pelo olhar retrospectivo da volta à ordem, normalizadora dos “excessos” cometidos no começo do século e restauradora do verdadeiro sentido da arte.¹⁷

Para a recuperação desse verdadeiro sentido da arte, os artistas brasileiros elaboraram uma proposta moderna que evita problematizar a presença da fotografia no âmbito artístico paulistano. Adotá-la seria, de algum modo, admitir o “ímpeto destrutivo das vanguardas” que, por sua vez, desestruturaria a noção de arte moderna como representação criativa da realidade, e não apenas mera imitação técnica. Em 1941, Candido Portinari – fiel a uma visão realista da arte – declara que a “[...] pintura não deve ser fotográfica; deve ser composta. Eu componho meus quadros”. E explica que

¹⁵Ver CHIARELLI, Tadeu. “A fotomontagem como ‘Introdução à Arte Moderna’: Visões Modernistas sobre a Fotografia e o Surrealismo”, op. cit.

¹⁶MENDES Apud HERKENHOFF, ‘A Fotografia – O automático e o longo processo de modernidade’. InTOLIPAN, Sérgio *et alii*, Rio de Janeiro, 1983, p. 80.

¹⁷FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari*, São Paulo, 1996, p.160.

“Cada detalhe, cada tipo, cada grupo, cada ângulo, são diretamente arrancados da realidade, mas o conjunto do quadro é composto pela visão que o pintor tem dessa realidade”.¹⁸

O crítico Ronaldo Brito argumenta que a pressão da racionalidade técnica no Brasil era incipiente nos anos de 1920, bem diferente da Europa, onde a ciência coordenava o real:

[...] nossa arte introjetava subjetivamente, mais do que vivia objetivamente, a questão da técnica e da ciência. Ela não resultava do choque direto com a estrutura lógica do Real e sim de um anseio esperançoso, um pouco angustiado, diante do mundo moderno. Definitivamente, a Semana tinha conotações utópicas. Porque, a rigor, gostaríamos, queríamos ser modernos. Aí aparece a verdade deslocada – o simples querer ser prova de que não éramos.¹⁹

Somente nos anos de 1930 ocorre, no Brasil, um desenvolvimento tecnológico mais expressivo. Nessa década, segundo o economista L.C. Bresser Pereira, o Brasil entra propriamente na fase de sua industrialização²⁰ e pode-se perceber esse fato extra-artístico como um fator de influência para as concepções paulistanas de arte moderna do período de 1922.

De acordo com Annateresa Fabris, é a partir da Revolução Industrial que deriva, em parte, “[...] aquela nova percepção, aquela desestruturação do objeto, que levará, no fim do trajeto, a abandonar o referente, aquela consciência do transitório e do instável” que fundamentam a arte moderna. Para a estudiosa:

Na ausência dessa experiência fundadora de uma visão diferente de mundo, a sociedade brasileira do começo do século XX procura adequar-se aos novos ritmos visuais, dos quais capta, freqüentemente, a aparência, mas não suas razões fundamentais. Dessa dessintonia só poderia brotar uma noção peculiar de modernidade, atenta, sem dúvida, ao presente, mas sem grandes condições de aderir ao que havia de mais iconoclasta e desestruturador nas propostas modernas.²¹

¹⁸PORTINARI Apud FABRIS, Ibid. p.153.

¹⁹BRITO, Ronaldo. ‘A Semana de 22: O trauma do moderno’. In *Sete Ensaios sobre o Modernismo*, TOLIPAN, Sergio et alii, op.cit. p. 14.

²⁰O desenvolvimento da cultura do café, que tem lugar no Brasil a partir de meados do século XIX, proporciona a formação de incipiente mercado interno, principalmente em São Paulo que, em paralelo ao Rio de Janeiro, se consolida como grande pólo sócio-econômico e político nacional, apoiado por uma elite econômica em ascensão. Ver PEREIRA, L.C. Bresser. *Desenvolvimento e Crise no Brasil 1930 – 1967*, Rio de Janeiro, 1968.

²¹FABRIS, *Candido Portinari*, op.cit., p. 161.

Embora a fotografia não perfilasse a mesma noção de moderno difundida pela Semana de 1922, é ela que vai registrar o processo de modernização de São Paulo. Assim, de acordo com Chiarelli, a iconografia paulistana já nasce “condenada ao moderno”, pois tem início sob o signo da fotografia:

[...] São Paulo não teve sua fisionomia captada pelo desenho, pela aquarela, pela pintura e mesmo pela gravura, com a mesma intensidade com que foram retratados o Rio de Janeiro e Salvador, por exemplo. [...] raríssimos foram os pintores e gravadores que conseguiram assinalar o rápido processo de transformação de São Paulo com tanta perspicácia como Militão de Azevedo, com as fotografias que compõem seu *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, e Afonso Antônio de Freitas, que registrou a cidade em processo de destruição/reconstrução no início do século XX.²²

Benedito Junqueira Duarte
Largo de São Bento, 1938

Na primeira metade do século XX, fotógrafos como Benedito Junqueira Duarte, Hildegard Rosenthal, German Lorca, Theodor Preising, Peter Scheier, Alice Brill, Hans Günter Flieg, entre muitos outros, registraram parte do cotidiano de uma cidade em transformação, na qual surgiam largas avenidas pavimentadas, prédios, bondes, automóveis e multidões.²³ São Paulo tornava-se metrópole.

A exemplo desses fotógrafos, segundo Chiarelli, alguns pintores – fora do ambiente artístico paulistano marcado pela herança do modernismo de 1922 – tentaram interpretar a cidade de São Paulo em seu processo de transformação. Marques Campão, Georgina de Albuquerque, Adolfo Fonzari, Mick Carnicelli e outros parecem ter estado sempre atentos para captar São Paulo a partir de lugares e/ou situações que deixassem clara sua condição de cidade moderna e pujante.²⁴

²²CHIARELLI, Tadeu. *Mick Carnicelli – São Paulo paisagem da alma*, São Paulo, 2004, p.14.

²³Esses fotógrafos citados estão presentes na Coleção Pirelli-Masp de Fotografia.

²⁴CHIARELLI, *Mick Carnicelli – São Paulo paisagem da alma*, op.cit., p.16.

A postura do movimento modernista em relação à exclusão da fotografia como categoria artística parece seguir a mesma linha de raciocínio de muitos críticos europeus do século XIX, que elaboravam discursos contra a aceitação da fotografia como modalidade artística. Essas críticas suscitavam dúvida sobre o caráter artístico da fotografia e mostravam receio de que ela suplantasse as artes.

Devido à sua natureza, apenas, aparentemente mecânica, a fotografia oitocentista teve sua história pautada, em grande parte, na crença na reprodução fiel da realidade, que, conseqüentemente, determinava seu valor estético. A fotografia inaugurava uma nova forma de representação visual: pela primeira vez uma imagem do mundo exterior formava-se de maneira supostamente automática, sem a intervenção criadora do homem. Essa pseudo-autonomia técnica criava, no imaginário coletivo, a idéia de que, quanto mais fidedigna fosse a reprodução, mais admirada seria. Para o teórico francês Edmond Couchot:

A fotografia deu, desde sua origem, a impressão de ser verdadeira – “A verdade mesma” (Alophe) –, não somente porque é semelhante, sempre relativa, ao seu modelo, mas ainda mais porque devolve a vida àquele instante originário ao observador onde se encontram reunidos, co-presentes no mesmo lugar, o sujeito, o objeto e a imagem (latente), de uma maneira quase totalmente automática. [...]. À automatização da representação, a fotografia acresce ainda a automatização da reprodução. [...]. A automatização da reprodução deveria mudar completamente o status social da imagem, sua difusão e sua conservação. A possibilidade de reprodução potencialmente infinita arremessou a imagem fotográfica na dependência imediata da indústria e fez dela uma verdadeira mercadoria.²⁵

A fotografia – dentre tantos outros inventos – provoca uma série de modificações nos hábitos cotidianos, no comportamento social e na percepção do mundo, alterando profundamente o modo de viver, sobretudo nas grandes cidades. As modernas formas de comunicação de massas, a

²⁵COUCHOT, Edmond. *A Tecnologia na Arte – da Fotografia à Realidade Virtual*, Porto Alegre, 2003, p.32.

fotografia, o cinema e os cartazes reiteravam a ênfase tecnológica sobre a ação e a velocidade, ressaltando o papel privilegiado concedido nessa nova ordem cultural à imagem, à luz e à visualidade.²⁶

É sabido o quanto essas três formas de comunicação incidem, mobilizam e demandam relações com as camadas mais profundas do subconsciente e como possuem o poder de causar impressões de grande magnitude em função do uso de prodigiosos efeitos de luz e do chamado realismo mecânico, a mágica verossimilhança obtida pelas técnicas fotográficas.²⁷

Esses paradigmas fotográficos estiveram também presentes, no início do século XX, no cerne dos debates da arte moderna paulistana. Ainda que de forma indireta (e, muitas vezes, pejorativa), a fotografia – devido ao seu realismo descritivo – passava a fazer parte do universo artístico, principalmente por meio da crítica que comumente empregava termos como ‘fotografia’, ‘fotografar’, ‘fotográfico’ para adjetivar trabalhos de artistas.

Um exemplo significativo do uso do vocabulário fotográfico pela crítica moderna observa-se na leitura da correspondência que o crítico Monteiro Lobato manteve, entre os anos de 1903 e 1946, com o escritor Godofredo Rangel. Em algumas dessas cartas encontram-se referências do crítico à fotografia como, por exemplo, na carta datada de 17/05/1905, em que Lobato comenta a obra *Turbilhão*, do escritor Coelho Neto, descrevendo-a como um “livro simples, sem esparramo de adjetivos, sem pompas [...] Os tipos são fotograficamente montados e de tudo resulta a montagem fotográfica do avacalhamento moral e social da família carioca. Documento, enfim [...]”.²⁸

Muitas críticas do período não mantinham esse tom complacente, em relação ao realismo fotográfico presente nas palavras supracitadas de Monteiro Lobato, pois, normalmente, as menções à fotografia eram feitas de maneira negativa, o que não retira a importância da mesma para a sociedade paulistana da primeira metade do século XX.

²⁶Ver FABRIS, Mariarosaria, ‘Cinema: da modernidade ao modernismo’. In FABRIS, Annateresa, op.cit. p.97.

²⁷Ver SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole – São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo, 2000, p.163.

²⁸LOBATO Apud CAMARGO, Mônica Junqueira de & MENDES, Ricardo. *Fotografia – Cultura e Fotografia Paulistana no século XX*, São Paulo, 1992, p.40.

É o que se pode perceber pela crítica do escritor Oswald de Andrade publicada, em 1921, em defesa do escultor Victor Brecheret, na qual menciona a fotografia:

[...] de fato, o artista é o ser do privilégio que produz um mundo supraterrâneo, *antifotográfico*, irreal que seja, mas um mundo existente, chocante e profundo [...] mas isso que faz o critério julgador das nossas populações (frases assim: como está parecido! Que beleza! É como se fosse...) é a maior vergonha de uma cultura. *Arte não é fotografia! Nunca foi fotografia!* Arte é expressão, é símbolo comovido [...].²⁹

Constata-se também emprego pejorativo de termos relacionados à fotografia em algumas das críticas publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, no início do século passado, como exemplifica o texto sobre uma exposição de Antônio Parreiras, realizada em 1903, em que o jornalista de *O Estado* assim se manifesta:

[...] Por isso os seus quadros, duma verdade que às vezes excede os limites da arte para quase descair na reprodução da placa fotográfica, assustam os que não conhecem a pujança do nosso meio, ferindo-lhe a retina pela crueza dos tons, esses quadros encantam os que conhecem a nossa paisagem, tão exata é a observação, tão sincera é a arte de Parreiras [...].³⁰

As críticas aqui citadas baseiam-se em um conhecimento fotográfico, sinal de que a fotografia, embora não fosse aplaudida pela crítica paulistana como grande arte, sua presença era notória, principalmente no eixo São Paulo – Rio de Janeiro.

MEMÓRIA RECUPERADA

Ao final da II Grande Guerra, mudanças mais incisivas aconteceram no cenário artístico paulistano, período em que as atenções não se voltam exclusivamente para a arte que cultua o ‘nacional’ como tema primeiro. Uma

²⁹ANDRADE Apud HERKENHOFF, ‘A Fotografia – O automático e o longo processo de modernidade’. In TOLIPAN, Sérgio *et alii* op. cit. p. 41.

³⁰CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissagens*, São Paulo, 1995., P.79.

nova conjuntura artística acenava para mudanças no campo da produção e das instituições, o que veio a se concretizar com a criação, em 1947, do Museu de Arte de São Paulo (Masp); em 1948, do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) e, em 1951, da Bienal Internacional do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A partir dos anos de 1950, uma parcela considerável da nação passou a desejar que o país ingressasse definitivamente na modernidade do século XX. Segundo Chiarelli, alguns grupos de artistas deixarão de lado aquela necessidade preconcebida de “[...] criação de uma arte nacional, a favor de uma produção disposta a se constituir através de um diálogo direto com as questões da arte contemporânea internacional”.³¹ Essa nova atitude pode ser percebida como continuidade das mudanças que vinham ocorrendo no cenário artístico internacional.

Após a II Guerra, o centro da cultura artística moderna deixou de ser Paris e transferiu-se para Nova York. Em torno do novo centro, formaram-se outros. Assim, fez-se arte moderna no Japão, na América Latina, ainda que as referências continuassem a ser Nova York e, secundariamente, Paris.

O crítico de arte italiano Giulio Carlo Argan esclarece que a arte dos Estados Unidos atingiu ao mesmo tempo uma posição de autonomia e de hegemonia, pois:

Conserva as relações com a esfera européia, faz-se presente (por vezes de maneira preponderante) nas bienais de Veneza, nas Documenta de Kassel, na Bienal de São Paulo. Possui, porém, características próprias e inconfundíveis: a primeira delas é a ausência de qualquer inibição em face de todas as tradições. O que na Europa traz o signo de uma dedução final e constitui o documento desesperador de uma civilização em crise, nos Estados Unidos é descoberta, invenção, ímpeto criativo. Não que a imagem existencial apresentada pela arte americana seja mais otimista do que na Europa, mas justamente por isso ela é, em termos objetivos, mais vital.³²

³¹CHIARELLI, Tadeu. ‘Da Arte Nacional Brasileira para a Arte Brasileira Internacional’. In *Arte Internacional Brasileira*, op.cit p.29.

³²ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, São Paulo, 1992, p.507.

Aqui no Brasil, os movimentos artísticos não-figurativos podem ser considerados o primeiro sinal de mudança. Esses movimentos foram influenciados pelo impacto que as edições das Bienais Internacionais de São Paulo causaram no meio artístico do país.

Criadas pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, as Bienais favoreceram o contato do artista local com as produções dos principais artistas internacionais do século XX. Elas assumiram papel de relevância nesse processo de renovação das artes brasileiras, principalmente porque possibilitaram mudanças na relação entre o público local e a obra de arte moderna. Até 1951, alguém interessado em estudar e/ou apreciar arte moderna e contemporânea, caso não pudesse ir ao exterior, devia contentar-se com reproduções, uma vez que eram raras as coleções e as exposições de arte moderna internacional realizadas no país até aquela data.

Com as Bienais, foi dada a possibilidade aos artistas e ao público de estabelecerem um contato direto com obras de artistas fundamentais para a constituição da modernidade no campo das artes visuais. Como analisa o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, a I Bienal deu um impulso decisivo ao movimento concreto no Brasil.³³ Enquanto a Europa e os Estados Unidos começavam a mergulhar no informalismo, na América Latina, o Brasil e a Argentina, em particular, retomavam a tradição construtiva e transformavam-na no seu projeto de vanguarda.

As mudanças no cenário artístico paulistano estavam atreladas a um momento que correspondia às transformações sociais do país que se industrializava, começando a viver uma urbanização acelerada, à realidade das grandes metrópoles: a um Brasil industrial que tentava se sobrepujar a um país que, até 1930, era essencialmente agrícola. Viviam, assim, um processo de laicização da vida, de fragmentação do conhecimento e do trabalho nas especialidades advindas do progresso da ciência e da técnica. Aí se entende a presença decisiva do construtivismo no Brasil, cuja lógica é industrial.

³³GULLAR, Ferreira. 'Arte Concreta no Brasil'. In *Etapas da Arte Contemporânea – Do Cubismo à Arte Neoconcreta*, Rio de Janeiro, 1999, p.232.

De acordo com o crítico Paulo Venâncio Filho:

Num país que se modernizava, que assumia uma nova face, percebe-se a atração por uma tendência que trazia para si não só os pressupostos da racionalidade, mas também que pretendia estendê-los ao horizonte social. O programa do construtivismo europeu encontrou aqui um ambiente e uma sensibilidade singulares.³⁴

Diante do fato de as idéias modernistas – defendidas pela Semana de 1922 – não terem contemplado a fotografia, poderíamos imaginar que, a partir de 1950, diante de todas as transformações vividas pelo país, a ‘nova modernidade’ a contemplaria. Afinal, naquele período de valorização de uma lógica industrial, a fotografia – por seu aparato técnico – deveria estar entre as artes que mais corresponderiam aos anseios de tal lógica.³⁵ Não houve, no entanto, essa contemplação, ocorrendo apenas uma maior aceitação de sua presença entre as artes, de modo que passava a ser vista com menos preconceito pelo circuito artístico brasileiro.

Embora a I Bienal tenha representado uma colaboração indiscutível para as artes, a fotografia não participou como categoria oficial. Na sua 2ª. edição, em 1953, a fotografia produzida, no âmbito do Foto Cine Clube Bandeirante, foi convidada, uma semana antes da inauguração, a ocupar uma sala especial, antes reservada para uma delegação internacional que não compareceu ao evento.

De início, a ‘Sala de Fotografia’, junto à II Bienal de Arte Moderna, rompeu as barreiras que até então impediam a fotografia de figurar ao lado das demais artes tradicionais em exposições de importância.³⁶

Contudo, foi apenas na sua 8ª. edição, em 1965, que a fotografia participou como categoria oficial.³⁷ De acordo com a informação do jornal *A Gazeta*:

³⁴VENÂNCIO FILHO, Paulo. ‘Situações Limite’. In BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*, Rio de Janeiro, 2001, p.319.

³⁵O Construtivismo, na década de 1950, teve presença marcante no circuito artístico nacional. No Construtivismo ocidental, de acordo com Venâncio Filho, o trabalho de arte só poderia ser pensado como inserção social sob duas formas: de um modo especulativo e sublime e/ou visando uma integração quase necessariamente acrítica no processo de produção vigente. “Quer dizer: ou bem se aceitava operar nas bases alienadas prescritas pelo estatuto da arte, imposto mais ou menos com a Revolução Francesa – e nesse caso o projeto construtivo ficava comprometido –, ou se tomava lugar na indústria, os artistas correndo o risco de agirem diretamente em função do sistema, transformados até em seus agentes modernizadores”. Ibid p.18.

³⁶‘Nota do Mês’, *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante*, n°93, out/dez, 1954.

³⁷As fotografias foram selecionadas por uma comissão julgadora composta por: Geraldo Ferraz (crítico de arte e membro do júri da Bienal), Paulo Emilio Sales Gomes (diretor da Cinemateca Brasileira) e Eduardo Salvatore (membro do Foto Cine Clube Bandeirante).

Apesar da premência do tempo, pois somente há pouco se decidiu a inclusão da fotografia na “VIII Bienal de Arte Moderna de São Paulo”, inúmeros foram os amadores nacionais que inscreveram seus trabalhos [...].

As fotografias que figurarão no grande certame artístico pertencem a 50 autores, sendo que 47 concorreram em preto e branco, dois em preto e branco e em cores e um somente em cores.³⁸

A notícia do ingresso da fotografia na VIII Bienal Internacional de São Paulo foi recebida com entusiasmo pelo Foto Cine Clube Bandeirante³⁹:

Teve ampla repercussão a inclusão da fotografia artística, oficialmente, na 8ª. Bienal de São Paulo. O acontecimento foi efusivamente saudado pelos círculos fotográficos não só do país como de todo o mundo, ganhando São Paulo mais esta primazia: a de reconhecer a arte fotográfica entre as artes dignas de figurarem numa exposição tão ampla e importante como a Bienal de São Paulo.

Na verdade já era tempo de se quebrarem de vez os tabus que mantinham a arte fotográfica fora dessas manifestações artísticas.⁴⁰

Até 1965 a fotografia entendida como arte vivia uma experiência paradoxal na cidade. Embora praticada e mostrada em importantes espaços de consagração – o Foto Cine Clube Bandeirante e o Museu de Arte de São Paulo – esse fato não lhe trazia praticamente nenhum reconhecimento do público maior.⁴¹ Para grande parte dos paulistanos o que importava de fato era a fotografia ligada ao jornalismo.⁴²

A predominância do fotojornalismo no cenário paulistano corroborava as funções pragmáticas da fotografia.⁴³ Esta é popularizada pelos

³⁸As entidades fotográficas participantes da VIII Bienal foram: Foto Cine Bandeirante, São Paulo; Associação Brasileira de Arte Fotográfica, Rio de Janeiro; Foto Clube do Espírito Santo, Vitória; Foto Clube de Jaú; Cine Foto Clube de Ribeirão Preto; Santos Cine Foto Clube; Foto Clube de Lins; Liberdade Foto Clube, São Paulo; Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo. *Jornal A Gazeta* 06/09/1965.

³⁹O Foto Clube Bandeirante foi criado em 1939 e, em 1945, passa a ser chamado de Foto Cine Clube Bandeirante. O Photo Club Brasileiro, do Rio de Janeiro, foi criado anteriormente, em 1923.

⁴⁰“A Fotografia na 8ª. Bienal”, *Boletim Foto Cine Clube Bandeirante*, n.º.150, dez. de 1965, p.18.

⁴¹A presença da fotografia nessas duas instituições será discutida na sequência.

⁴²O primeiro momento de institucionalização da fotografia paulistana acontecerá através do Masp que – já no ano de fundação – privilegia a fotografia artística. Esse assunto será abordado, com mais detalhes, posteriormente.

⁴³O termo fotojornalismo foi forjado entre os anos de 1930 e de 1950, na época em que a fotografia aparecia nos grandes semanários como *Life*, *Paris Match*, *Stern*, assumindo uma função de “descoberta do mundo”. Era um período em que não se viajava muito e em que se descobria o mundo por procuração graças aos fotógrafos. Tratava-se, portanto, de um termo, que juntamente com o de fotorreportagem, encontra-se historicamente vinculado ao estatuto específico de uma certa fotografia veiculada nos meios de comunicação de massa: o de registro objetivo, o de descobridora do mundo e testemunho privilegiado dos acontecimentos. Ver COSTA, Helouise. *Um Olhar que Pensa – Estética Moderna e Fotojornalismo*, Tese de Doutorado, FAU/USP: São Paulo, 1998, p.260.

periódicos, por meio de um estatuto de testemunho visual orientado para a transmissão de informações, o que freqüentemente lhe garante a função de fornecer provas irrefutáveis – mesmo que distorcidas – de que algo realmente aconteceu. Daí o fotojornalismo ter elegido, principalmente, o discurso da reprodução fidedigna da realidade como base estética, enaltecendo o fazer mecânico.

Excluída da maior parte do circuito artístico oficial e circunscrita a uma visão objetiva defendida pelo fotojornalismo, a fotografia que buscava uma autonomia de expressão, como foi dito, construía para si um sistema paradoxalmente institucionalizado e, ao mesmo tempo, alternativo através do Masp e do Foto Cine Clube Bandeirante.

Nesses locais era possível – a partir de uma suposta autonomia – experimentar procedimentos técnicos que resultassem numa estética, cuja apreciação estava, a princípio, fundamentada em critérios intrínsecos ao universo da arte, em oposição àqueles difundidos pelo fotojornalismo.

Nesse contexto, a objetividade do meio técnico – voltado, principalmente no fotojornalismo, para a produção de registros fiéis da realidade – passava a ser cada vez mais questionada por fotógrafos artistas que percebiam a fotografia como resultante de um processo de construção subjetiva do ‘olhar’ do fotógrafo. Essa dicotomia foi trabalhada, no cenário paulistano, em primeiro lugar a partir da criação do Foto Cine Clube Bandeirante que buscava novas possibilidades para a fotografia e também das atividades que o Masp desenvolveu no sentido de integrar a fotografia dentro de suas preocupações.

O Foto Clube Bandeirante foi criado com o objetivo de fazer da fotografia uma atividade artística.⁴⁴ Seus associados eram profissionais liberais, que, em geral, tinham a fotografia como *hobby*. Ao longo da década de 1940, o Fotoclube formou uma sólida estrutura material e atingiu um alto

⁴⁴ Anterior à experiência do Foto Clube Bandeirante, existiu a Sociedade Paulista de Fotografia, fundada em 1926, e que teve duração de três anos.

nível de organização interna.⁴⁵ A associação contava com uma biblioteca, laboratório e realizava cursos com ênfase no ensino da técnica fotográfica. Além disso, publicava mensalmente o *Boletim Foto Cine*, lançado em 1946.

Os ideais fotográficos inicialmente difundidos pelo Fotoclube paulistano ainda mantinham relação com uma herança pictorialista.⁴⁶ Isso significa que as fotografias eram produzidas seguindo modelos estéticos da pintura do século XIX: romantismo, naturalismo, realismo e impressionismo. Para alcançar tais resultados, fotógrafos utilizavam processos de pigmentação controlada, que permitiam diversas intervenções na cópia fotográfica.⁴⁷

Os partidários desta vertente pareciam acreditar que a fotografia em si não era arte e, a partir de suas intervenções pictoriais, ela poderia passar a ser percebida como tal. Por meio das alterações na imagem, buscava-se romper a relação com um referente concreto e passava-se a evocar um lugar ideal, bem ao gosto do idealismo metafísico da arte romântica. O caráter empírico da prática fotográfica era, então, questionado.⁴⁸

No final da década de 1940, já com o nome de Foto Cine Clube Bandeirante, surgia no fotoclube paulistano, por parte de alguns de seus membros, a necessidade de efetivar uma real mudança nas concepções fotográficas adotadas. Com a persistência no pictorialismo, alguns dos fotoclubistas começavam a perceber o risco de uma estagnação provocada pelo descompasso diante do debate internacional em torno da fotografia moderna.

A base artística do Fotoclube deixava, então, de residir apenas na técnica pictorialista, para constituir novos sistemas de composição. Alguns fotógrafos buscavam produzir – por meio de elementos técnicos e formais – uma fotografia que estivesse em sintonia com as discussões internacionais pautadas principalmente na autonomia e especificidade do meio fotográfico.

Enquanto os fotógrafos pictorialistas seguiam a premissa de que uma fotografia poderia ser julgada com os mesmos padrões com que se

⁴⁵Em 1942, o Foto Clube Bandeirante inaugurou o I Salão Paulistano de Arte Fotográfica, que, em 1944, torna-se internacional. E depois de dois anos, passa a ser chamado Salão Internacional de Arte Fotográfica. A mostra contava com apoio da Prefeitura de São Paulo e era realizada anualmente na Galeria Prestes Maia.

⁴⁶No Brasil, o fotoclubismo já nasceu vinculado à estética pictorialista. Nas três primeiras décadas do século XX, o movimento desenvolveu-se principalmente no Rio de Janeiro. O Photo Club do Rio de Janeiro, fundado em 1910, é o primeiro clube carioca que se tem notícia. Porém, é com a criação do Photo Club Brasileiro, em 1923, que se consolida o propósito de fundar um fotoclube no Rio de Janeiro. De viés pictorialista, essa associação, que durou até o início da década de 1950, conseguiu arregimentar um bom número de sócios, organizou os primeiros salões de fotografia brasileira e lançou uma publicação própria, a revista *Photogramma*. Ver COSTA, Helouise & RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*, São Paulo, 2004.

⁴⁷Essas intervenções eram realizadas por meio de lápis, borracha e pincéis para a introdução ou supressão de elementos, retoques diversos, variações de tons etc. O uso de técnicas como o bromóleo, a goma bicromatada ou o processo à óleo fazia com que a imagem dificilmente fosse identificada como sendo uma fotografia.

⁴⁸COSTA e RODRIGUES, op.cit p. 26.

julgava qualquer outro tipo de imagem, parte dos fotógrafos do Fotoclube – que adotavam uma postura purista do meio – defendiam que a fotografia teria um caráter intrínseco e que seu valor estético dependeria diretamente da fidelidade a esse caráter. Para os pictorialistas, a fotografia era o meio e a arte o fim. Para os puristas, a fotografia era, por sua vez, o fim e o meio.

É válido ressaltar que, por mais conservador que tenha sido, o pictorialismo abriu um vasto campo para questionamentos acerca da fotografia. Para Costa e Rodrigues, o dado positivo da atividade pictorialista foi dar à fotografia o estatuto de obra de arte e permitir a uma camada de aficionados da burguesia acesso à expressão artística.⁴⁹

Historicamente, o pictorialismo pode ser percebido como o primeiro propósito de legitimação da fotografia no sistema das belas artes, mas para alguns fotógrafos e historiadores modernos norte-americanos, como Walker Evans, Beaumont Newhall, ele representa uma época de decadência da fotografia por imitar a pintura e romper com a especificidade do próprio meio.

Porém, a partir de uma análise atual, é possível pensar o surgimento da modernidade fotográfica presente nos trabalhos de Paul Strand e de Alfred Stieglitz, por exemplo, como sendo uma complexa evolução do pictorialismo e não como ruptura radical.

De acordo com o crítico espanhol Jorge Ribalta, a historiografia fotográfica moderna foi constituída como categoria hegemônica pela repressão do pictorialismo. Essa questão, no entanto, tem sido repensada a partir de propostas fotográficas contemporâneas que, ao recuperarem aspectos do pictorialismo, como a encenação ou a teatralização, provocam questionamentos sobre a constituição do cânon moderno.⁵⁰

A idéia de uma fotografia como ‘expressão autônoma’ encontrava referências na fotografia produzida pela vertente construtiva alemã, representada pelo artista Lászlo Moholy-Nagy, que fazia parte da Bauhaus.

⁴⁹Ibid p.27.

⁵⁰Ver RIBALTA, Jorge. ‘Para uma cartografia de la actividad fotográfica posmoderna’. In RIBALTA, Jorge (org) *Efecto real- debates posmodernos sobre fotografia*, Barcelona, 2004.

Para Moholy-Nagy, a fotografia podia ser elevada ao nível da arte, desde que fosse capaz de desenvolver uma linguagem própria, a partir de sua especificidade que, para ele, residia na luz.

Assim, sua pesquisa está pautada principalmente pela análise da luz e do movimento, elementos próprios da fotografia. Por serem esses os componentes fundamentais da imagem, para Moholy-Nagy torna-se, então, essencial o estudo das qualidades absorventes, refletoras, filtrantes e refratoras da superfície dos diversos materiais.

Esse fotógrafo foi o principal teórico da *Nova Visão*, que tinha dentre seus propósitos a noção de que a câmera fotográfica é o meio técnico capaz de potencializar a visão humana que, em termos biológicos, encontra limitações. O aparato fotográfico deveria, então, possibilitar ao ser humano acesso a novas dimensões da realidade.

Segundo a estudiosa Helouise Costa, dentro desse viés, a *Nova Visão* também procurava descobrir novas relações óticas naquilo que é excessivamente comum, materializando uma visão fraturada em perspectivas oblíquas e enquadramentos inusitados, possíveis apenas por meio da câmera fotográfica.⁵¹

Parte da pesquisa fotográfica do artista está voltada para a produção de fotogramas (photogrammes) – técnica em que o fotógrafo dispensa a máquina fotográfica e, no laboratório, objetos são expostos à luz sobre o papel sensibilizado que, em seguida, passa pelo processo químico da revelação.

Essa técnica estará presente na produção de alguns fotografos ligados ao Foto Cine Clube Bandeirante.⁵²

A fotografia sem câmera foi um exercício corriqueiro na prática fotoclubista moderna, sendo frequentemente utilizada como atividade de alargamento experimental e conceitual da prática

László Moholy-Nagy
Varandas da Bauhaus, 1925

László Moholy-Nagy
Fotograma, 1924

⁵¹Ver COSTA, Helouise. *Um Olho que Pensa – Estética Moderna e Fotojornalismo*, op.cit.

⁵²Para os pesquisadores Helouise Costa e Renato Rodrigues, ao compararem a produção principalmente de fotogramas do Foto Cine Clube Bandeirante com a produção de artistas como Moholy-Nagy (da *Bauhaus* – Escola de Arte e Design que atuava na perspectiva de dar função social à arte e de criar uma nova relação entre arte, vida e tecnologia) e Man Ray, percebem que os trabalhos dos fotógrafos do Foto Cine Clube Bandeirante mudaram toda a intenção transformadora presente nos trabalhos de Moholy-Nagy e de Man Ray em simples problemas formais. Enquanto os fotogramas dos vanguardistas foram realizados como um exercício de visão fotográfica que possibilitava a estruturação da imagem, o mesmo não aconteceu com a produção Bandeirante, embasada numa proposta formalista. Adotando um modelo externo à especificidade da linguagem fotográfica, a produção construtiva da 'Escola Paulista' (comentaremos sobre ela ainda nesse Capítulo) desembocou "numa prática fundamentalmente repetitiva e assepticamente afastada do real". Os limites de atuação do modernismo emergente da 'Escola Paulista' foram determinados pelo alheamento dos artistas de uma reflexão que desse conta da radicalidade estética da sua produção. Ibid, p.89.

fotográfica. Em geral, os fotogramas realizados no Foto Cine Clube Bandeirante eram de caráter geométrico, de acordo com o ideário plástico do construtivismo, que na década de 1950 contava com grande prestígio no campo das artes plásticas.⁵³

A estética fotográfica moderna também era difundida, dentre outros, pelo fotógrafo norte-americano Paul Strand que, em 1910, já apresenta uma nova formalização, com jogos de módulos, às vezes áreas geométricas brancas e pretas, de luz e de sombra.⁵⁴

Posicionando-se contra o pictorialismo, Strand defendia a fotografia como expressão artística a partir do uso específico do meio fotográfico. Prezava a construção de uma imagem direta, sem retoques posteriores ou qualquer outra forma de interferência.

No texto *Photography* originalmente publicado na revista *Camera Work*, em 1917, Paul Strand defende que uma boa fotografia é resultante de um domínio técnico e de um profundo sentimento e experiência da vida. Para ele, o autor deve utilizar e controlar a objetividade por meio da fotografia sem, no entanto, fazer uso de métodos não fotográficos.⁵⁵

Embora imagens decorrentes de detalhes arquitetônicos, a fotografia de Strand procura diluir as referências ao real, extraíndo detalhes e buscando frontalidade. Strand anuncia a modernidade e inaugura o debate da objetividade e subjetividade na fotografia.⁵⁶

De acordo com o estudioso português Jorge Pedro Sousa:

Strand respeitou aquela que ele considerava ser a fronteira específica da fotografia: a objetividade. Nunca recorreu a fotomontagens, colorações ou truncagens. Este desejo de fidelidade ao real, de “objetividade técnica” tornou-o, de certa forma, em conjunto com os restantes apologistas da *straight photography*, uma espécie de precursor da ideologia da objetividade no fotojornalismo.⁵⁷

Paul Strand
Abstração, sombra de um observador, 1916

⁵³COSTA e RODRIGUES, op.cit p.61

⁵⁴No início do século XX, a fotografia norte-americana ficou associada ao movimento da *Photo Secession*, que procurava abrir caminhos mais ‘realistas’ e precisos para o *medium*, emancipando-o do pictorialismo, tornando-o uma arte autônoma. Este movimento fundado por Edward Steichen e Alfred Stieglitz, a que se associará Paul Strand, promove, nomeadamente através da revista *Camera Work*, lançada em 1903, uma estética modernista e especificamente americana, consagrada ao elogio da cidade, da indústria, do progresso e dos costumes não pitorescos, que deságua na *straight photography*, a fotografia ‘pura’ que recorria unicamente aos meios fotográficos (enquadramento, luz etc.) para gerar sentido, recusando os procedimentos ‘artísticos’ – como os pictóricos –, avaliados como supérfluos. Ver SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*, Chapecó, 2000.

⁵⁵STRAND, Paul. ‘Photography’. In STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work: The Complete Illustrations 1903-1917*, Köln, 1997.

⁵⁶HERKENHOFF, Paulo. ‘Ademar Manarini – A Fotografia entre o Símbolo e o Signo’. In CAMP, Freddy Van (org.), *Ademar Manarini – Fotografia*, Rio de Janeiro, 1992, p.9.

⁵⁷SOUSA, op.cit p.65.

Neste período, afirmou-se o caráter artístico e autônomo da imagem fotográfica, embora ainda fossem conservados alguns legados pictorialistas como a cópia pura, a edição limitada, o uso de técnicas artesanais de impressão e outras estratégias para distinguir a fotografia artística da infinidade de imagens produzidas em massa.

No cenário da fotografia norte-americana, essas questões estão representadas pelo trabalho crítico dos sucessivos conservadores de fotografia do Museu de arte Moderna de Nova York (MoMA) – iniciado por Beaumont Newhall e culminado por John Szarkowski. A legitimação da *straight photography* estará pautada nos mesmos argumentos formulados pela crítica da arte moderna, que se materializa nos textos de Clemente Greenberg e Michael Fried: a autonomia das disciplinas artísticas que seguem sua própria especificidade técnica, sua pureza, a originalidade e singularidade do autor.⁵⁸

Os ideais da *straight photography* são difundidos, no Brasil, principalmente por meio de artigos e editoriais da *Revista Íris*. Em julho de 1947, a União Cultural Brasil Estados Unidos, em parceria com a *Revista Íris* e o Foto Cine Clube Bandeirante, patrocinam, em São Paulo, uma exposição didática organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) na Biblioteca Municipal da cidade.

A mostra, intitulada *Fotografia Artística*, trouxe cartazes com reproduções de obras de fotógrafos norte-americanos acompanhadas de textos explicativos sobre as potencialidades expressivas da máquina e dos materiais fotográficos. Essa exposição contou com o auxílio técnico do fotógrafo e professor americano Andreas Feininger. Nem todos os autores das imagens reproduzidas nos cartazes eram autores americanos, mas as imagens e os textos evidenciam os ideais da *straight photography*.⁵⁹

⁵⁸Essa questão será retomada no próximo Capítulo.

⁵⁹A mostra trouxe reproduções de fotografias diretas de Andréas Feininger, Helen Levitt, Anselm Adams, Ralph Steiner, Arthur Rothstein, Chaim Soutine, Charles Sheele, Erich Salomon, Louise Dahl Wolfe, Henri-Cartier Bresson, Walker Evans, Berenice Abbot, Paul Strand, Edward Weston, Barbara Morgan e Cedric Wright. Ver *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*, n. 5 e n.6, ano I. São Paulo, 1947.

As mudanças que surgem no Foto Cine Clube Bandeirante começam a ser percebidas no tratamento dado a antigos temas e o surgimento de outros, mais consoantes com a busca por novas concepções fotográficas, que demarcam o alargamento desta experiência.

Segundo Costa e Rodrigues, “[...] o tradicional tema arquitetura transforma-se num grande manancial de composições rigorosamente geométricas, a que esses fotógrafos recorrem frequentemente”.⁶⁰ Para os autores, a estética moderna na fotografia paulistana deve ser analisada como resultante da somatória de inúmeras pesquisas individuais muitas vezes afastadas no tempo e sem um direcionamento explícito, mas que, a longo prazo, instauram um ‘novo olhar’. No âmbito do Foto Cine Clube Bandeirante, o debate em torno da autonomia do meio fotográfico é acentuado.

O fotógrafo estará em condições de se exprimir, completamente, só se aprendeu a ver o mundo através de seu aparelho, compreendendo a visão fotográfica e a tenha aceito como um meio normal de experiência surge nele automaticamente, um correspondente estímulo da imaginação.⁶¹

De acordo com Costa e Rodrigues, os fotógrafos José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca foram os pioneiros, no âmbito do Foto Cine Clube Bandeirante, a atuarem “[...] no espaço aberto pelo abandono dos processos pictoriais”.⁶² Esses fotógrafos eram em sua maioria muito jovens, portanto sua formação artística não ocorreu no auge do pictorialismo, estando, pois, mais abertos à possibilidade de transformação fotoclubista da época.

O pionerismo desses fotógrafos não está relacionado apenas à datação de seus trabalhos, mas principalmente à influência decisiva que exerceram no desenvolvimento de uma experiência renovadora na fotografia paulistana.

Aqui, o interesse recai especificamente sobre dois fotógrafos: Geraldo de Barros e Thomaz Farkas. Ambos participaram do Foto Cine Clube

Gaspar Gasparian
Curvas, 1952

German Lorca
Apartamentos Populares,
1952

⁶⁰COSTA e RODRIGUES, op. cit. p.57.

⁶¹Ibid p.82.

⁶²Ibid p.39.

Bandeirante, tiveram seus trabalhos fotográficos da década de 1950 voltados para um debate em torno da fotografia moderna e foram os dois primeiros fotógrafos a realizarem exposições no Museu de Arte de São Paulo.⁶³

Geraldo de Barros realizou, em 1950, no Masp, sua primeira exposição de fotografia, 'FotoFormas', em cujo catálogo Pietro Maria Bardi – diretor fundador do Museu – escreveu:

Geraldo vê, em certos aspectos ou elementos do real, especialmente nos detalhes geralmente escondidos, sinais abstratos fantasiosos olímpicos: linhas que gosta de entrelaçar com outras linhas numa alquimia de combinações mais ou menos imprevistas e às vezes ocasionais, que acabam sempre compondo harmonias formais agradáveis. A composição é para Geraldo um dever, ele a organiza escolhendo no milhão de segmentos lineares que percebe, sobrepondo negativo sobre negativo, modulando os tons de suas únicas cores que são o branco e o preto, reforçando as tintas, naquele seu trabalho de laboratório tão cuidado e agradável.

Nos resultados plásticos das 'FotoFormas' de Geraldo de Barros encontramos elementos formais que convergem para a *Nova Visão* de Moholy-Nagy e para as idéias construtivas que circulavam no meio artístico paulistano. O experimentalismo técnico e plástico de Geraldo de Barros produziu uma fotografia de caráter abstrato resultante de manipulações com a luz, o que podemos verificar pela observação das fotografias – todas da década de 1950 – presentes na Coleção Pirelli-Masp.

Barros transgride a realidade da cena fotografada a partir de inúmeras intervenções: recortes, superposições, desenhos realizados diretamente sobre o negativo, montagens fotográficas, cortes nas cópias já prontas.⁶⁴ Esses procedimentos resultam em trabalhos fotográficos experimentais que expressam a inquietude do artista numa época em que se buscava o 'novo'. A pesquisa de linguagem por ele inaugurada coadjuvou o exercício de visão fotográfica com a intenção plástica na imagem.

⁶³Para análise de suas produções serão utilizadas como referência as obras presentes na Coleção Pirelli-Masp de Fotografia.

⁶⁴As pesquisas de Geraldo de Barros, naquele momento, eram puramente formais. Suas preocupações com o social se tornarão mais claras no futuro quando ele buscava a inserção do *design* no cotidiano.

Geraldo de Barros
Fotoforma, 1950

Geraldo de Barros
Sem Título, 1951

Geraldo de Barros
Movimento Giratório, 1952

Uma criativa articulação plástica também está presente no trabalho fotográfico de Thomaz Farkas, que, em 1947, realizou exposição no Masp. Por meio de preceitos da *straight photography*, Farkas articula uma ordem formal enfatizando ritmos, planos e texturas. O esforço de Farkas em difundir o debate em torno de uma fotografia moderna no cenário paulistano e nacional é expresso por meio de fotografias elaboradas a partir da escolha de ângulos insólitos.

[...] os enquadramentos em ângulos tortuosos e insólitos desnudam a função da fotografia como forma de exercício de olhar: posição excêntrica, a perspectiva age explicitamente como instrumento de deformação e a posição do olho/sujeito se denuncia como agente instaurador de toda ordem.⁶⁵

Nas imagens presentes na Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, pode-se perceber como é estabelecida a ordem formal no trabalho de Farkas, menos presa à mera captação do entorno, mais aberta a experimentações de cunho técnico e estético, problematizando a questão do movimento na fotografia.

No caso específico da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia estão presentes outras obras de fotógrafos que confrontam a especificidade da fotografia e os seus limites presumidos, com novos horizontes.⁶⁶ Desprezando as funções pragmáticas hegemônicas, para esses autores a fotografia não deveria mais ser um arquivo do real, captado por um olho mecânico, mas a invenção de um mundo próprio regido por leis e lógica peculiares. Em termos gerais, buscavam atribuir à fotografia um caráter maior de subjetividade, através do qual fosse possível compreender a fotografia enquanto forma de expressão autônoma, negando assim a importância decisiva do referente.⁶⁷

Paralelamente à atuação dos pioneiros, durante o período de 1948 a 1950, surgiram novos trabalhos que lograram ampliar a prática da fotografia moderna no Foto Cine Clube Bandeirante. Daí, ter sido criado

Thomas Farkas
Edifício, c 1948

Thomas Farkas
Rio de Janeiro, c 1949

Thomas Farkas
Telhas, 1945

⁶⁵MACHADO, Arlindo Apud COSTA e RODRIGUES, op. cit p.43.

⁶⁶Entre os fotógrafos que se associaram ao fotoclube e que hoje fazem parte da Coleção Pirelli-Masp de fotografia estão: Geraldo de Barros, Thomaz Farkas, German Lorca, Haruo Ohara, Eduardo Salvatore, Gaspar Gasparian.

⁶⁷De acordo com os pesquisadores Helouise Costa e Renato Rodrigues, a fotografia moderna lançou-se a uma pesquisa de autonomia formal que a levou aos limites do abstracionismo. No entanto, a intenção modernista teve que lutar contra a característica de representação próprias do meio técnico que afinal não podia ser totalmente superada. Desse modo, a dinâmica figurativismo/abstracionismo foi característica da produção moderna, definindo um tipo de sensibilidade em específico. COSTA e RODRIGUES, op. cit p. 93.

pela crítica de revistas especializadas em fotografia, por volta de 1950, o termo ‘Escola Paulista’.⁶⁸

Esse termo designava uma produção fotográfica na qual era predominante a quebra das regras clássicas de composição; uso corrente do claro-escuro radical; ênfase nas linhas de força constitutivas do assunto, ressaltando o caráter abstrato dos temas; forte tendência à geometrização dos motivos e a quebra do processo fotográfico tradicional.⁶⁹

De acordo com Costa e Rodrigues, os fotógrafos da ‘Escola Paulista’ tentavam romper as características realistas de representação fotográfica por meio de experimentalismos técnicos, que se diferenciavam do pictorialismo pelo fato de não se basearem na simples “sublimação tecnicista que maquiava a cópia fotográfica”. Operavam, pelo contrário, na própria estrutura da imagem, negando seu caráter de representação e “propondo simultaneamente uma ordem plástica livre de suas injunções estéticas”. Diferente dos pictorialistas, os fotógrafos da ‘Escola Paulista’ não fizeram da técnica o fator definidor da natureza artística da fotografia, eles a entendiam apenas como o meio próprio da expressão artística:

[...] o processo fotográfico apresenta possibilidades também para uma arte mais abstrata e simbólica. A técnica constituirá principalmente na simplificação, na abstração, na foto-síntese, e apesar de que os seus méritos poderão parecer misteriosos e casuais aos não iniciados, em confronto com aqueles da pintura, por causa da intervenção do “olho fotográfico” e dos intrincados processos químicos, tornará possível, todavia, a produção de uma forma de arte subjetiva. Exemplos óbvios são os da “desmaterialização”, isto é, da redução do real a formas ou

⁶⁸O pesquisador Ricardo Mendes registra em seu ensaio ‘Fotografia e Modernismo – Breve Ensaio sobre Idéias Fora do Lugar’ (texto disponível no site www.fotoplus.com) que são conhecidos os seguintes periódicos e colunas especializadas em fotografia na cidade de São Paulo, entre 1891 e 1940:

- 1898 (coluna) *Artes do Amador*, por ZERO no jornal *Correio Paulistano*.
- 1909 (revista). *Revista Photographica*. São Paulo.
- 1919 (revista/ associada a comerciante) *Illustração Photographica*. São Paulo: ^a de Barros Lobo, (1919 – 1920) Mensal. Revista associada à CASA STUCK, de Otto Stuck.
- 1926 (revista). *Revista Brasileira de Photographia*. São Paulo.
- 1929 (revista/ associada a fotoclube) *Sombra e Luzes*. São Paulo: Sociedade Paulista de Photographia, Circulação interna.
- 1931 (coluna). *Página dos Amadores*, no Suplemento em Rotogravura de *O Estado de S. Paulo*.
- 1934 (revista/ associada a fabricante) *Agfa Novidades*. São Paulo: AGFA, Bimensal.
- 1939 (rádio) *Instantâneos no ar*. Por José Medina.
- 1939 (coluna/jornal) (s.t.) José Medina, no *Diário de São Paulo*.
- 1939 (coluna/jornal) *Photographia* (1939-1941), por Benedito Junqueira Duarte no Suplemento em Rotogravura do jornal *O Estado de S. Paulo*.

Nas décadas de 1940 e 1970 surgiram, em São Paulo, importantes revistas sobre fotografia, cinema e som como, por exemplo, *Iris*, fundada por Hans Koranyi, em 1947; *Novidades Fotóptica*, editada pela empresa Fotóptica, a partir de 1953.

⁶⁹Os principais representantes da ‘Escola Paulista’ foram: Eduardo Salvatore, Marcel Giro, Roberto Yoshida, Gertrudes Altschul, Ademar Manarini, Gaspar Gasparian, Ivo Ferreira da Silva e João Bizarro Nave Filho. Ver COSTA e RODRIGUES, op. cit. p.58-59.

linhas irreais e abstratas ou da exageração fotográfica de certas partes do objeto, ampliando-os além do normal ou acentuando algumas das características exteriores, como a estrutura material ou outros particulares.⁷⁰

Na década de 1950, muitos trabalhos dos fotógrafos da ‘Escola Paulista’ tentavam conciliar tendências internacionais a discussões artísticas locais, centradas principalmente na questão da autonomia do meio fotográfico. Neste sentido, é importante que a produção desses fotógrafos seja analisada em paralelo ao projeto construtivo de São Paulo, daquele período.⁷¹

Tanto a fotografia da ‘Escola Paulista’ quanto os artistas concretistas tinham como intuito atualizar a produção artística local frente às solicitações mais amplas de uma sociedade em processo de modernização. No entanto, cabe aqui uma diferença fundamental entre a atualização pretendida pelos integrantes da ‘Escola Paulista’ e pelos artistas concretos paulistanos. Enquanto esses últimos divulgaram seus trabalhos no circuito de vanguarda, por definição erudito e autônomo em relação ao sistema de arte tradicional, os fotógrafos da ‘Escola Paulista’ divulgavam suas produções principalmente no âmbito do Foto Cine Clube Bandeirante, que, segundo Costa e Rodrigues, estava totalmente impregnado pela permissividade conceitual da prática diletante.⁷²

Para esses pesquisadores, a produção moderna, embora intensa, não se tornou uma prática extensiva à maioria dos fotógrafos clubistas. Paralelamente vemos a continuidade de um projeto mais conservador, no qual ainda prevaleciam questões herdadas do pictorialismo. O Foto Cine Clube Bandeirante congregava conservadores e modernistas. Essa convivência, segundo Costa e Rodrigues, foi possível devido à defesa de uma ideologia liberal bem ao gosto da pequena burguesia urbana, “[...] os júris deverão ser o mais possível compostos de elementos ecléticos, que compreendam a evolução da arte e suas várias escolas; caso contrário não seria um salão de ‘arte’, mas de uma determinada corrente artística”.⁷³

⁷⁰Ibid p.84.

⁷¹Ibid p.12.

⁷²Ibid p.108.

⁷³Ibid p.58

MEMÓRIA ESTETIZADA

Já a partir da década de 1950, a fotografia paulistana presenciava um momento peculiar de aproximação com as artes. A delimitação adotada para compreensão de seu desenvolvimento, naquele período, está focada em dois pontos: primeiro, o caráter restritivo da visão fotográfica do Foto Cine Clube Bandeirante e a progressiva difusão do fotojornalismo; e, segundo, o uso, por artistas plásticos, de imagens fotográficas, o que tem como consequência novas concepções artísticas.

As repressões impostas pelo golpe militar de 1964 foram acentuadas, em 1968, pelo decreto do Ato Institucional N°. 5. No âmbito artístico, de acordo com o estudioso Paulo Sérgio Duarte, os anos de 1960 assistiram no Brasil e no mundo:

[...] à perda da influência dos abstracionismos informal e geométrico – das questões eminentemente expressionistas e das tradições construtivistas – e a conquista da hegemonia estética pelas novas figurações, particularmente aquelas inspiradas em ícones do mundo do consumo e dos meios de informação representados pela *pop art*. [...] acrescente-se que nosso construtivismo tardio, que só irá se disseminar vigorosamente a partir da década de 1950, desdobrou-se em interessantes experiências originais durante os anos 60.⁷⁴

O golpe de Estado de 1964 exacerba as vertentes políticas das manifestações culturais.⁷⁵ Com isso, as concepções modernas defendidas pelo Foto Cine Clube Bandeirante resultam em um desgaste da própria imagem do Fotoclube, que progressivamente parece solidificar uma determinada visão da fotografia. Costa e Rodrigues explicam que, após um processo de profunda renovação da fotografia:

[...] as descobertas dos bandeirantes passaram a ser difundidas como norma e as características estéticas da Escola Paulista começaram a ser utilizadas como recursos fáceis para se atingir um resultado de aparência modernista. [...] Após a derrocada

⁷⁴Ibid, p.16.

⁷⁵No mesmo ano em que a fotografia ganhava espaço oficial na 8ª Bienal de São Paulo, a II Bienal Nacional de Artes Plásticas, em Salvador, foi fechada por ordem policial; as obras foram apreendidas e nunca devolvidas aos artistas. O mesmo episódio se repetiu em outras ocasiões. Artistas foram submetidos a prisões e interrogatórios. A censura atingiu ainda a imprensa, o teatro, a música. Ver DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 – Transformações da Arte no Brasil*, Rio de Janeiro, 1998.

definitiva do pictorialismo, parece ter havido a adesão dos antigos fotógrafos acadêmicos a uma modernidade que poderíamos chamar de cosmética.⁷⁶

De maneira paradoxal, as concepções antes modernas tornavam-se conservadoras devido à rigidez normativa imposta pelo Fotoclube. Esse fato deflagra a saída de fotógrafos que buscavam resultados plásticos experimentais para além daqueles admitidos. Os experimentos de Geraldo de Barros, por exemplo, não foram considerados realmente fotográficos.⁷⁷ O Foto Cine Clube Bandeirante passou a posicionar-se contra muitas idéias que se desenvolviam em torno da inter-relação da fotografia com as artes.

Posteriormente, da década de 1970 em diante, o choque entre os ideais do Fotoclube em relação ao fotojornalismo e às artes torna-se patente, o que resulta num isolamento cada vez maior do Foto Cine Clube Bandeirante diante das discussões sobre a fotografia contemporânea, no cenário paulistano.

[...] a partir de meados dos anos de 1960 o movimento fotoclubista começou a perder importância social. A principal causa desse declínio foi justamente a ascensão do fotojornalismo que convocou o fotógrafo a participar de uma relação direta e imediata com o mundo, disseminando um tipo de estética com a qual o experimentalismo gratuito e diletante do fotoclubismo não se coadunava. A possibilidade de profissionalização minou as bases fotoclubistas.⁷⁸

A exigência de profissionalização que o mercado impunha ao fotógrafo enfraquecia o papel de *hobby* que a fotografia desempenhava para a classe média. Além disso, o rigor dos novos tempos de ditadura militar exigia da sociedade um posicionamento mais crítico que não favoreceu o fotoclubismo em seu viés romântico.

No Brasil, o fotojornalismo, principalmente a partir do final dos anos de 1950, ganhava espaço privilegiado nas páginas dos periódicos.⁷⁹ Nos

⁷⁶COSTA e RODRIGUES, op. cit. p.80.

⁷⁷No início da década de 1950, Thomaz Karkas, Geraldo de Barros e German Lorca não estavam mais associados ao Foto Cine Clube Bandeirantes.

⁷⁸COSTA e RODRIGUES, op.cit. p.108.

⁷⁹Para citar alguns dos periódicos da década de 1920 a 1960: O Cruzeiro (1929), Manchete (1952), Realidade (1966), Jona da Tarde (1966), Veja (1968).

anos de 1960 e de 1970, fotógrafos brasileiros e internacionais contribuem para o desenvolvimento de um fotojornalismo que tenta conciliar informação e expressão.⁸⁰

Na década de 1950, as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, e o *Jornal do Brasil* e, na década de 1960, as revistas *Realidade*, *Veja* e o *Jornal da Tarde* deram grande impulso ao fotojornalismo brasileiro ao destinar um espaço destacado para as fotografias em suas reportagens.

Para o crítico Paulo Herkenhoff, a ditadura de 1964 levou a cultura brasileira à formulação de estratégias políticas, como a tática prevalecente da denúncia sutil por meio do fotojornalismo.⁸¹

O início de um fotojornalismo atuante – principalmente nas revistas ilustradas – trouxe para o âmbito da fotografia paulistana outros questionamentos voltados para seu engajamento social. O fotojornalista, diferente do fotoclubista, não pretendia romper com a representação técnica e objetiva do real. Desejava, pelo contrário, intensificar o potencial informativo da fotografia por meio de composições e enquadramentos inovadores. Os novos padrões instaurados pelo fotojornalismo passaram a nortear a experiência fotográfica em geral. Em 1959, o crítico de arte Frederico Moraes aponta os contornos gerais desses novos padrões:

Para os repórteres fotográficos, a corrente de maior público [...] a arte fotográfica se caracteriza fundamentalmente pela oportunidade do fato escolhido e também angulação, enquadramento e composição. Oportunidade e composição irão dar à fotografia seu sentido humano, poético ou mesmo caricatural. A esses, evidentemente, o elemento figurativo é essencial e, particularmente, a figura humana.⁸²

No contexto internacional, frente a um registro fotográfico jornalístico/documental – que prescrevia para o fotógrafo uma atitude neutra, de não intervenção, de obediência a estreitas convenções de representação – muitos fotógrafos, já na década de 1940, se sentiam incomodados e reagiam tomando maiores licenças de intervenção. De acordo com o pesquisador e

Jean Solari
Discussão sobre a reforma
agrária, 1964

Luiz Carlos Barreto
Construção de Brasília,
1959

⁸⁰Dentre eles estão: José Medeiros, Indalécio Wanderley, Luís Carlos Barreto, Flávio Damm, Ed Keffel, Roberto Maia, Peter Sheier, Henri Ballot, Eugênio da Silva, Edgar Medina, Salomão Scliar, Marcel Gautheroit, Lutero Ávila, Badaró Braga, Jean Manzon, Maureen Bisilliat, David Drew Zingg, Luigi Mamprin, George Love, Walter Firmo. Desses fotógrafos citados, fazem parte da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia: José Medeiros, Luis Carlos Barreto, Flávio Damm, Peter Sheier, Marcel Gautheroit, Jean Manzon, Jean Solari, Maureen Bisilliat, David Drew Zingg, Luigi Mamprin, George Love e Walter Firmo.

⁸¹HERKENHOFF, Paulo. 'A espessura da luz – fotografia brasileira contemporânea'. In ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*, São Paulo, 2005, p.228.

⁸²MORAIS Apud COSTA e RODRIGUES, op. cit p.75.

fotógrafo catalão Joan Fontcuberta, o universo do visível havia se convertido numa tela sobre a qual fotógrafos projetavam suas próprias vivências, suas maneiras de ver e de sentir.⁸³

Essa idéia de registro de um fato jornalístico através da ‘expressão subjetiva’ do fotógrafo foi primordialmente difundida pelo trabalho do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, um dos exemplos mais significativos da aliança entre o mecânico e o criativo no fotojornalismo.

Cartier-Bresson afirma ser necessário, a qualquer fotojornalista, esperar pelo ‘momento decisivo’, definido como sendo o instante em que todos os elementos da composição se congregam na imagem para gerar o sentido pretendido, exprimindo ou dando significado a uma ocorrência, fazendo com que a imagem, tanto quanto possível, seja eloqüente, seja expressiva por ela própria.⁸⁴

O pesquisador português Jorge Pedro Souza analisa:

O olhar de Henri Cartier-Bresson é algo vago, sutil, talvez mesmo metafórico, mas ambiciosamente centrado no real. É um olhar que revela a responsabilidade de um fotógrafo consciente em relação à influência que suas imagens podem adquirir. Na sua essência encontra-se uma brilhante seleção dos locais onde o fotógrafo se posiciona, uma atenção extrema ao enquadramento e à composição, bem como, evidentemente, a concentração em torno do momento da exposição, visando o “instante decisivo”.⁸⁵

Cartier-Bresson preconiza o ato epifânico de capturar o momento decisivo que resguarda a tensão de uma cena e sintetiza sua essência com a máxima contundência. A constituição de tal instante está relacionada à percepção do fotógrafo enquanto autor/criador que tenta unir informação e expressão aproximando, assim, a fotografia do fazer artístico. Portanto, o ‘momento decisivo’ passa a reter, *a priori*, um ‘instante autêntico’ qualquer, porém expressivo.

Henri Cartier-Bresson
Rua Mouffetard, Paris,
1958

Henri Cartier-Bresson
Sevilha, Espanha, 1933

⁸³FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas – Fotografía y Verdad*, Barcelona, 1997, p.98.

⁸⁴Ver SOUSA, Jorge Pedro, op. cit.

⁸⁵Ibid, p.90.

Essa inter-relação entre informação e criação na fotografia jornalística e/ou documental esteve presente na grande maioria das discussões, pós Segunda Guerra Mundial. Para Sousa, o problema não está em forçar, principalmente, o fotojornalismo a ser igual à arte. Explica que não se deve perder o norte da intenção informativa do fotojornalismo – entendendo o conceito de informação de forma ampla, no sentido de gerar conhecimento. Sousa afirma estar convicto de que

[...] representará uma mais-valia para o fotojornalismo e para o público que a atividade se abra a orientações criativas, originais, que podem passar pela insinuação da arte na fotografia jornalística e pela fuga ao realismo. E que devem passar pela autoria consciente e responsável, mesmo que esta autoria encontre abrigo no realismo.⁸⁶

No Brasil, as idéias de fotojornalismo presentes no momento decisivo de Cartier-Bresson foram rapidamente assimiladas e difundidas. Os fotógrafos – sob a orientação das empresas jornalísticas, às quais estavam vinculados – são inseridos nas multidões urbanas em busca de fatos e instantes decisivos que possam, em meio ao dismantelo social causado por uma conjuntura de repressão política, resgatar uma identidade nacional.

Em tempos de repressão, os fotojornalistas assumem papel relevante, enquanto agentes difusores de informações. É exacerbada a preocupação em registrar acontecimentos a partir de uma ótica subjetiva do fotógrafo, porém sem restringir-se a uma visão romântica para a obtenção de resultados puramente estéticos. Ou seja, os ângulos e cortes inusitados, as composições inventivas presentes no fotojornalismo serviam não apenas para uma finalidade estética, como também para driblar a censura política.⁸⁷

A exploração do potencial simbólico da imagem jornalística/documental pode ser ilustrada por dois exemplos expressivos e que fazem parte da Coleção Pirelli-Masp: Luis Humberto e Orlando Brito. Os trabalhos de ambos possuem estruturas que transgridem os padrões estéticos e semânticos

⁸⁶Ibid p.157.

⁸⁷Estão presentes na Coleção Pirelli-Masp alguns fotógrafos que desenvolveram, naquele período, trabalhos de cunho jornalístico/documental, são eles: Orlando Brito, Luis Humberto, Juca Martins, Sebastião Salgado, Walter Firmo, George Leary Love, Pierre Verger, Jorge Araújo, Hans Gunter Flieg, Milton Guran, José Medeiros, Evandro Teixeira, Jean Manzon, Jean Solari, Alice Brill, Flávio Damm, Marcel Gautherot, Hildegard Rosenthal, Domício Pinheiro, Geraldo Guimarães, Assis Hoffmann, Luigi Mamprin, Bina Fonyat, Pedro de Moraes, Luiz Carlos Barreto, Hélio Campos Mello, Peter Scheier.

estabelecidos. Tal transgressão – com base em um compromisso político – é revelada por meio de cortes singulares na imagem que vão de encontro a uma visão apenas objetiva e tecnicista do fotojornalismo até então difundida. Para Luis Humberto:

O fotógrafo está sempre procurando descobrir o desconhecido, revisitar a vulgaridade, resgatar uma importância não percebida e doar aos outros o resultado de suas investigações. A fotografia não resulta em detritos, mas em extratos que se tornam, uma vez organizados de forma coerente, indicativos preciosos para o entendimento do permanente enigma da vida.⁸⁸

As discussões sobre fotojornalismo que resultaram na criação da *Magnum*⁸⁹ continuaram nas décadas de 1980 e de 1990, período em que se reivindicava, no campo internacional, inserção de características artísticas no fotojornalismo/documental. Coube à organização francesa *Droit de Regard* papel significativo na elaboração do *Manifesto dos Fotógrafos-Autores* que lança, em 1990, uma síntese das propostas e desejos de muitos fotógrafos.

Entre outros pontos desse documento, os fotógrafos-autores reivindicam o direito à subjetividade, a promoção da noção de autoria na foto, o controle sobre a edição e o *mise-en-page* (ou o *mise-en-scène* nas exposições), o direito de assumir a personalidade e o ponto de vista particular de cada fotógrafo no ato fotográfico, o direito do fotógrafo a implicar-se no fotografado. Enfim, reivindicam o direito do fotógrafo a controlar a imagem e a mensagem que ela possa refletir.⁹⁰

Essas reivindicações coincidem com a ‘crise de confiança’, pela qual o realismo da fotografia documental foi alvo na década de 1980. Essa crise teve início a partir do desenvolvimento da tecnologia digital e do severo exame por parte dos críticos pós-modernos que questionavam a tendência da fotografia documental em separar e marginalizar grupos de pessoas, apresentando-os em uma bandeja como se fossem um prato exótico para

Luis Humberto
Cumprimento de natal a
Médice, 1973

Luis Humberto
Palácio do Planalto, 1979

⁸⁸HUMBERTO Apud, FERNANDES Jr., Rubens. *Panorama da Fotografia no Brasil (1946 – 98)*, São Paulo, 2003, p.156.

⁸⁹A agência *Magnum Photos* foi criada em 1947 por um grupo de fotógrafos: Robert Capa, David Seymour (Chim), Henri Cartier-Bresson, George Rodger. Estes fotógrafos tinham como intuito tornar o fotógrafo um “mediador consciente e não mais um resignado”. Ver SOUSA, Jorge Pedro. op. cit.

⁹⁰Ibid p.179.

consumidores *voyeurs*. Dentro desse contexto, Fontcuberta afirma estar morta a fotografia de reportagem, pois não resta mais nada para ser fotografado.⁹¹

A crítica passa a rejeitar a idéia de uma suposta ‘estética da miséria’, difundida na década de 1930 pelas instituições de arte. Aqui destacamos o papel do Museu de Arte Moderna de Nova York que – para promover a fotografia como arte – argumentava que mesmo a mais abjeta pobreza poderia transformar-se num objeto de pura beleza estética. Acreditava-se que o museu seria o único meio pelo qual a representação fotográfica poderia reter seu valor revolucionário, por criar um contexto fornecido através da inserção de um texto.⁹²

Em resposta aos ataques, algumas estratégias são elaboradas no cenário internacional por fotógrafos como Martin Parr, Lewis Baltz, Paul Graham, John Kippin, Anthony Haughey, entre outros, que passam a adotar uma nova concepção de fotografia, a partir de uma narrativa elaborada por imagens seqüenciadas. Surge então uma outra retórica revestida por novos formatos de apresentação, tais como o uso dramático de *flash*, da cor, de legendas, de grandes formatos e da elaboração de trabalhos experimentais, nos quais textos eram entrelaçados à imagem.⁹³

No cenário brasileiro, o trabalho do fotógrafo Sebastião Salgado, também presente na Coleção Pirelli, e devido à sua dimensão internacional, pode ser um exemplo de como todas essas mudanças influenciam a fotografia jornalística/documental no país.⁹⁴ Neste sentido, os paradigmas difundidos através das fotografias de Salgado são assimilados por grande parte da fotografia jornalística/documental nacional.

De acordo com Sousa, Sebastião Salgado é um *autor* humanista,

[...] é também um dos nomes mais marcantes e conhecidos da fotografia documental da atualidade, pois, pela forma como aborda os fenômenos sociais, as transformações históricas ou simplesmente a vida cotidiana, obriga o observador a olhar para suas imagens. A receita de Salgado ainda combina a intenção testemunhal e a perfeição técnica com o integral respeito pelo tema fotografado.⁹⁵

Orlando Brito
Parada militar de Sete de
Setembro, 1976

Orlando Brito
A dança do Poder, 1976

⁹¹FONTCUBERTA, op. cit p.22.

⁹²Ver ROGERS, Brett. *Catálogo Documentary Dilemmas – Uma Exposição do British Council*, São Paulo: British Council, 1985.

⁹³Ibid.

⁹⁴Aqui não podemos nos restringir ao âmbito paulistano, pois o fotojornalismo/documental - diferente da fotografia artística – está atrelado primeiramente a empresas jornalísticas que – independente da região ou país onde estejam localizadas – permitem a circulação de imagens fotográficas, cuja função primordial é informar.

⁹⁵SOUSA, op. cit, p.189.

O trabalho do fotógrafo brasileiro reivindica o autoral por meio de uma estética alvo de críticas por, supostamente, ‘estetizar a miséria’. Essa estetização está presente em fotografias cuja perfeição formal – tanto no registro das imagens quanto na exibição dessas – se justifica “como forma de dignificar os sujeitos representados”.⁹⁶ E é exatamente esse discurso estético/ideológico que é apresentado para explicar a presença de suas fotografias em exposições de arte como as duas exposições individuais realizadas no Masp: em 1989 e em 1994 e em coleções como, por exemplo, da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia.

O trabalho de Salgado ganha maior compreensão quando analisado a partir de sua inserção no âmbito mais amplo do fotojornalismo internacional, principalmente aquele vinculado à agência *Magnum*, da qual ele faz parte. Seu trabalho é um reflexo dos propósitos da agência que preconiza uma missão ampla e eticamente árdua para os fotojornalistas de fazerem uma crônica de seu tempo, seja de guerra ou de paz, como testemunhas honestas, livres de preconceitos chauvinistas.⁹⁷

Outros fotógrafos presentes na Coleção parecem também buscar no tema da miséria e da exclusão social uma justificativa estética e ideológica para seus trabalhos jornalísticos/documentais. Tentam atribuir à fotografia uma função humanística e mesmo humanitária, engajada socialmente. Como exemplo, podemos citar os trabalhos de Jacqueline Joner, de Paula Sampaio, de João Roberto Ripper e de Assis Hoffmann. Esses fotógrafos, dentre muitos outros, difundem um arquétipo que confere à fotografia funções políticas/ideológicas.

De acordo com a ensaísta norte-americana Susan Sontag, a constituição dessa memória coletiva não existe. Para ela, toda memória é individual – morre com a pessoa. O que se chama de memória coletiva não é uma rememoração, mas algo estipulado:

⁹⁶Sobre uma possível estetização da miséria humana, a ensaísta norte-americana Susan Sontag analisa: “Que um campo de batalha ensangüentado pode ser belo – no registro sublime, aterrador ou trágico do belo – é lugar-comum no tocante a imagens de guerra produzidas por artistas. A idéia não cai bem quando se aplica a imagens captadas por câmeras: encontrar beleza em fotos de guerra parece insensível”. Ver: SONTAG, Susan. *Diante da Dor dos Outros*, São Paulo, 2003, p.190.

⁹⁷Na voz da agência *Magnum*, a fotografia declarava-se uma atividade mundial. A nacionalidade do fotógrafo e sua filiação jornalística eram, em princípio, irrelevantes. O fotógrafo poderia ser de qualquer parte. E sua esfera de ação era o mundo. O fotógrafo era um errante que tinha como destino predileto guerras de interesse comum. Para o teórico francês Jean Baudrillard, no entanto, esse testemunho honesto não passa de justificativa alimentada pela mídia: “Trata-se de um apostolado enaltecido por todos, desde a mídia até os políticos, com uma boa dose de exagero. Existe uma forma de assassinato na fotografia jornalística. Todas essas pessoas que morrem de fome e que doam sua imagem – jamais será possível saldar a dívida que se tem com elas. [...] Essa dor fotografada é uma fonte de matéria-prima que permite o funcionamento da economia da informação”. Entrevista com o teórico francês Jean Baudrillard publicada no caderno ‘Mais’ da *Folha de S. Paulo*, em 02/11/2003, p.3.

Sebastião Salgado
Brasil, 1986

Sebastião Salgado
Sudão, 1984

Isto é importante, e esta é a história de como aconteceu com as fotos que aprisionam a história em nossa mente. As ideologias criam arquivos de imagens representativas, que englobam idéias comuns de relevância e desencadeiam pensamentos e sentimentos previsíveis.⁹⁸

De acordo com Sontag, parece oportunismo olhar fotos mortificantes da dor de outras pessoas numa galeria de arte. Defende, então, a idéia de que o peso e a seriedade de tais fotos sobrevivem melhor em um livro, em que podem ser vistas de modo privado. Mas, adverte:

[...] em algum momento, o livro será fechado. A emoção forte se tornará passageira. Mais cedo ou mais tarde, a especificidade das acusações contidas nas fotos vai perder a força; a denúncia de um conflito particular e a incriminação por crimes específicos vão se converter na denúncia da crueldade humana [...]. As intenções do fotógrafo são irrelevantes para esse processo mais amplo.⁹⁹

Desse modo, quando presentes na coleção de um museu, as fotografias, cujas temáticas abordam o sofrimento daquelas populações pobres, criam uma contradição. Isso porque perdem seu valor de denúncia por estarem no âmbito das artes. No museu e impressas em catálogos, ao serem postas ao lado de imagens que pretendem uma análise bastante diversa, essas fotografias perdem o sentido sobre o suposto engajamento sócio-político daqueles que as produziram, para tentar adquirir valor a partir de uma apreciação puramente estética.

MEMÓRIA APROPRIADA

No período de 1960 e de 1970, as imagens veiculadas pela imprensa ainda ganharam outra importância além de informar: forneciam matéria-prima e inspiração aos artistas plásticos. A obra do artista carioca Rubens Gerchman, *Lindonéia – a Gioconda dos Subúrbios*, de 1966, como analisa

Jacqueline Joner
Série Colono, 1980

Jacqueline Joner
Série Colono, 1980

⁹⁸Essa questão sobre a constituição de uma memória coletiva por meio da fotografia será retomada no Capítulo III, quando será realizada a análise específica em torno do discurso dos membros do Conselho Deliberativo da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia. SONTAG, *Diante da Dor dos Outros*, op.cit, p.73.

⁹⁹Ibid p.101.

Paulo Sergio Duarte, é sintoma das diferenças entre o Pop norte-americano e a Nova Figuração Brasileira.¹⁰⁰ Contudo, aqui o quadro de Gerchman é também sintoma de como, naquele momento, os artistas brasileiros pautavam seus trabalhos a partir de notícias e fotografias veiculadas em periódicos. O quadro é configurado como uma notícia de jornal: “Um Amor Impossível/ A Bela Lindonéia de 18 anos Morreu Instantaneamente”. Essa suposta manchete cerca em cima e embaixo a moldura em torno do retrato. Duarte explica:

[...] *Lindonéia* não é um retrato, apesar de seu subtítulo – *a Gioconda dos subúrbios* – nos atrair nessa direção. É fragmento do fragmento da nova paisagem. Esta, não contemplamos mais na natureza, e sim nas primeiras páginas dos jornais. A nova paisagem é formada das figuras do imperativo urbano: política, crises, crimes, guerras. Tudo se passa nas cidades, e *Lindonéia* seria um pedaço de jornal que seria um pedaço da cidade.¹⁰¹

Rubens Gerchman
Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios, 1966

Na década de 1960, embora São Paulo já se configurasse como um grande centro urbano do país – que inspirava modernidade através da arquitetura, da indústria, das artes plásticas, da música, do teatro e da fotografia –, todo seu progresso, como analisa Paulo Sergio Duarte, não preenchia as necessidades de uma prática artística profissional.

Sob a influência da Pop Art norte-americana, artistas atuavam com os meios de comunicação de massa, lançavam mão de imagens que circulavam na paisagem urbana como *outdoors*, sinais de trânsito, entre outros, e construía verdadeiros *ready-mades* visuais. Alguns traziam também para as obras, como fez o artista norte-americano Roy Lischstein, as marcas do tratamento fotográfico – as retículas ou granulações do *off-set* fotográfico.

O uso de imagens multiplicadas torna-se programático na arte pop, que faz incidir sua escolha nos ícones da comunicação de massa, inserindo no discurso artístico uma reflexão sobre as estruturas de transmissão dos conteúdos sociais. Embora a fotografia seja claramente identificável como matriz das operações pop, ela é, contudo, retrabalhada, ampliada, multiplicada,

¹⁰⁰No Brasil, as idéias da Pop Art e da Nova Figuração tiveram repercussão e Mário Schenberg, um dos críticos de arte mais atuantes naquele período, caracterizou o movimento, no país, como Novo Realismo. Esse movimento foi marcado pelas exposições ‘Opinião 65’, no Rio de Janeiro, e ‘Proposta 65’, em São Paulo.

¹⁰¹DUARTE, Paulo Sérgio, op.cit, p.42.

pintada em cores muitas vezes extravagantes, que só fazem sublinhar o caráter segundo dos ícones selecionados, sua dimensão simbólica e não mais objetual.¹⁰²

Muito embora as estratégias de apropriação também estivessem presentes no contexto artístico Pop norte-americano, não resta dúvida de que os artistas daquele país tendiam a uma aproximação mais fria no seqüestro e manipulação das imagens. Como analisa Tadeu Chiarelli:

A “frieza modular”, digamos, não foi compartilhada pela maioria dos artistas brasileiros dos anos de 1960. Se fizermos uma síntese das obras de artistas como Cláudio Tozzi, Rubens Gerchman, Maurício Nogueira Lima, Antônio Dias e tantos outros, veremos que, em vez de trabalharem no contexto de uma alegorização fria do cotidiano das metrópoles brasileiras ou da situação política do país, eles investiam numa aproximação “barroca”, quente e apaixonada.¹⁰³

Os trabalhos produzidos por Cláudio Tozzi, naquele período, procuravam um tratamento visual que desse clareza às temáticas sociais abordadas. O artista apropria-se de imagens de grande poder de comunicação e significado midiático. Não utiliza apenas símbolos permanentes como a bandeira dos Estados Unidos, mas também aqueles transitórios, conjunturais, que, no momento da apropriação, estavam difundidos na cultura popular como é o caso do “bandido da luz vermelha”.

Em depoimento publicado, em 1977, Tozzi afirma que uma das características da arte brasileira de vanguarda dos anos de 1960 é a preocupação com o coletivo. Os fatos políticos eram narrados pela figura, a obra exigia do espectador não apenas uma atitude de contemplação, mas também de reflexão e de debate. Daí a importância da apropriação da linguagem usada pelos meios de comunicação de massa desde sinais de trânsito, letreiros, *outdoors*, histórias em quadrinhos, até os processos fotomecânicos de reprodução.¹⁰⁴

Claudio Tozzi
Mulitidão, 1968

¹⁰²FABRIS, Annateresa. ‘A “pós-imagem mecanizada”: fotografia e arte pop. In CANONGIA, Lígia.. Catálogo *ArteFoto*, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p.118.

¹⁰³CHIARELLI, Tadeu. *Nelson Leirner – arte e não Arte*, São Paulo, 2002, p.40.

¹⁰⁴MAGALHÃES, Fábio. *Obras em Construção – 25 anos de trabalhos de Cláudio Tozzi*, Rio de Janeiro, 1989.

Cláudio Tozzi lançava um olhar atento e comprometido com o momento, fixava flagrantes do contemporâneo conturbado. As fotos, segundo seu proceder minucioso, eram trabalhadas em laboratório, para chegar às imagens em alto-contraste, recortadas, montadas e justapostas; também assim procedia com outras fotos apropriadas de jornais e revistas. Compareciam em sua pintura, imediatismo, em termos de comunicação de massa, imagens do momento, de forte caráter semântico.¹⁰⁵

Na década de 1960, a apropriação de imagens presentes nos meios de comunicação de massa marcou a produção de muitos artistas paulistanos. Como Tozzi, eles propunham ao público trabalhos que não fossem apenas estímulos perceptivos, mas também estímulos que os incitassem, de algum modo, a refletir sobre o contexto histórico e social de sua época.

Num contexto de autoritarismo político e, concomitantemente, de contestação diante do meio de arte confinado e provinciano do Brasil, surge, em 1966, em São Paulo, a *Rex Gallery & Sons* formada pelos artistas Wesley Duke Lee, Nelson Leirner, Geraldo de Barros a quem, posteriormente, aderiram os artistas José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser. A *Rex Gallery* tinha como propósito ser um centro de exposições, de debates e uma publicação, especificamente um jornal, o *Rex Time*.¹⁰⁶

Os artistas da *Rex Gallery* rompiam com a disciplina da arte concreta e buscavam inovar o circuito artístico paulistano por meio, principalmente, da aproximação de elementos cotidianos. Daí muitos se apropriarem de imagens fotográficas, cujo caráter fragmentado de testemunho da realidade era instrumentalizado pelos artistas, para servir como elemento de comunicação expressiva de uma crítica ao sistema artístico e político daquele período.

A fotografia era desprovida de qualquer intenção estética em si mesma, sendo, muitas vezes, valorizada pela precariedade do registro posto a serviço

Nelson Leirner
Devoção, 1966

Wesley Duke Lee
A Zona: as considerações,
1968

¹⁰⁵Texto de Daisy Peccinini publicado no site do artista: www.art-bonobo.com/clauidiotozzi

¹⁰⁶Segundo a análise da pesquisadora Daisy Peccinini: “[...] o grupo Rex enfocava o produtor/artista desinformado e desprovido de oportunidades e de locais para expor, assim como a crítica de arte imobilizada, sem novos valores para ‘construir e divulgar a base teórica e informativa dos movimentos que se esboçam’. Enfatizava, ainda, a precariedade de informações que ocasionavam inadvertidamente ‘boicotes’ entre grupos de artistas do Rio e de São Paulo, e a inexistência de livros ou monografias sobre artistas e ‘movimentos’ da arte brasileira”. PECCININI, Daisy. *Figurações – Brasil anos 60*, São Paulo, 1999, p.69.

de uma reformulação contra preceitos artísticos estabelecidos. Neste sentido, os trabalhos de Nelson Leirner e de Wesley Duke Lee são exemplares.

Ao provocar situações insólitas de sarcasmo e ironia, Nelson Leirner adota uma atitude contrária ao objeto único e a favor da produção do objeto em série, ou seja, adota uma lógica fotográfica resultante de uma estratégia de produção industrial, na qual a idéia de original já não mais se faz presente. De acordo com Daisy Peccinini:

Desde 1964 ele (Nelson Leirner) desenvolvia seu processo de pesquisa trabalhando sobre as imagens de outdoors, misturando *collage* e pintura. Reunia partes de anúncios e cartazes, que eram selecionados por sua carga simbólica e expressiva. [...] A sua intencionalidade comunicacional, ao elaborar quadros com apropriações de outdoors ou *readymades* visuais, transpostos para o suporte do quadro, vinha enriquecida pela experiência com fotografia e com layout.¹⁰⁷

Com o propósito de um posicionamento crítico em relação ao meio artístico paulistano, também Wesley Duke Lee buscou, na heterogeneidade dos meios, articular uma figuração que transitava entre o mundo objetivo e subjetivo. Para a emergência de seu ‘realismo mágico’, trabalhava com a liberdade dos meios de expressão como desenho gráfico publicitário, fotografia, pintura gestual, *collage*, texto, têmpera, *frottage*, encáustica, objeto, *ready made*, *assemblage*.¹⁰⁸

Comumente, naquele período, a imagem fotográfica se apresentava sob a forma circunscrita de imagem plana e de série, de qualidade medíocre, utilizada, muitas vezes, com intuito de contestar as hierarquias até então impostas pelas Belas Artes. Principalmente em torno da arte conceitual dos anos de 1970, a fotografia interveio como um poderoso instrumento teórico e plástico suscetível de romper com as hierarquias preexistentes e de questionar os conceitos de obra, de autor e de receptor.¹⁰⁹

Eleita pelas vanguardas artísticas, a fotografia passaria a ser o meio privilegiado para o questionamento das hierarquias tradicionais da arte e

¹⁰⁷Ibid, p. 76.

¹⁰⁸O realismo mágico foi, no Brasil, a primeira manifestação no quadro das neofigurações dos anos de 1960. Surgiu no contexto da exposição do artista Wesley Duke Lee, na Galeria Seta, em agosto de 1963, e teve sua vigência até o aparecimento do grupo Rex, em junho de 1966. O termo ‘realismo mágico’ foi atribuído ao trabalho do artista pelo crítico de arte Pedro Manuel-Gismondi. A definição foi aceita por Wesley Duke Lee que, posteriormente, descobriu a existência de um movimento com a mesma denominação. A prática artística objetivava desencadear um processo de imaginação, cujo interesse estava focado no lado mágico das coisas mais banais. Como analisa Peccinini, Wesley Duke Lee criava vivências novas segundo estratégias surrealistas. “Entretanto, distanciava-se do surrealismo dogmático pelo conteúdo apresentado, captado racionalmente, e mais ainda pela utilização de esquemas publicitários de fácil apreensão e comunicação apropriados da linguagem *pop*”. Ver PECCININI, Daisy, op. cit. p.20.

¹⁰⁹Ver BURGIN, Victor. *The End of Art Theory – Criticism and Postmodernity*, London, 1986.

materialização de uma nova visão de mundo. A sua inserção nesse novo circuito resulta, então, num profundo questionamento de suas bases ontológicas.

Nos anos de 1960 e de 1970, a fotografia esteve presente em muitos trabalhos de artistas do eixo São Paulo e Rio de Janeiro como, por exemplo, Artur Barrio, Júlio Plaza, Anna Bella Geiger, Regina Vater, Regina Silveira, Fernando Cocchiarale, Antônio Dias, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Cláudio Tozzi, Antônio Manuel, Waldemar Cordeiro, Iole de Freitas, Waltercio Caldas, Marcelo Nitsche, Anna Maria Maiolino, Carlos Zílio, entre outros.

Tadeu Chiarelli, em sua análise sobre a produção dos anos de 1960, aponta para o fato de artistas ainda manterem, mesmo sem perder a ironia, o compromisso de representar o Brasil por meio de sua singularidade, fosse ela qual fosse, obrigação essa presente na arte brasileira, desde o século XIX.¹¹⁰

Nos anos de 1980, assistimos a uma verdadeira ruptura em relação à natureza, ao estatuto e à função do meio fotográfico, o que leva a imprensa a ser vista não mais como o único suporte e a única finalidade possível para a fotografia. Neste sentido, os anos de 1970 contribuíram de forma radical para essa nova situação que ocorreria na década seguinte, quando seria realizada a desconstrução do paradigma fotográfico tradicional elaborado pelo mito – defendido, como foi visto, pelo fotógrafo Henri Cartier-Bresson – do ‘instante decisivo’.

De fato, a fotografia, desde seu início, esteve pautada na idéia de um meio técnico, cuja finalidade estava baseada na sua capacidade de segmentar, no *continuum* do tempo, o suposto fulgor de um instante singular, um instante absoluto, no qual o acontecimento é restituído na plenitude de seu apogeu. Contudo, se por um lado tal definição ganha terreno sólido na fotografia jornalística/documental, na qual há a proposta de captar o imediatismo do gesto, por outro, perde sua pertinência quando relacionada à fotografia conceitual e, de forma mais geral, à fotografia plástica dos anos de 1980.¹¹¹

Anna Bella Geiger
Brasil nativo / Brasil
alienígena. 1977

¹¹⁰Chiarelli cita como exemplo emblemático a série de pinturas de Antonio Henrique Amaral, na qual a imagem da banana é tomada como alegoria máxima do país e da condição sócio-política brasileira. CHIARELLI. *Nelson Leirner – arte e não Arte*, op. cit.

¹¹¹Para a pesquisadora francesa Dominique Baqué, a fotografia plástica não é a fotografia denominada ‘criativa’, nem a fotografia de reportagem, nem a fotografia aplicada, e, sim, aquela utilizada pelos artistas; a fotografia que não se inscreve numa história do meio técnico supostamente pura e autônoma, pelo contrário, a fotografia que atravessa as artes plásticas e participa da hibridação generalizada da prática, da desapareção, cada vez mais manifesta, das separações entre os diferentes campos de produção. Ver BAQUÉ, Dominique. *La Fotografia Plástica*, Barcelona, 2003.

O que agora se coloca em jogo é a autonomia do campo fotográfico, pois, com a entrada definitiva da fotografia no campo da arte, abrem-se possibilidades de hibridações e de contaminações entre os meios. Neste contexto, duas vertentes fotográficas dicotômicas são delineadas: a primeira mantém uma postura especificamente fotográfica que pretende deliberadamente seguir uma lógica purista do meio, circunscrevendo um campo autônomo de sua prática, que se inscreve em um determinado circuito de instituições, galerias e coleções. A segunda se opõe à primeira, na medida em que recusa sua inscrição somente na fotografia e, assim, busca uma prática, na qual o meio fotográfico intervém sempre enquanto meio – do mesmo modo que a pintura, a instalação, o vídeo etc. – e nunca como fim em si mesma.¹¹²

Essas idéias têm como consequência uma espécie de retorno do pictorialismo, que o crítico Jean-François Chevrier define, no texto *Another Objectivity* de 1989, como ‘neopictorialismo’.

Esse pictorialismo dos anos de 1980 perpetua, à sua maneira, as mesmas práticas de seu homólogo do final do século XIX, principalmente aquelas referentes à exaltação da subjetividade criadora, porém a partir de estratégias mais complexas. Os neopictorialistas propõem uma reordenação das categorias estéticas modernistas: trata-se de renunciar às separações para pensar a obra como uma hibridação de práticas e materiais, articulando o objetivo com a subjetividade, conjugando a matéria e a forma, reconciliando técnica e arte.

Essa nova concepção na arte é também analisada pela crítica Dominique Baqué na década de 1990. Para ela, anularam-se as diferenças entre o original e sua cópia e substituíram-se os mitos ligados à autenticidade e singularidade por hipóteses que defendem, plasticamente, a simulação e a apropriação enquanto modalidades.¹¹³ Como reflexo dessa postura, são exemplos os trabalhos, dentre outros, de Thomas Ruff, Patrick Tosani, Sherrie Levine, Bárbara Kruger, Richard Prince, Christian Boltanski, Alain Fleischer, Lewis Baltz, Cindy Sherman, Jenny Holzer, Gabriel Orozco.

¹¹²Ibid p.44.

¹¹³BAQUÉ, op cit, p.148.

Tadeu Chiarelli, em 1994, chamou de ‘fotografia contaminada’ essa nova forma de hibridação entre fotografia e arte:

Uma fotografia contaminada pelo olhar, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional. [...] artistas que manipulam o processo e o registro fotográfico, contaminando-os com sentidos e práticas oriundas de suas vivências e do uso de outros meios expressivos.¹¹⁴

Durante as décadas de 1980 e de 1990, no âmbito artístico paulistano, a ‘fotografia contaminada’ é passível de ser analisada através dos trabalhos de artistas como: Rafael Assef, Dora Longo Bahia, Cris Bierrenbach, Sandra Cinto, Rubens Mano, Caio Reisewitz, Cássio Vasconcelloss, Edouard Fraipont, Pena Prearo, Vik Muniz, Marcelo Arruda, Alex Flemming, Gustavo Rezende, Marcelo Krasilcic entre outros.¹¹⁵

Em sintonia com as mudanças artísticas internacionais, surge, nos anos de 1990, no Brasil, uma nova geração de fotógrafos que, de acordo com outro texto de Tadeu Chiarelli, publicado originalmente em 1997, “[...] reivindica de novo o caráter bidimensional da fotografia, mais preocupada com experimentações técnicas e formais do que propriamente com a articulação da imagem fotográfica com o espaço real e com materiais diversos”.¹¹⁶

Por meio desse ‘neopictorialismo’, fotógrafos – tanto no Brasil como nos demais países – reivindicam o autorial na fotografia, ou seja, tentam “[...] a todo custo ingressar no terreno das ‘belas-artes’ onde, durante décadas, a fotografia foi sempre barrada”. No entanto, esse contexto tem sido gradualmente revertido, como analisa Chiarelli no mesmo texto:

Nos últimos anos [...] a fotografia vem se impondo nesse território continuamente tão fechado, não apenas pelas estratégias que ela própria concebeu para se impor no circuito das artes a partir dos anos 80 mas, igualmente, pelo fato de que vários agentes

Sherrie Levine
After Walker Evans, #19

Cindy Sherman
Sem Título, 1978

¹¹⁴CHIARELLI, Tadeu. ‘A Fotografia Contaminada’, in *Arte Internacional Brasileira*, op cit p.115.

¹¹⁵Dentre os artistas citados, fazem parte da Coleção Pirelli-Masp: Rafael Assef, Cris Bierrenbach, Cássio Vasconcelloss, Edouard Fraipont, Pena Prearo, Alex Flemming.

¹¹⁶CHIARELLI, *Arte Internacional Brasileira*, op cit p.144

desse mesmo circuito terem finalmente entendido que o caráter artístico de uma obra não se dá pelo meio escolhido pelo artista para concretizá-lo.¹¹⁷

O ingresso da fotografia brasileira no universo restrito das artes pode ser exemplificado por meio de trabalhos de fotógrafos como Rochelle Costi, Cristina Guerra, Rosângela Rennó, Rosana Paulino, Keila Alaver, Mário Cravo Neto, Márcia Xavier, Claudia Jaguaribe, Alair Gomes, entre outros.¹¹⁸

O objetivo deste Capítulo foi apresentar um panorama amplo e complexo do contexto fotográfico e artístico paulistanos entre os anos de 1920 e de 1990.

No próximo Capítulo, terá continuidade esse mesmo panorama, direcionando-se a atenção para a presença da fotografia no Masp e na Coleção Pirelli-Masp. Tal procedimento objetiva compreender a relação entre a fotografia adotada pelo Museu e o recorte traçado pela Coleção e refletir sobre as questões que permeiam a criação dessa última, sobretudo as que se referem ao discurso em defesa da memória da fotografia nacional.

Odires Mlászho
Augustus, 1996

Rochelle Costi
As Quatro Raças do
Mundo, 1994

¹¹⁷Ibid p. 144.

¹¹⁸Fazem parte da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia: Rochelle Costi, Rosângela Rennó, Mário Cravo Neto, Claudia Jaguaribe e Alair Gomes.

Capítulo II

Masp – Um Museu Não Museu

Um museu, no seu significado moderno, não é uma simples coletânea de quadros mais ou menos célebres. É um organismo vivo e participante da vida artística de um país: tem que sentir, tem que se integrar no ambiente em que funciona.

Pietro Maria Bardi

UM MUSEU MULTIDISCIPLINAR

Na história política do Brasil, o período de 1929/1945 corresponde a uma fase em que um profundo rearranjo político teve lugar em benefício de setores ligados à economia urbana. O empresariado industrial, as classes médias e os operários ganhavam importância como base de apoio das forças políticas que controlavam o aparelho do Estado, que, até então, servia aos interesses da oligarquia agrária.

A recessão provocada pela II Grande Guerra repercutiu na economia brasileira de forma positiva, já que, além de preservar o mercado interno para a indústria nacional, também abriu espaços, no mercado exterior, para artigos fabricados nos dois pólos industriais: São Paulo e Rio de Janeiro. Com suas indústrias, São Paulo, no entanto, entre 1920 e 1940, tornou-se o principal centro econômico país, superando o Rio de Janeiro.¹

No contexto sócio-econômico e político favorável, propiciado pelo pós-guerra, Assis Chateaubriand, empresário do ramo de comunicação,

¹Ver DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*, São Paulo, 1989.

inaugurou o Masp – Museu de Arte de São Paulo –, na capital paulistana, no dia 2 de outubro de 1947.² A importância desse evento foi assim registrada, pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, na semana em que a solenidade ocorreu:

[...] Ninguém pode prever desde já a importância e o desenvolvimento que esta iniciativa terá no futuro. O que convém frisar, entretanto, é o seu sentido altamente artístico, o qual vai proporcionar a São Paulo um ponto único entre as cidades das repúblicas da América Central e do Sul, por oferecer ao público as mesmas possibilidades culturais dos maiores centros das mais importantes capitais do mundo³.

Mesmo instalado de forma provisória no edifício dos Diários Associados, ainda em construção, o Masp apresentava um acervo invejável, fruto de um investimento de aproximadamente 5 milhões de dólares⁴. Esse acervo original já fazia do recém-nascido museu a mais importante coleção brasileira de arte. Três anos depois, em julho de 1950, aconteceria a segunda e solene inauguração dessa instituição que passava a ocupar, além da área original, mais um salão de mil metros quadrados.

O empresário Assis Chateaubriand, aconselhado pelo *marchand* e crítico de arte italiano Pietro Maria Bardi – a quem indicara como diretor do Masp – aproveitava o momento de depressão da Europa pós II Guerra Mundial para adquirir obras de arte a preços mais baixos⁵. O crescimento desse acervo aliado à criação de um espaço interno adequado colaboraram para o desenvolvimento do meio artístico local e nacional. O objetivo maior era a formação de um público para a instituição que fora criada para ser um ambiente próprio para conservar, estudar e expor um determinado “material relacionado com a cultura”, e, no caso do Masp, “material de arte”.⁶

Pietro Maria Bardi idealizava um museu interdisciplinar, onde ocorreriam cursos em diversas áreas, dentre elas a fotografia. Bardi explica, por exemplo, que o “desenvolvimento dos cursos

²Em homenagem a Assis Chateaubriand, falecido em 1968, o Museu de Arte de São Paulo passa a se chamar Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

³*Estado de S. Paulo* 05/10/1947.

⁴MORAIS, Fernando. *Chatô – O Rei do Brasil*, São Paulo, 1994, p. 485.

⁵Entre as primeiras aquisições do Museu sobressaem: *Retrato de Zborowski*, de Modigliani; *Negro Scipião*, de Cézanne; *Cardeal Cristóforo Madruzzo*, de Ticiano; *O Grande Eleitor da Saxônia*, de Cranach; *Claude Renoir*, de Renoir; *Ecce Homo*, de Tintoretto; *Retrato do Conde-Duque de Olivares*, de Velásquez; escultura *Meditação*, de Rodin; *Fernando VII*, de Goya e *Auto-Retrato com barba Nascente*, de Rembrandt.

⁶BARDI, Pietro Maria. ‘Os Museus Regionais de Chateaubriand’. In revista *Mirante das Artes e etc*, São Paulo: Masp, N°9, 1968, p17.

do Masp se baseava nas obras de arte que, pouco a pouco, iam sendo adquiridas no estrangeiro, e nas exposições periódicas que apresentávamos, sendo a fotografia a base do ensino”.⁷

Todo material didático para a realização dos cursos era elaborado a partir de reproduções fotográficas de obras de arte, concedendo-se, nesse momento, à fotografia um papel instrumental enquanto elemento complementar às exposições didáticas de pintura e escultura que Bardi organizava.

No começo da década de 1950, coube a Thomaz Farkas estruturar os cursos da ‘escola de fotografia’ e a Geraldo de Barros organizar o laboratório fotográfico, no Masp, atividades de positiva repercussão sobre o Fotoclube e o público paulistano que procurava espaços voltados para o ensino de técnicas fotográficas. A importância dessa iniciativa do Masp foi registrada em matéria não assinada intitulada ‘Interesse pelos Cursos de Fotografia do Museu de Arte’.⁸

[...] Não preciso frisar a importância de tal empreendimento se se levar em consideração que a arte fotográfica tomou lugar de vulto na vida de hoje, quer no amadorismo, quer no profissionalismo, onde encontra aplicações inúmeras. [...] Iniciativas tão felizes têm animado a direção do Museu em prosseguir seu programa didático em prol de um raio de cultura mais amplo; por isso não tem poupado esforços para dotar àqueles que se interessam pela arte, de equipamento moderno e professores especializados.⁹

A preocupação de Bardi em criar um museu multidisciplinar resulta, em 1951, na criação de uma escola no Masp: o Instituto de Arte Contemporânea, onde as crianças, sob a orientação da Unesco, receberam atenção especial em resposta à proposta de desenvolver uma formação artística multidisciplinar, coerente com os movimentos modernos e com a própria educação artística, iniciando essas crianças – sem

⁷Ver BARDI, Pietro Maria. *Em Torno da Fotografia no Brasil*, São Paulo, 1987, p.17.

⁸O recorte da matéria publicada em 11/06/1951 foi encontrado no arquivo da biblioteca do Masp e não constava o nome do periódico em que foi veiculada.

⁹O curso tinha duração de um mês e meio, com quatro aulas semanais.

hierarquias – na música, na dança, no desenho, na modelagem, na pintura, na fotografia e na plástica.¹⁰

A concepção desse Instituto relacionava-se aos ideais de escolas como a Bauhaus alemã e sua versão norte-americana, cujas práticas pedagógicas – racionalizadas e científicas – priorizavam os artistas com o intuito de adequá-los à vida moderna, tornando-os úteis à sociedade. Como o Masp não oferecia sede adequada, esses cursos passaram a funcionar na Fundação Armando Álvares Penteado, a partir de 1955. Essa mudança concorreu para que, mais tarde, o Instituto de Arte Contemporânea se transformasse na Faculdade de Artes Plásticas e Desenho Industrial.¹¹

Em 1968, inaugurou-se a sede definitiva do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, localizada na Avenida Paulista, no antigo Trianon, em edifício especialmente projetado para o museu e que, posteriormente, foi tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico Arqueológico Artístico e Turístico do Estado de São Paulo. Em sua nova sede, o Museu intensifica suas atividades expositivas e educacionais.¹²

Na década de 1970, os cursos de fotografia funcionaram sob a orientação da fotógrafa Cláudia Andujar que, além dessa função, ministrava as aulas juntamente com os fotógrafos George Love, Roger Bester, Hugo Gama e Irene Goralski, sua assistente e monitora.¹³ Os cursos – que duravam de um a dois meses – eram teóricos e práticos e as turmas tinham em média 20 alunos.¹⁴ O ensino era pautado nos trabalhos autorais dos próprios professores e de fotógrafos internacionais como Robert Frank, Henri Cartier-Bresson, Lary Clark, Duane Michals, Linda Parry, Aaron Siskind.¹⁵

¹⁰Em 1953, foi realizada no Masp uma exposição reunindo os trabalhos produzidos pelos alunos dos cursos. Ver BARDI, Lina Bo. 'Balanços e perspectivas museográficas: Um Museu de Arte em São Vicente', *Habitat*, n.8, São Paulo, 1952.

¹¹FERRAZ, Geraldo. 'O museu de Arte e a Fundação A A Penteado', *Habitat*, n 44, São Paulo, set/dez, 1957.

¹²Em 1996, é fundada a Escola do Masp que, reconhecida hoje pelo Ministério da Educação, oferece cursos de extensão em História da Arte, cujo programa tenta abranger desde a antiguidade clássica até a arte contemporânea. As atividades do Masp são, ainda hoje, subvencionadas pelo Governo do Estado – Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo (Conselho Estadual de Cultura) e pela Prefeitura do Município de São Paulo – Secretaria de Educação e Cultura (Departamento de Cultura).

¹³Em entrevista com a fotógrafa Cláudia Andujar, realizada em 28/03/2005, não foram obtidas maiores informações sobre o funcionamento desses cursos por ela não mais se lembrar deles. Como nas pesquisas realizadas não foram encontradas mais informações, limitou-se em pontuar a existência desses cursos por considerá-los relevantes no cenário da fotografia paulistana.

¹⁴Ver Anexo I.

¹⁵Pelo levantamento documental feito na biblioteca do Masp, não foi possível precisar até quando aconteceram os cursos de fotografia. O que se sabe é que na década de 1980 eles não mais eram realizados.

O fato é que coube a esses cursos de fotografia, no Masp, o impulso pelo qual passou a fotografia em termos institucionais no Brasil, entre as décadas de 1970 e de 1980.

Em São Paulo, a partir de 1979, o Museu da Imagem e do Som passa a dedicar especial atenção às exposições de fotografia. Duas galerias voltadas exclusivamente à fotografia surgiram: em 1979, a Fotogaleria Fotótica¹⁶ (montada por iniciativa de Thomaz e João Farkas e coordenada por Rosely Nakagawa) e, de 1980 a 1982, a Álbum (idealizada e dirigida por Zé de Boni).

O Museu Lasar Segall, em 1979, passou a promover cursos de fotografia que ainda hoje ocorrem e a Pinacoteca do Estado, sob direção de Fábio Magalhães, criou o seu Gabinete Fotográfico, coordenado por Rubens Fernandes Jr. Apesar da curta duração (de 1980 a 1982), essa iniciativa inovou o cenário paulistano por implantar condições próprias para exposição e conservação de fotografias.

Outros acontecimentos importantes ocorreram, em São Paulo, em 1980, quando o Museu de Arte Moderna de São Paulo promoveu a I Trienal de Fotografia – coletiva com 71 participantes – e, em 1985, a I Quadrienal de Fotografia, eventos que não tiveram continuidade.

No Rio de Janeiro, a Funarte – órgão do Ministério da Educação e Cultura – incluiu, em 1979, a fotografia dentre suas atividades culturais e constituiu o Núcleo de Fotografia, sob a coordenação de Zeka Araújo. Nesse mesmo ano, surgiu a galeria Luzes e Sombras.¹⁷

Em relação ao Masp, em 1976, criou-se, sob coordenação da fotógrafa Claudia Andujar, o Departamento de Fotografia, cuja direção passa, em 1977, para o fotógrafo Boris Kossoy. A criação desse Departamento sinaliza para o desejo da instituição de constituir uma coleção de fotografia, como se percebe pela leitura de um texto de Bardi, publicado num folheto e dirigido a instituições nacionais e internacionais:

¹⁶Nos anos de 1980 passa a ser chamada Galeria Fotoptica.

¹⁷Diversos veículos de grande circulação abriram espaços para matérias dedicadas à fotografia e com esse incentivo é ampliada a crítica fotográfica, desenvolvida principalmente por Moracy R. de Oliveira (*Jornal da Tarde*), Stefania Brill (*O Estado de S. Paulo*), Manuel Reis (*Diário do Grande ABC*), Frederico Moraes (*O Globo*), Roberto Pontual (*Jornal do Brasil*).

[...] O Museu nos seus vinte e oito anos de vida conseguiu guardar um certo número de peças que serão selecionadas e classificadas; doutro lado temos promessas de fotógrafos, de colecionadores e de família que farão doações. O Museu destinou uma verba para aquisição de fotografias contemporâneas e antigas. Convidamos para supervisionar o Departamento de Fotografia Claudia Andujar, que já dirige o Curso de Fotografia do Museu.

O Museu distribui este folheto para ter a colaboração dos que se interessam pela fotografia. Tudo que podemos colecionar, máquinas e livros antigos, revistas e catálogos de assuntos fotográficos, recortes de jornal, arquivos etc, serão tomados em consideração. Caso o material não possa ser doado, o Museu poderá adquirir.

Qualquer documento é precioso para criar o acervo que será num segundo tempo posto à disposição dos estudiosos e do público em geral.¹⁸

O objetivo de Bardi era criar um amplo acervo, no qual fosse possível resguardar fotografias autorais e objetos relativos a uma cultura material fotográfica com o intuito de divulgar a memória da fotografia brasileira.

Caberia ao Departamento de Fotografia a função dicotômica de arquivar documentos relativos à história da fotografia e de criar um acervo a partir de imagens fotográficas percebidas como arte, atividades que resultam da política cultural do Museu de Arte de São Paulo que – ao longo de sua história – incentivou a fotografia como objeto didático e artístico.¹⁹

Esses dois tratamentos dados à fotografia não eram excludentes, mas complementares, pois o museu deveria ser um lugar voltado para a formação de seus visitantes, numa resposta clara à função social que Bardi atribuía à arte.²⁰

¹⁸O folheto pertence ao arquivo da Biblioteca do Masp. Em resposta à solicitação de Bardi, foi encontrada apenas uma carta de 14/03/1976 de Jurgen Wilde, dono da galeria alemã 'Galerie Wilde', a primeira na Alemanha especializada em fotografia. Na carta, Wilde mostra-se interessado em vender obras ao Masp.

¹⁹Em alguns artigos publicados pelo crítico José Nogueira, na revista *Íris*, é possível evidenciar essa atitude do Museu. Em 1977, comentava: "[...] Continuam a aparecer poucas exposições [de fotografia]. Parece que só o Masp mantém uma certa regularidade, verão ou inverno. [...] o Masp continua a expor com um calendário bastante sobrecarregado".¹⁹ E, em 1984, sob o título 'Como estão os espaços fotográficos em São Paulo', Nogueira publicava uma breve análise em que o Masp era apresentado como o espaço expositivo que realizava maior número de mostras fotográficas, em São Paulo, naquele período.

Pela análise de Nogueira, o Masp vem em primeiro lugar; em seguida, a Pinacoteca do Estado (sob diretoria de Maria Cecília França Lourenço); o Museu da Imagem e do Som (sob diretoria de Ivan Negro Isola); o Centro Cultural São Paulo (sob direção de André Boccato); o Centro de Convenções Rebolça (sob diretoria de Boris Kossoy); a Galeria Fotoptica (sob direção de Rosely Nakagawa); o Salão Fuji (sob direção de Paulino Hashimoto). NOGUEIRA, José. *Revista Íris*, Coluna 'Foco', nº376, março/1984, p.10.

²⁰No seu livro *Em Torno da Fotografia no Brasil*, Bardi explica que seu interesse pela fotografia surgiu no começo dos anos de 1930, ainda na Itália, quando esteve envolvido em uma campanha de renovação da arquitetura italiana. Para essa campanha, organizou na *Galleria d'Arte de Roma* uma exposição com jovens arquitetos, na qual compôs uma 'Mesa dos Horrores', elaborada a partir de "fotografias de edifícios de autoria de acadêmicos, benjamins do poder. O painel composto argutamente com vinhetas intercaladas e impertinências contrárias às correntes então em uso ligadas ao passadismo [...]". Ver BARDI, *Em Torno da Fotografia no Brasil*, op cit p.15.

A fotografia de caráter documental predominou na constituição desse primeiro arquivo de fotografia do Masp. Importante registro histórico de uma época, segundo Bardi, cabia ao Museu preservá-lo.²¹ Exemplifica bem esse tipo de fotografia, a imagem produzida por um fotógrafo anônimo, documentando a arquibancada de um estádio de futebol em dia de jogo. Em sua legenda, Bardi escreve:

A sociofotografia registra a vida popular incluindo também as mudanças ocorridas, por exemplo, nas diversões que, neste século, passaram da presença de poucos curiosos à participação de grandes massas humanas. Assistir hoje a uma competição de futebol dá ao fotógrafo a possibilidade de documentar os mais imprevistos comportamentos.²²

Outra legenda escrita pelo mesmo autor – agora em uma fotografia de casamento – é mais uma prova de seu interesse pela “sociofotografia”:

Uma documentação fotográfica dedicada à cerimônia do ‘matrimônio’, abrangendo os aspectos sociais, familiares, religiosos, legais e todo o envolvimento afetivo além do trajar exigido para a ocasião seria de um certo interesse. Utilizando também outros meios como vídeo e cinema, o documentador deveria colocar no trabalho a capacidade inerente a qualquer iniciativa do gênero, deixando de lado imaginação, romance, novela mas se referindo ao registro do acontecimento de um ponto de vista realista. A foto, do arquivo do Masp, indica ‘família Cavallotti di Natale’, provavelmente um casal de emigrantes.²³

Chama a atenção a forma como Bardi desenvolve suas análises sobre essas fotografias, pontuando-as com diferentes graus de realismo, sempre de acordo com as exigências de cada imagem, mostrando-se, assim, um observador atento, discutindo os diferentes usos cotidianos da imagem fotográfica.

²¹Não tenho conhecimento de como essas fotografias foram adquiridas pelo Masp, tampouco de seu atual estado de preservação, pois não me foi dada autorização para visitar o acervo de fotografia do Museu. Algumas das imagens desse arquivo estão presentes no livro *Em Torno da Fotografia no Brasil* publicado por Bardi em 1987.

²²BARDI. *Em Torno da Fotografia no Brasil*, op. cit., p.97.

²³Ibid, p.85.

Arquivo Masp

Arquivo Masp

Conforme registro anterior, a fotografia paulistana, à época da criação do Masp, em 1947, estava circunscrita às propostas artísticas do Foto Cine Clube Bandeirante e às tendências estética e informacional do fotojornalismo de cunho documental. Ainda era insólita a relação com as artes plásticas e, conseqüentemente, bastante restrita a atuação da fotografia no circuito artístico. Por isso, as exposições de fotografia promovidas pelo Masp, nesse período representam um dos passos mais significativos para a institucionalização da fotografia enquanto arte.²⁴

Esse reconhecimento do caráter artístico da fotografia pela instituição museológica é extremamente significativo por estar definido como um espaço de exposição e de contemplação exclusivo das artes consagradas. Assim, ao aceitar a fotografia, o museu de arte a legitima como tal.²⁵

Atribui-se ao museu a capacidade de converter em arte os objetos que seleciona. Tradicionalmente é um lugar onde se isola a obra de arte de tudo que possa prejudicar sua apreciação, resultando em um sistema fechado de valores que, conseqüentemente, produz uma espécie de “câmara de estética única”. No isolamento dessa câmara, como explica o artista e ensaísta norte-americano Brian O’Doherty, as coisas transformam-se em arte:

A história do modernismo é enquadrada por esse espaço intimamente; ou melhor, a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos. Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o espaço em si. [...] Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se clarifica por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém.²⁶

²⁴Via instituição, a fotografia passa a ter maior repercussão pública. Compartilhamos com a crítica Sonia Salzstein o entendimento do termo instituição e seus derivados num sentido bastante amplo, “em suas ressonâncias sociais, e não apenas sob um aspecto jurídico ou formal; um mercado, uma história ou uma crítica de arte instituídos convertem-se em instâncias de projeção pública e social do trabalho de arte, do mesmo modo que se supõe que museus, galerias e instituições culturais devam sê-lo”. Ver SALZSTEIN, Sônia. ‘Uma Dinâmica da Arte Brasileira: Modernidade, Instituições, Instância Pública’, in BASBAUM, Ricardo (org.), *Arte Contemporânea Brasileira*, Rio de Janeiro, 2001, p.387.

²⁵De acordo com a crítica norte-americana Rosalind Krauss, o termo ‘legitimar’ é de autoria do crítico norte-americano Peter Galassi. A legitimação estava no cerne da exposição *Before Photography* realizada em 1981, de que foi curador no Museu de Arte Moderna de Nova York. Galassi levanta a questão da posição da fotografia em relação ao discurso estético: “O objetivo aqui é mostrar que a fotografia não era uma bastarda abandonada pela ciência na soleira da arte, e sim uma filha legítima da tradição pictórica ocidental”. Galassi refuta a idéia segundo a qual a fotografia seria essencialmente “filha de tradições mais técnicas do que estéticas”; nessa medida, então, era alheia aos problemas internos do debate estético; ele mostra, no entanto, que a fotografia é resultado deste mesmo. espírito de investigação nas artes. Ver KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, Barcelona: Gustavo Gili S/A, 2002, p.43. Ver PHILLIPS, Christopher. ‘El tribunal de la Fotografía’. In BOLTON, Richard (org.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, 1989.

²⁶O’DOHERTY, Brian., *No Interior do Cubo Branco - A Ideologia do Espaço da Arte*, São Paulo, 2002, p.3.

De acordo com o crítico norte-americano Hal Foster, o modernismo alimentou uma “teoria institucional” da arte – ou seja, uma teoria de que a arte é determinada pela autoridade institucional como, por exemplo, o museu. Essa teoria, segundo o mesmo crítico, empurrou a arte para uma posição paradoxal:

[...] se é verdade que grande parte da arte só pode ser vista como arte dentro de um museu, também é verdade que boa parte da arte (em geral a mesma) é crítica em relação ao museu – especificamente, em relação à maneira pela qual o museu define arte em termos de uma história autônoma e a contém dentro de um espaço museológico. Mas esse impasse era apenas aparente; e a arte continuou a ser feita tanto contra a teoria institucional quanto em seu nome.²⁷

No contexto paulistano do final da década de 1940, Pietro Maria Bardi encontra, na idéia de um museu multidisciplinar uma forma de driblar as dificuldades institucionais do meio artístico local. A inserção da fotografia no Museu é, então, sintomática, pois – sem qualquer pressão histórica – o Masp, como já foi dito, admite a fotografia que passa, assim, a transitar com naturalidade entre as artes.²⁸

A aceitação da fotografia no espaço museológico e os motivos pelos quais a considera arte são explicados por Bardi:

Desde as jornadas iniciais do Museu de Arte de São Paulo, propus como uma das primeiras atividades setoriais dar importância e posição como arte à fotografia. Tratava-se de marcar de maneira original um *museu-não-museu*, ou pelo menos demonstrar a boa vontade de, em vez de criar um museu tradicional, oferecer um centro de estudos destinado a abrir caminhos inéditos no campo bastante vasto da estética. [...] a prática da fotografia sempre teve a consideração que merece numa entidade onde são conservadas famosas obras da antiguidade e da modernidade.²⁹

Em decorrência da falta de verba e de acervo, Bardi decidiu criar, nesse *museu-não-museu* multidisciplinar, ‘mostras didáticas’ montadas a

²⁷FOSTER, Hal. *Redecodificação – Arte, Espetáculo, Política Cultural*, São Paulo, 1996, p.34.

²⁸Antes da criação do Masp, temos conhecimento de apenas uma exposição - realizada em uma instituição de arte de São Paulo - em que a fotografia esteve presente: a exposição de Arte Francesa que aconteceu em 1913, no Liceu de Artes e Ofícios. Naquela época, tanto a Pinacoteca quanto o Liceu funcionavam no mesmo prédio que hoje é só da Pinacoteca do Estado de São Paulo. A primeira seção desta exposição era composta por reproduções - em foto, gravuras e modelagens - de obras francesas dos séculos XVIII e XIX. Ver CHIARELLI, Tadeu, *Um Jeca nos Vernissagens*, op. cit.

²⁹BARDI. *Em Torno da Fotografia no Brasil*, op. cit, p.17 (Grifo da autora). Na sequência, analisaremos as idéias de Bardi em paralelo à noção de museu imaginário do estudioso francês André Malraux.

partir de reproduções fotográficas de obras consagradas. As reproduções eram fixadas entre duas folhas de cristal de 1,20m x 1,20m.³⁰

Os painéis – divididos segundo os períodos da história da arte – eram unidos e sustentados por tubos de cobre que permitiam vários ajustes. O objetivo era, segundo Bardi, narrar a história da arte didaticamente, permitindo ao visitante a visão de ambos os lados dos painéis.

A análise a seguir está – num primeiro momento – direcionada às questões que circunscrevem as ‘mostras didáticas’ do Masp. A partir de um breve panorama histórico internacional, o objetivo é tentar elucidar alguns pontos que permeiam o surgimento do termo ‘didático’ nos museus, a fim de problematizar a presença indispensável da fotografia, enquanto meio técnico de reprodução para a realização de tais mostras no Masp.

Num segundo momento, o objeto de análise passa às exposições individuais e coletivas de fotografia realizadas no Museu. Nesse caso, o interesse é perceber como seu caráter artístico é definido.

A preocupação didática de Bardi deve ser analisada a partir de um contexto mais amplo de mudanças museográficas que aconteciam concomitantemente na Europa e nos Estados Unidos. A partir da segunda metade do século XX, as novas instituições museológicas se viram obrigadas a repensar sua atuação como depositárias do patrimônio material da humanidade.³¹

Daí ter sido necessária a busca de uma museografia que se transformasse e correspondesse às novas demandas do público e da própria obra de arte. Por volta da década de 1950, o que se ambicionava era que as instituições museológicas deixassem de ser apenas depositárias de bens artísticos e culturais, passivas e elitizadas, para se tornarem instrumentos ativos e democráticos do conhecimento.

Segundo o pesquisador Ricardo Resende, a nova museologia propunha uma “instituição multidisciplinar em que todas as manifestações

Mostras Didáticas - Masp, 1948

Mostras Didáticas - Masp, 1948

³⁰Essas informações foram obtidas em uma entrevista com o atual conservador-chefe do Museu, Sr. Luiz S. Hossaka, realizada em 20/10/2004. De acordo com Hossaka, os painéis das mostras didáticas não foram conservados pelo Masp.

³¹Ver RESENDE, Ricardo. *MAM, O Museu Romântico de Lina Bo Bardi: Origens e Transformações de uma certa Museografia*, Tese Mestrado, ECA/ USP, 2002.

artísticas estariam presentes para justamente representarem o desenvolvimento global da humanidade”.³² Desta forma, no caso do Masp, houve um esforço para que o museu – ao contrário dos demais, estáticos conceitualmente – já nascesse ativo, sem ficar à espera de seu público, e fosse objetivamente em busca de um maior número de visitantes para validar a sua existência.

Em matéria não assinada, publicada pelo jornal *Diário de S. Paulo*:

[...] Desde a sua inauguração, o “Museu de Arte” vem apresentando aos jovens mostras didáticas que pretendem ser um quadro do tempo, uma visão panorâmica criteriosamente anotada com farta coleção de fotografias, reproduções em cores, textos explicativos, paralelismos com outras épocas, esquemas para a perfeita compreensão de um período da História da Arte.³³

A idéia das mostras didáticas era oferecer periodicamente aos seus frequentadores, cronologias da História da Arte que serviam, de acordo com Bardi, como um convite ao estudo e à meditação, “[...] um redescobrimento do passado, daquilo que constitui o esteio da nossa dignidade, a síntese de nós mesmos. A humanidade de hoje é a última consequência da história do passado”.³⁴

Em novembro de 1947, no Congresso Internacional dos Museus, realizado na Cidade do México, Bardi expôs os mecanismos utilizados para a elaboração das mostras:

Para realizar estas mostras faz-se mister, antes de mais nada, encontrar o material necessário. O “Studio d’Arte Palma” (de Roma) – através de correspondentes – organizou uma coletânea orgânica, reunindo cerca de vinte mil reproduções em preto e branco e duas mil em cores, recorrendo, freqüentemente, ao colorido a mão.

Depois de constituído o arquivo, um grupo de historiadores fez as sugestões necessárias para a seleção do material e sua preparação; este foi o trabalho mais delicado, dele dependendo

³²Ibid p. 31.

³³Jornal *Diário de S. Paulo*, matéria publicada em 05/06/1950.

³⁴O trecho extraído do texto escrito por Bardi foi apresentado na ‘primeira prancha – Pré-História e Povos Primitivos’ da Terceira Exposição Didática realizada no Masp, em 1948. O texto pertence ao arquivo da Biblioteca do Museu.

todos os demais, pois precisava estabelecer a linha geral, a idéia fundamental de todo desenvolvimento, a intenção demonstrativa exata, a exposição orgânica.³⁵

Para a realização das mostras didáticas, Bardi relata que um “gabinete fotográfico” manteve-se em trabalho contínuo e quanto às peças que não podiam ser documentadas, a tarefa de reprodução foi confiada a uma seção artística, composta por pintores, desenhistas e restauradores.³⁶ Os mesmos desenhistas preparavam as cartas geográficas, correspondentes aos grandes períodos da história, bem como resumos explicativos. As reproduções das obras de arte, independentemente de suas medidas, eram organizadas em uma “Tábua” e historiadores da arte preparavam legendas e comentários.³⁷

O interessante é pensar que a atitude de inovação museográfica aliada a reproduções fotográficas de obras de arte estão em sintonia com a idéia – difundida após a Segunda Guerra Mundial – de museu imaginário, do pensador francês André Malraux, no livro *Voix du Silence*, cuja primeira edição é de 1951. Ali o autor propõe a metáfora do museu sem paredes, onde obras de arte são contempladas por meio de reproduções fotográficas. Para Malraux, o museu imaginário é resultante do acelerado processo de difusão de imagens fotográficas de obras de arte.

[...] reproduz-se um número cada vez maior de obras a um número sempre maior de exemplares, e a natureza dos processos de reprodução atua sobre a escolha das obras reproduzidas. A difusão destas é alimentada por uma prospecção cada vez mais sutil e cada vez mais extensa. Muitas vezes, ela substitui a obra-prima pela obra significativa e o prazer de admirar pelo de conhecer [...].³⁸

Para Malraux, qualquer obra de arte que pudesse ser fotografada poderia ter o seu lugar garantido na instituição, ou seja, em um super-museu. Sem hierarquias entre os objetos expostos, todos estariam reunidos em um

³⁵Esse relatório – apresentado por Bardi no Congresso Internacional de Museus – foi encontrado nos arquivos da biblioteca do Masp. (a informação em parêntese foi acrescentada pela autora).

³⁶Aqui chamamos atenção para o fato de Bardi – em seu relatório – fazer distinção entre o ‘gabinete de fotografia’ e a ‘seção artística’, por mais que os dois departamentos estivessem servindo para o mesmo fim. Ou seja, a partir de uma visão histórica e apesar de seu posicionamento inovador, Bardi explicita as devidas diferenças entre o fazer mecânico e o manual canonizado. Este dado será importante para entendermos posteriormente o discurso de Bardi acerca da presença da fotografia no Museu.

³⁷Informação presente no relatório apresentado por Bardi no Congresso Internacional de Museus anteriormente citado.

³⁸MALRAUX, André. *As Vozes do Silêncio*, Lisboa, 1990, p.15.

mesmo suporte ou mídia, nada mais do que uma imagem sobre papel. De acordo com Malraux:

[...] os museus de moldes e de cópias aproximam as obras díspares: escolhem mais livremente do que os outros museus, pois não são obrigados a possuir os originais que copiam; e acrescentam à rivalidade das obras originais, emprestada pelo seu confronto, uma vida que deve tanto mais à sucessão das cópias, quanto mais estes museus se pretendem ao serviço da história.³⁹

Walter Benjamin, no texto ‘A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica’, de 1936, parte da premissa de que a obra de arte sempre foi reproduzível em sua essência, como exemplifica as imitações executadas pelos discípulos dos grandes pintores. Em contrapartida, Benjamin ressalta que a reprodução técnica representa um processo novo.

[...] com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a autenticidade das cópias não tem nenhum sentido.⁴⁰

Benjamin analisa a questão da reprodução fotográfica da obra de arte como fator determinante para a perda de sua tradição e de sua aura, definida por ele como “[...] uma figura singular, composta por elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”.⁴¹

A questão da aura em Benjamin será retomada e aprofundada no próximo Capítulo. Neste momento, pretende-se apenas pontuar que as idéias de Malraux, para a constituição de seu museu imaginário, embora pautadas na questão da reprodutibilidade técnica, não coincidem com aquelas defendidas por Benjamin. Enquanto a análise de Malraux está pautada na idéia de um

³⁹Ibid p.37.

⁴⁰BENJAMIN, Walter. ‘A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica’. In *Obras Escolhidas – Magia Técnica, Arte e Política*, São Paulo, 1985, p.171.

⁴¹Ibid p.170.

original que pode ser reproduzido por meios técnicos, Benjamin desenvolve sua análise a partir da obra de arte que, em si, já é reprodutível e que, por isso, não compartilha a noção de originalidade.

E, ao fazermos o paralelo entre o museu vislumbrado por Malraux e o Masp, estamos identificando como ponto em comum a idéia de “expansão indefinida do museu” a partir de reproduções fotográficas.

Em 1968, o Masp – a partir da inauguração de sua sede definitiva – amplia seu espaço expositivo para atender ao crescimento da coleção e também do público que estava sempre à procura de mostras e de cursos. Nesse período, a preocupação didática em apresentar panoramas sobre a História da Arte permanece como cerne das exposições. O que muda é a forma como essas passam a ser concebidas. Se antes o projeto museográfico apresentava exposições tanto de reproduções fotográficas quanto de obras de arte, a partir de 1968 irá se deter na exibição das obras propriamente ditas.

Para a museografia, a arquiteta Lina Bo Bardi buscou criar um projeto a partir de um espaço interno vazio, que não rompesse, porém, com a idéia dos painéis de vidro utilizados em exposições da antiga sede. Para criar um espaço expositivo que aproximasse as obras entre si e o público, a arquiteta não mais utiliza os tubos de cobre como sustentação. Os painéis são individualizados para abrigar cada obra e sustentados por uma base em concreto.

A solução técnica encontrada, para a falta de local onde se fixariam as informações sobre a obra, foi colocar ficha catalográfica, textos e reproduções fotográficas complementares no lado detrás painéis, facilitando a relação da obra com a história da arte. Assim, a arquiteta justificava o projeto e aproveitava para ‘preencher’ as possíveis lacunas da coleção,⁴² escolha que levava o visitante a observar ambos os lados do painel.

Cláudio Laranjeira
Museografia Masp, 1968

⁴²RESENDE, op. cit. p.158.

O critério que a arquiteta adotou restringiu-se à flexibilidade do espaço e possibilitou a transformação do ambiente expositivo de forma econômica, sem requintes: uma museografia ‘seca’, sem adornos. Segundo Resende, Lina Bo Bardi criava uma relação sem barreiras que ia ao encontro de sua proposta inicial para o projeto – a desmistificação e popularização da arte.

Em seu livro *Pequena História da Arte* – cujas idéias defendidas em relação à fotografia e o próprio título nos remetem à *Pequena História da Fotografia* de Walter Benjamin –, Bardi tenta compreender o surgimento da fotografia e seu reflexo na História da Arte a partir da questão da reprodutibilidade técnica, justificando sua atitude ao aceitar a fotografia no Museu como resultante de um inevitável processo de “invasão das artes mecânicas”.⁴³

No século passado (século XIX), depois da invenção da fotografia, passou-se à reprodução fotomecânica, que deu às artes gráficas a possibilidade de difundir imagens a grandes distâncias e dentro de poucos minutos. [...] Grande parte do patrimônio da arte do passado vai desaparecendo para dar lugar cada vez mais amplo à invasão das artes mecânicas e dos produtos e manufaturas industriais.⁴⁴

Essa percepção histórica de Bardi acerca da fotografia repercute positivamente tanto para a concretização das mostras didáticas como para a crescente valorização de uma fotografia entendida como expressão individual. Em seguida tentar-se-á perceber – a partir de um contexto internacional – de que modo as mostras que apresentam fotógrafos produzindo fotografias autônomas, nas dependências do Masp, modificam a posição da fotografia no cenário artístico paulistano e ampliam seu campo de atuação para além dos limites do Foto Cine Clube Bandeirante.

⁴³De acordo com Walter Benjamin, a reprodução técnica atingiu, no final do século XIX, “tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos”. BENJAMIN, op. cit p.167.

⁴⁴BARDI, Pietro Maria. *Pequena História da Arte*, São Paulo, 1951, p.73.

O MoMA

A discussão internacional em torno da inserção da fotografia nos museus de arte, na primeira metade do século XX, ganha fôlego com a inauguração, em 1929, do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), onde a fotografia ganhou reconhecimento enquanto prática artística moderna.

Em 1932, foi organizada por Lincoln Kirstein – na época, membro do conselho do Museu – a primeira exposição de fotografia no MoMA. Contudo, Christopher Phillips destaca a exposição *Photography 1839-1937*, organizada pelo crítico norte-americano Beaumont Newhall, em 1937, como um passo de grande importância para a adoção da fotografia, enquanto arte, pelo Museu.⁴⁵

O esforço empreendido por Newhall estava direcionado para a compreensão do “mérito estético” da fotografia. Para ele, a história da fotografia podia ser resumida como uma sucessão de inovações técnicas que deveriam ser julgadas por suas consequências estéticas. Defendia que cada cópia seria uma expressão individual do fotógrafo, colocando-se contra a visão simplesmente mecanicista do meio.⁴⁶

Na busca da definição de uma autêntica criatividade fotográfica, Newhall elaborou um sistema comparativo de classificação das cópias fotográficas, a partir de categorias das artes plásticas. Assim, forjou uma suposta autenticidade fotográfica ora baseada em interpretações objetivas, ora abstratas. Tentava criar um cânon e uma história da arte para fotografia, construída a partir de uma suposta ‘expressão criativa’.⁴⁷

Newhall distinguia duas tradições estéticas na fotografia: a perspectiva óptica, que seria o detalhe, e a perspectiva química, que seria a fidelidade tonal. O objetivo deste método era construir os fundamentos por meio dos quais se chegasse a uma melhor compreensão da fotografia como meio estético.

Entre os anos de 1940 e 1947, foi organizada pelo Departamento de Fotografia do MoMA uma média de trinta exposições e, nesse período, foram inauguradas exposições centradas em revisões de períodos históricos que se tornaria uma prática habitual em outros museus norte-americanos.

⁴⁵Em 1940, Beaumont Newhall tornou-se conservador de fotografia do Museu. Era a primeira vez que um museu criava um posto semelhante. Ver PHILLIPS, Christopher. ‘The Judgement Seat of Photography’. In BOLTON, Richard (org.), op. cit.

⁴⁶Esta reinscrição da fotografia dentro do vocábulo tradicional das artes plásticas foi defendida – no cenário institucional norte-americano – não apenas por Newhall, mas também pelo colecionador David Hunter McAlpin e pelo fotógrafo Ansel Adams. Ibid p.68.

⁴⁷Ibid p.81.

Nas mostras *French Photographs-Daguerre to Aget* (1945), *Paul Strand* (1945), *Edward Weston* (1946), *Henri-Cartier Bresson* (1947), entre outras, as fotografias eram apresentadas seguindo os mesmos padrões utilizados para a montagem de gravuras e de desenhos: cuidadosamente emolduradas sob vidro e pregadas na parede à altura dos olhos. Desse modo, a fotografia, segundo o crítico Christopher Phillips, foi confinada dentro de uma trama interpretativa institucionalizada e convertida em objeto de juízo estético, pautado numa leitura moderna formalista, na pressuposição de um propósito criativo e no preciosismo da cópia fotográfica.⁴⁸

Edward Steichen assume a direção do MoMA, em 1947, numa época em que a maioria dos museus de arte norte-americanos seguia pensando que a fotografia estava à margem das Belas Artes. Um curioso conjunto de circunstâncias permitiu a Steichen converter o MoMA numa espécie de árbitro internacional sobre todo o leque da prática fotográfica. Ele dissolveu todas as categorias através das quais Newhall havia separado a fotografia artística das outras aplicações fotográficas. Desta forma, Steichen minou a noção de ‘valor cultural’ da cópia fotográfica de qualidade estética, suscitou um amplo respaldo popular à fotografia enquanto meio técnico.

Segundo Phillips, a partir dos anos de 1960, a análise das exposições fotográficas do Museu leva a uma compreensão da velocidade vertiginosa da requalificação cultural da fotografia. A apresentação ao estilo das belas-artes adotadas por Newhall – *passee-partout* branco, molduras de madeira e vidro – é retomada com John Szarkowski, que pretendia um resgate teórico da fotografia junto à cultura popular. Seu intuito era pensar a fotografia como arte sem desconsiderar, no entanto, as aplicações correntes do meio.

BARDI, MASP E A FOTOGRAFIA

Embora não compartilhasse dessas mesmas diretrizes políticas instituídas pelo MoMA, o Masp, a partir de suas exposições individuais e

⁴⁸Segundo Phillips, Newhall deixa o cargo de diretor do Departamento de Fotografia do MoMA, pois sua insistente defesa em torno da fotografia como arte provocou a hostilidade da imprensa fotográfica, que afirmava falar em nome de milhões de aficionados e caracterizava a atitude de Newhall como esnobe, presunçosa e o acusavam de estar envolvido em ‘névoas esotéricas’. Ibid p.73.

coletivas de fotógrafos, é inserido num contexto artístico internacional que assimilava, de forma gradual, o processo de institucionalização da fotografia e sua constituição como objeto de arte.

Entre 1947 e 2003, o Masp realizou 149 exposições de fotografias brasileiras e 29 internacionais, dentre individuais e coletivas.⁴⁹ Ao adotar a política de privilegiar a fotografia nacional, o Museu abriu espaços tanto para as fotografias autorais como jornalísticas dando, porém, particular atenção a essa última.⁵⁰

Em 1958, Bardi afirmava suas convicções em favor de uma fotografia de caráter documental, cujo mérito estava em criar uma realidade. Valorizava a fotografia pelo fato de representar as figuras e as idéias do mundo e de possibilitar ao espectador pensar figurativamente, chegando a afirmar que “[...] na fotografia tudo é verdadeiro”.⁵¹ Essa crença no realismo fotográfico pode então ser percebida como fio condutor para as escolhas das fotografias que deveriam estar no Masp.

Numa declaração de 1963, Bardi afirma:

Há quinze anos o Museu oferece ao público exposições de fotografias, dando particular atenção às fotografias de repórteres, pois são eles [...] os que obtêm da objetiva os resultados mais positivos. Os fotógrafos que se preocupam com laboriosas composições – tonalidades – texturas, luminosidades artificiais, etc – são os parentes pobres dos pintores, inclusive na escolha de uma temática que geralmente vai do romântico-sentimental, ao social, ao surrealista, ao abstrato, etc, para finalmente nos dar contrafações da arte da pintura. Afinal, o que pedimos à fotografia é o documento, isto é, fixar o átimo, o mais ocasional possível ou o mais inédito naturalmente com compreensão; pedimos o corte, a novidade, a criação, elementos sem os quais a palavra arte não pode ser invocada.⁵²

Tentando conciliar o factual com o criativo, a fotografia jornalística/documental ganhava espaços no cotidiano dos paulistanos, que a assimilavam como sendo um registro instantâneo e fiel da realidade. E é com base na

⁴⁹Ver Anexo II.

⁵⁰As diferenças entre a fotografia percebida como autoral e aquela entendida como jornalística serão aprofundadas no Capítulo III.

⁵¹BARDI, Pietro Maria. ‘From a Line to a Smile’, in revista *Habitat*, São Paulo, n.48, 1958, p.49-58.

⁵²BARDI Apud CAMARGO & MENDES, op. cit p.102-103 [sic].

fidelidade desse registro, que Bardi – na declaração supracitada – defende a importância da fotografia em “fixar o átimo, o mais ocasional possível ou o mais inédito naturalmente com compreensão”. O diferencial na captação desse instante, para ele, está no corte, na novidade, na criação.

Bardi parece estar interessado em compreender a fotografia a partir de sua especificidade técnica que encontra referência tanto nas idéias difundidas pela ‘Nova Objetividade’ quanto na *Straight Photography*.⁵³ Para ele, o papel do fotógrafo está em explorar as possibilidades de registro inerentes ao meio fotográfico, deixando de lado a “artisticidade” e “[...] procurando colher ao invés disso a poética das coisas e dos fatos em seu realismo”.⁵⁴

Essa defesa a favor do realismo fotográfico parece estar em sintonia com o caráter didático que norteou as ações de Bardi à época diretor do Masp para quem realismo é sinônimo de informação antes de ser arte. Daí aconselhar os fotógrafos a verem “[...] os problemas em síntese de fácil comunicação”, usarem “[...] o detalhe quando tem significado indicativo”.⁵⁵

De 1947 a 2004, o Masp realizou aproximadamente 60 mostras coletivas de fotografia jornalística/documental, entre nacionais e internacionais.⁵⁶ No entanto – devido, entre outros fatores, à falta de uma documentação mais detalhada sobre cada uma delas, optamos, então, em ressaltar a importância de quatro mostras coletivas nacionais. São elas:

- Grande São Paulo/76, de 1976;
- Arte e Uso, de 1980;
- O Tempo do Olhar – Panorama da Fotografia Brasileira Atual, de 1983 ;
- Fotojornalismo Retrata São Paulo, de 1984.

⁵³Essas referências estão presentes no texto ‘From a Line to a Smile’, anteriormente citado. Nele, Bardi resalta a importância dos trabalhos de Paul Strand, que segundo ele “[...] pinta com outros meios técnicos”, e de Moholy-Nagy, cujo trabalho de manipulação da cópia fotográfica, Bardi associa a valores autênticos da atuação da fotografia arte. BARDI, ‘From a Line to a Smile’, op. cit.

⁵⁴BARDI, Pietro Maria. Catálogo *Grande São Paulo/76*, São Paulo: Masp, 1976.

⁵⁵Ibid.

⁵⁶Neste número aproximado não estão incluídas as exposições da Coleção Pirelli-Masp. Ver Anexo II.

Três motivos levaram à escolha dessas mostras. O primeiro, como mencionado, foi determinado pela restrita documentação existente sobre as exposições realizadas no Masp. O segundo, porque elas trouxeram para o Museu uma discussão internacional em torno da estética do fotojornalismo/documental, da década de 1980. E em terceiro lugar, porque essas mostras, de algum modo, “preparam”, como será visto, as bases para a instauração da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia.

A exposição ‘Grande São Paulo/76’ - patrocinada pela Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo – foi caracterizada por Bardi como uma ‘manifestação’ composta de quatro seções:

1. reportagem fotográfica, escrita, falada e musical dedicada à vida cívica, seus problemas existenciais e materiais, através de pesquisas de opinião pública, convidando o visitante a preencher os questionários e até escrever numa parede tudo o que pensa, dando vida a um *happening* espontâneo e de utilidade pública; 2. projeção simultânea de *slides* com cenas variadas colhidas na rua; 3. projeção de audiovisuais documentários ilustrativos de momentos da história paulista e de várias atividades; 4. apresentação de escolha das fotografias enviadas por centenas de autores – profissionais e amadores – que responderam ao apelo do Museu para colaborar na apresentação de um panorama da cidade.

Desta última seção, este porta-fólio [...] constitui o documento do labor e das preferências postas pelos fotógrafos na tentativa de fixar gente, coisas e fatos que compõem o cotidiano de uma metrópole.⁵⁷

Por meio dessa descrição, pode-se concluir que a exposição objetivava valorizar a fotografia como registro da realidade. O texto ressalta uma fotografia de caráter essencialmente documental, à qual é instituída a função de produzir imagens em prol da memória da metrópole. A intenção era explorar as potencialidades documentais da fotografia com o intuito de obter um conjunto de informações que revelasse ao público um amplo contexto

⁵⁷BARDI, Catálogo *Grande São Paulo/76*, op. cit.

sócio-econômico da cidade de São Paulo. Por outro lado, o fato de pedir às pessoas que enviassem fotografias significa que, naquele momento, as discussões em torno da presença da fotografia no Masp não estavam pautadas em um critério fundamentalmente autoral.

A mostra ‘Grande São Paulo/76’ deve ser percebida não apenas como uma exposição de fotografia, mas também como uma iniciativa de caráter sociológico para a compreensão de como a cidade de São Paulo estava constituída e do papel social que o Masp vinha desempenhando. Como declara Bardi:

Nós do museu não somos artistas, já que nos limitamos a registrar as atividades dos mesmos, convencidos de que “os museus não valem como depósito de cultura ou experiências acumuladas, mas sim como instrumentos geradores de novas experiências e renovação da cultura” na opinião do poeta Carlos Drummond de Andrade. Assim não é romper a praxe apresentando esta tentativa de “novas experiências e renovação da cultura”, mas com a desvelada intenção de comunicar através de uma reportagem desenhada, falada e escrita, o volumoso caderno de problemas da Metrópole [...].⁵⁸

Na ocasião, foi realizada uma pesquisa com o intuito de elaborar um perfil dos visitantes do Museu. Pelo resultado, publicado em 1977, o público era composto, na sua maioria, por jovens com uma média de 25 anos. Quatro entrevistados em cada dez eram visitantes assíduos e três dentre esses dez eram esporádicos. O público masculino era 52% e 48% era feminino, num total de 1796 entrevistados. Desse total, 46% tinham formação universitária e 56% curso secundário. A pesquisa constatou ainda que – mesmo sendo o Masp o museu que naquele período mais promovia exposições de fotografia – apenas 18% do público visitante era composto por jornalistas, publicitários e fotógrafos. Outros museus de São Paulo mais conhecidos do público, pela ordem, eram Masp, Museu de Arte Sacra e Lasar Segall.⁵⁹

⁵⁸Ibid

⁵⁹Ver *Revista Íris*, nº296, junho/julho, 1977, p.10.

As fotografias da mostra – selecionadas pela fotógrafa Claudia Andujar – confirmam a tese, como analisa o escritor Roberto Freire no prefácio do catálogo, de que em “arte a realidade é subjetiva e que a sinceridade do artista é o que objetiva a percepção dessa realidade”.⁶⁰ Para Freire, os fotógrafos profissionais e amadores “procuraram a si mesmos no cenário humano e humanizado do que se convencionou chamar São Paulo”.⁶¹

As palavras de Roberto Freire enfatizam o caráter documental da fotografia e atribuem à ‘subjetividade do fotógrafo’ a responsabilidade de produzir o ‘artístico’ na imagem fotográfica. Contudo, a complexidade está em tentar compreender o que caracteriza tal subjetividade e, conseqüentemente, em saber quais são os elementos artísticos da imagem fotográfica.⁶²

Um artigo publicado na revista *Novidades Fotoptica* comentou a exposição:

[...] Enquanto a GSP’76 se caracterizou por popularidade e aglomeração de informações gráficas, visuais e verbais, a exposição de fotografias, no subsolo, mostrava com sobriedade, as múltiplas visões fotográficas da cidade. [...] Para Bardi, a GSP’76 de cima era reportagem, documento de São Paulo e a fotografia não passa de mais um elemento informativo; já a mostra debaixo é fantasia. Para Claudia Andujar, a GSP’76 do subsolo informa muito também, mas de outra forma – mais pessoal, mais interpretativa.⁶³

No limite tênue entre a reportagem foto-jornalística e o ensaio foto-documental, a simples representação da realidade parece não dar conta dessas questões. Sendo assim, seria necessário – e talvez inevitável – recorrer a pressupostos das artes plásticas para uma maior compreensão do ‘criativo’ na imagem fotográfica. Essa necessidade de identificar a subjetividade criativa e criadora do fotógrafo – mesmo quando se tratando do fotojornalismo/documental – está presente em alguns dos discursos de Bardi:

⁶⁰É importante ressaltarmos que dentre os fotógrafos participantes, 16 deles estão presentes na Coleção Pirelli-Masp: Ella Durst, Rômulo Fialdini, George Love, Rosa Ganditano, Améris Paolini, Arnaldo Pappalardo, Miguel Rio Branco, Antônio Sagesse, Marcos Magaldi, Luigi Mamprin, Pedro Martinelli, Juca Martins, Cristiano Mascaro, Cláudio Edinger, João Luís Musa, Carlos Fadon Vicente. Ver Anexo III.

⁶¹FREIRE, Roberto in *Catálogo Grande São Paulo/76*, op.cit.

⁶²Retomaremos essa discussão no Capítulo III.

⁶³‘Close/São Paulo sem meios tons’, revista *Novidades Fotoptica*, nº73, 1976, p.14-15.

Um fotógrafo quando não é simples reproduutor de imagens, pode ter estas qualidades. Sua função não é a do pintor naturalmente, porém é de alguém que no figurativo é operador da categoria que, usando outro instrumento, produz obras a serem consideradas como *expressão de arte*.⁶⁴

Apesar de ser uma visão baseada em conjecturas e passível de críticas, sua validade prevalece até hoje enquanto tentativa de compreensão de uma fotografia que estava sendo produzida no cenário paulistano daquele período e com a qual Bardi deveria manter contato.

De acordo com Bardi, a condição primeira para uma fotografia ser analisada como *expressão de arte* está, como citado anteriormente, em “[...] fixar o átimo, o mais ocasional possível ou o mais inédito naturalmente com compreensão; pedimos o corte, a novidade, a criação, elementos sem os quais a palavra arte não pode ser invocada”. Nesse sentido, para que uma fotografia seja reconhecida como artística é preciso que ela explore as potencialidades do meio ao documentar a realidade.⁶⁵

Em 1980, o Masp organizou a exposição ‘Arte e Uso’ em comemoração ao centenário mundial da empresa de materiais fotográficos Kodak, pela qual ganhou destaque dentre as exposições de fotografia realizadas. Essa foi a maior exposição de fotografia até então realizada no Museu, com a ocupação de todos os seus espaços. As atenções voltaram-se principalmente para os fotógrafos Henri Cartier-Bresson e Ernst Haas, cujos trabalhos foram expostos na Pinacoteca do Museu – antes restrita a obras de arte consagradas do seu acervo, como informa a matéria não assinada, publicada no *Jornal da Tarde*:

O Museu de Arte de São Paulo (MASP), que em 1948 já fazia exposições de fotografias, decidiu provar, mais uma vez, que a fotografia é importante e vai ser radical pela primeira vez em seu belo prédio da avenida Paulista [...].

Juca Martins
Grande SP/76

Cláudio Edinger
Grande SP/76

⁶⁴BARDI, *Em Torno da Fotografia no Brasil*, op cit, p.14 (Grifos da autora).

⁶⁵Essas idéias podem ser analisadas em paralelo àquelas defendidas por Boris Kossoy na Coleção Pirelli-Masp de Fotografia. Ver Capítulo III.

Além de desalojar as pinturas de Goya, Picasso, Velásquez e Renoir, o Masp e a Kodak (empresa que patrocina, mas não interfere nas decisões e nem toma parte nos júris de seleção) ainda conseguiram a presença do fotógrafo Cartier-Bresson que vem junto com sua última exposição individual, e também de Ernst Haas.⁶⁶

Diante desse amplo apoio dado pelo Museu à fotografia, não nos admira o fato do centenário mundial da Kodak ter sido, no Brasil, celebrado com uma exposição no Masp.⁶⁷ A presença internacional de Cartier-Bresson e de Ernst Haas⁶⁸ mostra a importância atribuída pelo Museu à fotografia jornalística/documental, baseada em uma vertente que, ao também resgatar o subjetivo ou o “olhar” do fotógrafo, colocava-se como agente de questionamentos em torno do sistema instituído sobre a objetividade fotográfica.

Nessa oportunidade foi realizada, no Museu, uma série de exposições simultâneas, cujo objetivo era apresentar um panorama histórico da evolução da fotografia, desde sua invenção até aquele ano. O evento estava dividido em quatro grandes áreas:

- Fotografia Contemporânea – Exposição de ‘Henri-Cartier Bresson’ e de ‘Ernst Haas’; Exposição ‘O Homem Brasileiro e suas Raízes Culturais’; Fotojornalismo; Fotografia Publicitária; Fotografia como Documento de Arte; Projeção de Multivisão.

- Fotografia Científica – ‘Sensoriamento remoto’: exposição de fotos e equipamentos pertencentes ao Impe; ‘Levantamento do Solo’: exposição de trabalhos desenvolvidos pelo Instituto de Agrônomos de Campinas; ‘Fotomicrografia’: exposição e ciclo de conferências dos médicos Lennart Nilsson e Jan Lindberg; Holografia.

- História da Fotografia – ‘George Eastman House’: exposição de peças e equipamentos fotográficos; ‘Grant Romer’: ciclo de conferências sobre preservação e restauração de fotos; ‘Hercules Florence’: exposição de fotos; ‘Pioneiros da Fotografia’: exposição de fotos; ‘Câmaras Antigas’: exposição de câmaras que pertencem ao acervo de Warchavichik.

⁶⁶Matéria publicada pelo *Jornal da Tarde* em 20/06/1980.

⁶⁷Nesse mesmo ano de 1980, acontecia no MAM/SP outra grande exposição de fotografia: a I Trienal. Esse fato corrobora a importância que a fotografia assumia junto às instituições de arte de São Paulo. Ver Anexo V.

⁶⁸Ernst Haas apresentou 20 reproduções *Dye-transfer* (transferência de colorido) representando 20 anos de carreira, além de imagens publicadas de 1960 a 1970 e alguns trabalhos recentes. Henri-Cartier Bresson expõe uma série intitulada ‘En France’, produzida no início dos anos de 1970. *Jornal Folha de S. Paulo*, 04/09/1980.

- Cinema – Projeção de filmes, mostrando os grandes momentos da Fotografia no cinema.

A polêmica ficou por conta da mostra ‘O Homem Brasileiro e suas Raízes Culturais’ montada no 1º Mezanino, com participação de 56 fotógrafos brasileiros.⁶⁹ Para a seleção das imagens, o Museu divulgou em edital, no *Jornal da Tarde*:

Para se enquadrar no tema ‘O Homem Brasileiro e suas Raízes Culturais’, o Masp e a Kodak exigem que o artista mande fotos dramáticas, críticas, artísticas ou flagrantes de situações e acontecimentos ocorridos em todo o Brasil, de preferência com a presença do ser humano. O fotógrafo deve, ainda, abordar paisagens rurais e urbanas, manifestações religiosas, folclóricas ou artísticas. O tamanho das obras – que não podem ser mandadas com nenhum tipo de montagem – não pode ser superior a 50x50 e nem inferior a 40x40. Não haverá prêmios [...].⁷⁰

A discussão aconteceu em torno dos critérios de seleção apresentados, nesse edital pelo Museu. Fotógrafos, principalmente de São Paulo e do Rio de Janeiro, protestaram contra os itens 5, 6 e 7 do regulamento que previam que todo o material enviado teria caráter de doação. Em carta ao Sr. Luiz Hossaka, organizador da mostra, o presidente da União dos Fotógrafos de São Paulo, Sr. José Ribeiro Cecato, julga pouco ética a atitude do Museu e questiona:

[...] Não podemos entender que o Museu pretenda compor um acervo fotográfico às custas de uma exposição, fazendo o uso que bem lhe prouver, independente de consulta ao autor das fotografias e incentivando participantes menos experientes a não valorizarem o seu trabalho.⁷¹

Embora tenha havido alterações no edital, muitos fotógrafos do Rio de Janeiro não enviaram seus trabalhos.⁷² Sem considerar os aspectos éticos da questão, esse fato evidencia a intenção do Museu de constituir uma coleção de fotografia e, se analisado em paralelo às ações realizadas no Masp em torno da fotografia, integra uma sucessão de eventos que vêm a confirmar

⁶⁹Ver anexo IV.

⁷⁰*Jornal da Tarde* 20/06/1980.

⁷¹Carta enviada ao Museu em 15/07/1980.

⁷²A comissão, formada por Pietro Maria Bardi, Stefania Bril, Moracy R. de Oliveira, Alberto Beuttenmuller e Walter Luiz Caira, selecionou 220 fotografias, a grande maioria de fotógrafos de São Paulo. Ver Anexo VI.

a preocupação de Bardi em valorizar a fotografia por meio de sua inserção definitiva no Museu.

A exposição ‘O Tempo do Olhar – Panorama da Fotografia Brasileira Atual’,⁷³ de 1983, oferece-nos argumentos para sustentar a hipótese – anteriormente descrita – de que o privilégio dado pelo Masp às ‘fotografias de reportagens’ era reflexo do progressivo destaque conquistado em âmbito nacional e internacional, a partir da década de 1950.

Nesse período, a imprensa assumia espaço preponderante, no cotidiano das cidades brasileiras, que apresentavam acelerado processo de desenvolvimento. Em consequência, a fotografia jornalística/documental encontrava nos periódicos não apenas um meio de popularizar-se, como também de ditar paradigmas técnicos e estéticos. É o que se constata pelo texto presente no catálogo da exposição, no qual o crítico de arte Wilson Coutinho atribui à imprensa – principalmente do eixo São Paulo/ Rio de Janeiro – a qualidade de agenciadora das novas posturas da fotografia e do fotógrafo:

A imprensa foi sempre um dos principais agenciadores de novas posturas. O antigo *O Cruzeiro*, fundado em 1928, é constantemente evocado pelos que procuram estabelecer um momento de ruptura nos quadros normativos em que a fotografia esteve, até então, empenhada. Outros jornais como a *Última Hora*, *Jornal do Brasil* e revistas como a *Manchete* e a *Realidade*, são considerados também mobilizadores de mudanças, de alteração pública da foto e formação de fotógrafos.⁷⁴

A idéia da organização dessa mostra – formada por Boris Kossoy, Zeca Araújo, Thomaz Farkas e Alair Gomes – foi apresentar uma “disseminação de obras, estilos, funções, que pudessem oferecer múltiplas informações sobre o atual espaço cultural e estético que a fotografia brasileira ocupa”.⁷⁵ O objetivo era:

[...] expor, sem preconceitos, um leque de fotógrafos com suas

⁷³Essa exposição teve patrocínio do *Jornal do Brasil* e participaram 31 fotógrafos, dos quais 26 estão presentes na Coleção Pirelli-Masp. Ver Anexo V.

⁷⁴COUTINHO, Wilson. Catálogo *O Tempo do Olhar – Panorama da Fotografia Brasileira Atual*, São Paulo, 1983.

⁷⁵É válido ressaltar que tanto Boris Kossoy e Thomaz Farkas fazem parte do Conselho Deliberativo da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia.

obras, o mais abrangente possível para que se tornasse visível os atuais caminhos da fotografia. Partiu-se das transformações sofridas por ela, principalmente do ambiente estético e de produção, onde a foto dita artística, cultural ou documental, nas suas apreensões do real e com a inclusão de valorização de determinados padrões técnicos e estéticos, apresenta-se como um resultado desse ambiente.⁷⁶

Esse objetivo parece ter sido formulado para justificar não apenas uma ‘exposição de fotografia’, mas sim um ‘panorama da fotografia brasileira’. O fato de os participantes atuarem – naquele período – ou em São Paulo ou no Rio de Janeiro, e terem, por consequência, uma produção circunscrita pela realidade desse eixo geográfico, parece não comprometer o desejo de elaboração desse panorama.⁷⁷

Esse desejo, no entanto, não é gratuito por dois motivos, que consideramos relevantes: o primeiro está relacionado à sobrepujança histórica do contexto sócio-econômico do eixo São Paulo – Rio de Janeiro diante das outras regiões do país. O segundo é uma consequência direta do primeiro, pois o destaque – nacional e internacional – recebido por esses Estados, torna-os pólos de referência, atraindo profissionais das diversas regiões do país. Nesse sentido, é possível compreendermos a realização audaciosa de uma mostra, em São Paulo, que se propõe elaborar um panorama da fotografia brasileira.

Nessa exposição, a fotografia jornalística/documental parece exercer papel determinante para a compreensão dos “atuais caminhos da fotografia” supracitados. Esse gênero fotográfico – se assim podemos denominá-lo – suscita a mediação entre padrões técnicos e estéticos resultantes de um ambiente que tenta perceber a fotografia, não apenas por sua capacidade de apreensão do real, como também de valorização artística. Coutinho explica que o “[...] acento sobre o fotojornalismo [...] é natural. A imprensa tem sido o lugar mais favorável para a demonstração do trabalho fotográfico, o lugar, por excelência, onde ocorre a maioria das imagens”.⁷⁸

⁷⁶Ibid

⁷⁷Ver anexo V.

⁷⁸Ibid.

O argumento do crítico pode ainda ajudar a compreender o motivo pelo qual, em 1984, o Masp apoiou a realização da mostra ‘Fotojornalismo Retrata São Paulo’, patrocinada pela empresa fotográfica Kodak e pela Prefeitura do Município de São Paulo, em ocasião do Seminário Internacional “As Metrópoles Latino-Americanas Frente à Crise: Experiências e Políticas”.⁷⁹

Como o próprio título indica, foi uma exposição voltada especificamente para o fotojornalismo, o que pode confirmar tanto a ideia de Coutinho, da imprensa como lugar, por excelência, da maioria das imagens, quanto a impossibilidade de o Museu ignorar a presença influente do fotojornalismo no cenário fotográfico local daquele período.

No catálogo da exposição, Bardi reafirma seu interesse pelo registro factual das fotografias jornalísticas:

[...] Trata-se de um registro documental que tem por objetivo evidenciar a importância do trabalho profissional do fotógrafo de imprensa, qualquer que seja a cidade sob a mira da sua objetiva. É ao repórter-fotográfico que essa exposição é dedicada. Expondo algumas das suas imagens em um recinto tão nobre, como o Masp [...], queremos render a ele as nossas homenagens e o nosso respeito pelo seu trabalho.⁸⁰

Ao reconhecer o fato de as fotografias jornalísticas estarem presentes no recinto nobre do Museu, Bardi parece evidenciar o privilégio dado a esse gênero fotográfico e a intenção de legitimá-lo como arte. As antinomias dentre os gêneros fotográficos parecem perder relevância diante de um discurso que tenta afirmar a fotografia jornalística como arte e assim justificar sua presença no Museu.

Bardi valoriza a fotografia documentária por seu realismo. Mesmo quando trata imagens produzidas por ‘fotógrafos-artistas’, seus comentários estão pautados na captação de uma determinada realidade, ainda que esta esteja presa a um caráter estético resultante do olhar subjetivo do fotógrafo-autor.

Evandro Teixeira
Tempo do olhar - Panorama
da fotografia brasileira
atual, 1983

Walter Firmo
Tempo do olhar - Panorama
da fotografia brasileira
atual, 1983

⁷⁹Ver Anexo VI.

⁸⁰BARDI, Catálogo *Fotojornalismo Retrata São Paulo*, São Paulo, 1984.

Outro fotógrafo dedicado a reproduzir a complexidade das fábricas industriais, situando-as em conjuntos para oferecer visões derivadas de um senso próprio de captação que denuncia originalidade de espírito estético. Esta a intuição característica de Rudolf Caio Petersen.⁸¹

A idéia do ‘fotógrafo-autor’ defendida por Bardi relaciona-se não só à ‘originalidade do espírito estético’, mas também às possibilidades de edição de uma imagem.

As possibilidades que o fotógrafo-artista encontra, num instantâneo, são infinitas, inclusive porque pode se servir de várias tomadas, escolhendo depois a que mais lhe agrada. Eis um resultado notável, intitulado ‘Anonimato...’ pelo autor, Jorge Luiz de Melo Oliveira.⁸²

A percepção da fotografia enquanto objeto de arte parece ser ponto pacífico para Bardi:

Como diretor do Masp, tive contato constante com fotógrafos, sempre maravilhado por encontrar alguns de reconhecida capacidade.

O número das exposições do Masp que se abriram ao público confirma como a arte ou, como definem os puristas da *arte-pela-arte*, a prática da fotografia sempre teve a consideração que merece numa entidade onde são conservadas famosas obras da antiguidade e da modernidade.⁸³

Essas duas últimas mostras – ‘O Tempo do Olhar’ e ‘Fotojornalismo Retrata São Paulo’ – suscitam, mais diretamente, questões presentes no debate internacional em torno da fotografia jornalística/documental da década de 1980.

Naquele período – como mencionamos no Capítulo anterior – discutia-se o caráter artístico/autorial da fotografia jornalística/documental. Eram contundentes os argumentos em favor de uma fotografia que não mais deveria ser percebida como mera representação objetiva da realidade, mas sim como resultado do fazer subjetivo do fotógrafo.

Arquivo Masp

Arquivo Masp

⁸¹BARDI, *Em Torno da Fotografia no Brasil*, op. cit., p.73.

⁸²Ibid, p.73.

⁸³Ibid, p.17.

A atribuição de uma subjetividade criativa ao ato fotográfico vai ao encontro dos anseios do Masp de inserir a fotografia jornalística/documental no campo das artes. Nesse sentido, nos anos de 1980, o Museu promoveu também exposições individuais de fotógrafos nacionais e internacionais, em cujos trabalhos incidem tal discussão.⁸⁴

Dentre as mostras coletivas internacionais, realizadas no Museu na década de 1980, *Documentary Dilemmas*, promovida pelo British Council em 1985, revelou os desdobramentos históricos que proporcionaram, no contexto pós-industrial da Grã-Bretanha, mudanças perceptivas diante da fotografia jornalística/documental.⁸⁵

O objetivo era demonstrar a maneira pela qual antigos conceitos sobre o documentário social tiveram de ser reavaliados durante a década de 1970 e ainda demonstrar a revitalização do gênero documentário, nos anos de 1980. De acordo com a curadora da mostra, Brett Rogers:

Assim como seus colegas americanos, os fotógrafos britânicos passavam por um período de desilusão com o documentário – ao constatarem que sua objetividade era algo mítico, que seu declarado direito de revelar a ‘Verdade’ era falso e finalmente, o mais fundamental em toda essa reavaliação é que ela falhara em gerar alguma mudança real no mundo. O problema ético que o grupo se auto-impôs era o de como responder às radicais mudanças sociais e políticas que aconteciam em seu próprio país, sem sucumbir aos velhos mitos a respeito do poder do documentário estético.⁸⁶

Acredita-se – a exemplo da pesquisadora Helouise Costa – que o entendimento da fotografia como construção da realidade fez com que a produção de fotógrafos - brasileiros e estrangeiros – se caracterizasse pela materialização de uma:

Renata Falzoni
Fotojornalismo - Retrata
São Paulo, 1984

Cláudio Laranjeira
Fotojornalismo - Retrata
São Paulo, 1984

⁸⁴Como exemplo, podemos citar as exposições dos fotógrafos Luigi Mamprim, em 1981; Henri Cartier-Bresson, Walter Firmo e Michael Lewin, em 1984; Michael Lewin, em 1986; Sebastião Salgado, em 1989, entre outras.

⁸⁵Ver Anexo VII.

⁸⁶ROGERS, Brett. Catálogo *Documentary Dilemmas – Uma Exposição do British Council*, São Paulo: British Council, 1985, p.9.

[...] visão extremamente pessoal; um tipo de fotojornalismo autoral. Esse foi um dos fatores preponderantes para que o fotojornalismo passasse a ser considerado como fenômeno estético e chegasse a ocupar as paredes das galerias de arte e dos museus.⁸⁷

Uma análise comparativa entre as exposições de fotografia realizadas no Museu desde sua fundação até 2004 e as fotografias presentes na Coleção Pirelli-Masp – de 1991 a 2004 – oferece-nos elementos significativos para sustentar a hipótese de que o início da Coleção está estreitamente relacionado com uma história da fotografia paulistana e mesmo brasileira, narrada pelo Masp, desde sua criação.

Para fundamentar essa hipótese, toma-se como ponto de partida a análise dos 13 catálogos correspondentes ao período de 1991 a 2004.⁸⁸ Tentou-se identificar dentre os fotógrafos presentes na Coleção aqueles que haviam exposto no Masp anteriormente ao início da mesma.⁸⁹

Dos artistas representados no primeiro catálogo da Coleção e que já haviam participado de mostras no Masp, 66% haviam integrado a Coletiva ‘O Tempo do Olhar – Panorama da Fotografia Brasileira’. A partir desse dado, parece claro pensar o catálogo inaugural da Coleção como sendo aquele no qual é explícita a necessidade de legitimar a Coleção Pirelli-Masp de Fotografia por critérios fotográficos previamente estabelecidos pelo Masp.

Como a referida Mostra, o primeiro catálogo da Coleção também era visto como uma síntese importante da fotografia brasileira contemporânea. Supõe-se que o objetivo era instituir base argumentativa para justificar a Coleção, não apenas como detentora da ‘memória da fotografia paulistana’, mas sim da ‘memória da fotografia brasileira’, numa tentativa de legitimar-se como a grande representante da fotografia nacional.

A constituição dessa ‘memória’ partiu de critérios circunscritos por uma fotografia pautada principalmente no documental. A escolha de tais critérios, no entanto, implica duas questões.

⁸⁷Ver COSTA, Helouise. *Um Olho que pensa – Estética Moderna e Fotojornalismo*, op. cit p. 261.

⁸⁸A Coleção Pirelli-Masp publica anualmente seus catálogos. Deste modo – de 1991 a 2004 – deveriam haver 14 catálogos já publicados, porém existem 13, pois o nono catálogo é referente a uma exposição que aconteceu entre os anos de 1999 e 2000.

⁸⁹No primeiro catálogo, dos 18 fotógrafos presentes, 15 (83%) já haviam participado de exposições – coletivas e/ou individuais – no Masp; no segundo, dos 16, 11 (68%); no terceiro, dos 14, seis (42,8%); no quarto, dos 14, cinco (35%); no quinto, dos 14, cinco (35%); no sexto, dos 20, nove (45%); no sétimo, dos 17, cinco (29%); no oitavo, dos 19, três (15%); no nono, dos 20, cinco (25%); no décimo, dos 18, quatro (22%); no décimo primeiro, dos 18, dois (11%) e no décimo segundo, dos 16, dois (12%).

A primeira é a de criar argumentos para explicar o caráter artístico da ‘fotografia documentária’, à qual é atribuída a característica de ‘autoral’. Acredita-se que a prerrogativa do autoral, quando relacionada às fotografias de uma coleção recém formada de um museu, tenta atestar o caráter artístico dessas, para assim tornar inquestionável a presença das mesmas em um ambiente, por excelência, das artes. É o que nos confirma Kossoy, em 1996:

No interior dessa forte vertente documental, a Coleção tem buscado valorizar a representação do mundo, particularmente quando o registro da realidade concreta que nela se inscreve não se constitui num mero reflexo, mas onde se sente uma intermediação pensada, conjugada a uma preocupação plástica por parte de seu autor.⁹⁰

A segunda questão implica na necessidade de elaborar uma base discursiva que explique tanto o grande número de ‘fotografias documentárias’, na Coleção, quanto a importância delas para a ‘memória da fotografia brasileira’.

A exemplo dos argumentos expostos pelo Masp para aceitar – entre as obras consagradas do Museu – a fotografia jornalística/documental, a Coleção Pirelli-Masp pauta seu discurso na impossibilidade de negar a grande influência desse gênero no contexto fotográfico brasileiro.

Sobre a presença da fotografia documental na Coleção, Kossoy argumenta:

[...] de forma alguma o conjunto é composto de uma sucessão de fotografias ‘documentais’ que pudesse lembrar uma agência de imagens. Pelo contrário, buscou-se sempre privilegiar a visão de mundo do fotógrafo, sua criatividade, seu olhar diferenciado, seu poder, enfim, de apreender uma dada situação do real e transformá-la em imagem-síntese, como diretrizes básicas para a seleção e aquisição de obras.⁹¹

⁹⁰KOSSOY, Boris. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, São Paulo, 1996, p.6.

⁹¹Ibid p.6.

As palavras de Kossoy revelam uma tentativa de justificar a forte presença na Coleção de uma fotografia ‘documentária’, condicionando-a a critérios de seleção que a tornem obra de arte. Ao privilegiar a visão de mundo do fotógrafo, Kossoy tenta romper com a objetividade do registro fotográfico documental para transformá-lo em um objeto – em uma ‘imagem-síntese’ – fruto, dentro desse pensamento, de uma atividade artística.

Embora o discurso de Kossoy não ofereça uma análise clara sobre a predominância, na Coleção, da fotografia ‘documentária’, parece, no entanto, refletir as idéias de Bardi referentes à fotografia. Como citamos anteriormente, em muitos de seus depoimentos, o antigo diretor do Masp tentou defender a presença da fotografia jornalística no Museu.

Kossoy traduz a “captação criativa de um átimo pela fotografia” definida por Bardi, como ‘imagem-síntese’, ou seja, uma fotografia que é, a um só tempo, documento e representação. Para Kossoy, a fotografia:

[...] retrata um microcosmo do real e nos mostra como as coisas são, porém segundo a visão de mundo de seu autor, que a constrói a partir de seu repertório [...] cultural, ideologia. Nesse sentido a fotografia também é ficção, invenção, arte.⁹²

Pelas palavras de Kossoy, a fotografia deve estar relacionada a uma idéia de instante decisivo e subordinada à visão de mundo de seu autor, para assim transitar com naturalidade entre o documento e a arte e encontrar seu lugar no Museu.

A complexidade de buscar definições para uma fotografia artística é apresentada, por exemplo, pelo fotógrafo Marcos Magaldi.⁹³

[...] a fotografia é um registro da realidade, mas não necessariamente uma linguagem do concreto. A fotografia é importante para o jornal, mas acho que está sendo sub-utilizada. Ela é descrição, um adereço, um ícone. Se ela passasse desse estágio denotativo, descritivo, para um estágio não descritivo, uma espécie de indicador sugestivo, aí poderia surgir um outro caminho para a fotografia.⁹⁴

⁹²Ibid p.6.

⁹³Marcos Magaldi integra a Coleção e realizou duas exposições individuais no Masp, em 1977 e em 1978, respectivamente.

⁹⁴Ver MAGALDI, Marcos. Catálogo *Série Sobre Casal/ Fotografias*, São Paulo: Masp, 1977.

Para esquivar-se do risco de deter-se em vagas e complexas elucubrações em torno da fotografia documental e artística, propõe-se – no próximo Capítulo – encontrar definições a partir de uma análise atenta dos fotógrafos e das fotografias presentes nos catálogos da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia.

Para isso, tomar-se-á como ponto de partida os textos dos membros do Conselho Deliberativo que acompanham cada catálogo, acreditando serem fundamentais para a compreensão dos paradigmas fotográficos criados como base discursiva para o conjunto de imagens. Desse modo, propõe-se indagar de que maneira esse discurso procura dialogar com as fotografias selecionadas.

Capítulo III

A Coleção Pirelli-Masp de Fotografia

A Coleção Pirelli/MASP nos dá a possibilidade de refletir tanto sobre a produção que pontuou a história da fotografia das últimas décadas, quanto sobre a produção ainda em processo, estabelecendo parâmetros de compreensão e arriscando-se na discussão do que uma fotografia deve ser ou não, dando ao museu a chance de ser um centro de referência e debate da produção contemporânea.

Rubens Fernandes Jr.

ESTRATÉGIAS PARA UMA FOTOGRAFIA AUTORAL

A Coleção Pirelli-Masp de Fotografia é uma “coleção orgânica de obras dos melhores autores contemporâneos brasileiros ou profissionalmente ligados ao Brasil”, como a define Anna Carboncini, coordenadora da Coleção. Para ela, formar uma coleção significativa é o “primeiro passo para estimular uma reflexão crítica, a produção de estudos abrangentes e a divulgação em âmbito nacional e internacional da fotografia contemporânea brasileira”.¹

Esse posicionamento de Carboncini ganha respaldo com a exposição anual das fotografias e com a publicação de um catálogo para a divulgação das imagens selecionadas a cada edição. De 1991 a 2004, foram publicados treze catálogos, cujos textos são escritos pelos membros do Conselho Deliberativo:

¹Informações presentes em um folheto, elaborado por Anna Carboncini, para ser entregue aos fotógrafos integrantes da Coleção. O folheto foi gentilmente cedido por Carboncini para essa pesquisa, em entrevista realizada em São Paulo, 09/09/2004.

quatro por Boris Kossoy (1991, 1996, 1999/2000, 2004), cinco por Rubens Fernandes Jr. (1992, 1997, 2001, 2002, 2003), dois por Zé de Boni (1994, 1998), um por Thomaz Farkas (1993) e um por Mário Cohen (1995).

A partir da leitura dos textos assinados por Boris Kossoy, Rubens Fernandes Jr. e Zé de Boni, levanta-se aqui a hipótese de que, para a escolha das fotos, os membros do Conselho Deliberativo relacionam às mesmas os conceitos de ‘autor’ e de ‘estilo’, numa estratégia para justificá-las como obra de arte.

Tal estratégia tende a inserir as imagens fotográficas em uma determinada cultura artística moderna que, alicerçada na história da arte, reforça mitos em torno da figura do autor e da obra de arte como uma imagem original e autêntica. Essa atitude é analisada pela ensaísta Susan Sontag como uma imposição discursiva que cultiva “[...] a noção do fotógrafo como *autor* e de todas as fotografias tomadas pelo mesmo fotógrafo como constituindo um conjunto”.²

Esse posicionamento resulta em um esforço para conceder à fotografia o *status* de arte, mediante a transformação da cópia fotográfica em mercadoria privilegiada e do fotógrafo em autor autônomo.

O objetivo deste Capítulo é analisar os discursos dos membros do Conselho Deliberativo para identificar e compreender os critérios utilizados para a seleção das obras presentes na referida Coleção e pensar sobre os mecanismos discursivos que tentam, a partir de fundamentos e conceitos estéticos legitimados pela história da arte, afirmar o lugar da fotografia em um museu.

Tanto na história da arte quanto na história da fotografia, o conceito de autor tem sido usado para a análise de imagens com o intuito de imputar-lhe um valor de caráter estético, historicamente definido.

Para o filósofo Theodor W. Adorno, “[...] sem valores, nada se compreende no plano estético, e inversamente. Na arte, mais do que em

²SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*, Rio de Janeiro, 1981, p.132.

qualquer outro lugar, é justo falar de valores”.³

Essa idéia é também compartilhada pelos historiadores Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, para quem “[...] a história da arte não é tanto uma história de coisas como uma história de juízos de valor”.⁴ Segundo Argan e Fagiolo, para a realização desse juízo de valor, torna-se fundamental localizar a obra no espaço e no tempo, coordená-la com outras obras com as quais estabelece relação, explicar a situação em que foi produzida e as conseqüências a que deu lugar.⁵

Compreende-se que a contextualização histórica de uma obra, seja ela pictórica ou fotográfica, torna-se importante para a atribuição de um juízo de valor, o que confirma a relevância da análise do discurso crítico em torno da Coleção em concomitância ao debate artístico e fotográfico vigente no início da década de 1990, data da criação daquele acervo.⁶

O AUTORAL NA FOTOGRAFIA DOCUMENTÁRIA

No primeiro catálogo da Coleção, Boris Kossoy define: “A obra fotográfica de Autor compreende, *no seu conjunto*, um segmento significativo da massa documental que envolve a *experiência artística de uma época*”.⁷

Ao conceituar a ‘obra fotográfica de Autor’ a partir do seu conjunto, entende-se que o reconhecimento de uma marca autoral não está relacionado a uma obra isolada, mas a um grupo de imagens que podem ou não pertencer a uma mesma série ou remontar parte significativa do trabalho dos fotógrafos.

Marcos Magaldi, por exemplo, embora fotógrafo publicitário desde 1979, e um dos fundadores da Abrafoto (Associação Brasileira de Fotógrafos de Publicidade), está representado na Coleção por trabalhos que não estão entre aqueles mais significantes de sua carreira como fotógrafo publicitário. São imagens presentes na Coleção, porque, segundo Rubens Fernandes Jr., por meio delas, Magaldi:

Marcos Magaldi
Vibrações II, 1997

Marcos Magaldi
Retrato de Mauro, 1997

David Hockney
Ruth Lesserman, 1982

³ADORNO, Theodor W.. *Experiência e Criação Artística*. Lisboa, 2003, p.12.

⁴ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. *Guia da História da Arte*. Lisboa, 1994, p. 14.

⁵Ibid p.18.

⁶Ver anexo VIII.

⁷KOSSOY, Boris. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1991, p.6, (Grifos da Autora).

[...] assume a intenção de usar a fotografia como uma das manifestações visuais que expressam sua inquietação e, ao manipular a imagem, busca tão-somente evidenciar o fato de que o espectador deve participar mais ativamente da compreensão do processo criativo, para ter consciência das diferentes e possíveis interpretações da fotografia.⁸

Postas uma ao lado da outra, remontando uma possível 'série', as imagens de Magaldi desconstruídas, cortadas, montadas remetem a trabalhos do fotógrafo inglês David Hockney e tentam romper a relação da fotografia com seu referente. Mas, numa análise menos entusiasmada, não sugerem nada além da tentativa (não muito bem sucedida) de apresentar resultados que tragam uma intenção artística ou autoral apoiada pelo discurso de Fernandes Jr.

O termo 'série' não precisa estar explícito na legenda para que o trabalho seja percebido como tal. Essa análise pode estar pautada tanto pela repetição dos títulos, pela unidade temática, pelas datas, como no caso dos trabalhos de Maureen Bisilliat, Cláudio Edinger, Cristiano Mascaro, Arnaldo Pappalardo presentes no catálogo I.

Na Coleção, torna-se muitas vezes problemático analisar o autoral a partir de um grupo de imagens de um fotógrafo, pois, pelas decisões curatoriais dos membros do Conselho Deliberativo, percebe-se que um conjunto pode não representar uma série, como exemplifica os trabalhos de Penna Prearo (catálogo X). Das três imagens selecionadas, duas trazem em seus títulos o termo 'série', porém, cada uma faz parte de uma série diferente, "série São Todos Filhos de Deus: I, 1994" e "série Olhos Sobre A Tela, 1991". Ao selecionar uma única fotografia de cada série, a noção de conjunto deixa de fazer sentido.

Um outro exemplo é a seleção feita em torno do trabalho de Antonio Saggese (catálogo I). Nesse caso, das três imagens, duas fazem parte de uma mesma série. Embora o termo não esteja explícito no título, ambas se chamam "Mecânica do Desejo, 1988/89". A terceira imagem selecionada, "Shopping Center Eldorado, 1988", destoa, no entanto, por não fazer parte desse conjunto.

Penna Prearo
São Todos Filhos de Deus
I, 1994

Penna Prearo
Série Olhos Sobre Tela,
1991

Penna Prearo
Andarilhos, 1991

⁸FERNANDES Jr., Rubens. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 2001, p.7.

Essa escolha não apenas compromete o entendimento da ‘série’ ‘Mecânica do Desejo’, como também a idéia de Kossoy de compreender a obra fotográfica de autor a partir de seu conjunto.

Em contrapartida, estão presentes, na Coleção, as ‘séries’ de Arthur Omar, Boris Kossoy, Eduardo Simões, Carlos Goldgrub, Flávia Mutran, Paulo Veloso, Paulo Veiner, Mônica Vendramini, Fernando Augusto, Rogério Reis, Ricardo Teles, Vicente de Mello, Hirosuke Kitamura, Alex Flemming, Pablo Di Giulio, Marcelo Buainain, Georges Racz, Rosângela Rennó. A idéia de série norteou a produção de todos esses trabalhos, portanto o desmembramento de uma das propostas compromete seu entendimento.

Na Coleção Pirelli-Masp, as imagens são apresentadas em conjunto – quer nos catálogos, quer nas exposições anuais –, o que já pressupõe a existência de pontos que as unem, atribuindo-lhes relevância. Contudo, esse elo não poderia estar na técnica, pois são diversas, e nem no caráter inventivo, cuja análise é bastante específica a cada imagem. Conclui-se, então, que o ponto em comum está além da realidade das próprias imagens: está no discurso dos membros do Conselho Deliberativo.

Como explica o teórico francês Jean Marie Schaeffer, a necessidade de elaboração de um discurso legitimador pode ser resultante da pressão institucional, que visa a constituição de um conjunto de imagens referente a obras individuais. Essa pressão é tanto mais forte quanto mais recentes são as imagens selecionadas.⁹

Isso significa que Cristiano Mascaro, Claudia Andujar, Thomaz Farkas, Carlos Fadon Vicente, Peter Scheier, Pierre Verger, entre outros, por serem nomes já legitimados pela história da fotografia brasileira, são aceitos, de maneira incontestável, pelo Museu. O mesmo não ocorre com Rafael Assef, Cristina Camara, Luzia Simons, Celina Yamauchi, Marcelo Arruda,

Antonio Saggese
Mecânica do Desejo,
1988/1989

Antonio Saggese
Mecânica do Desejo,
1988/1989

Antonio Saggese
Shopping Center Eldorado,
1988

⁹SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária*. Campinas, 1996.

Fernando Augusto etc. que, por serem fotógrafos mais novos, cuja produção é menos conhecida pelos membros do Conselho, sofrem maior pressão.

Contudo, quando as imagens de Peter Scheier e de Luzia Simons são postas lado-a-lado no mesmo catálogo, o que se percebe é a consolidação de um processo legitimador interessado em colecionar autores, mesmo se tratando de poéticas tão distintas.

Não é por acaso que Kossoy inicia o texto do primeiro catálogo com uma definição sobre o que, para ele, corresponde à ‘obra fotográfica de Autor’. Também não parece ser por acaso que a palavra autor esteja escrita com letra maiúscula, pois é exatamente esse caráter autoral, singular e histórico que supostamente constituirá um importante elo entre as fotografias da Coleção.

Para Kossoy, a questão do autoral está relacionada de maneira intrínseca com a abrangência temática presente na Coleção. Em entrevista, quando questionado sobre o autoral na fotografia, ele responde:

A fotografia autoral constitui o cerne da coleção. Abrange um largo espectro temático que reproduz as diferentes correntes que, tanto em décadas passadas, como hoje, atuam paralelamente na fotografia brasileira. Do documentário social, oferecido pela realidade, à ficção, do fotojornalismo ao experimentalismo, da construção convencional à apropriação e recriação, a coleção cresce em sua diversidade. As mostras e catálogos anuais dão conta desse mosaico iconográfico.¹⁰

No seu livro *Fotografia & História*, Kossoy define o fotógrafo como o “autor do registro, agente e personagem do processo”,¹¹ considerando sinônimos os termos fotógrafo e autor. No entanto, essa sinonímia não ocorre em seu discurso em torno da Coleção, no qual o termo ‘Autor’ não é empregado para designar o produtor de qualquer fotografia e, sim, aquele cuja produção tem o caráter artístico evidenciado, mostrando, assim, clara distinção entre o fotógrafo e o autor.

A partir do momento em que o critério de escolha das imagens está em identificar a presença do Autor na ‘obra’ – para assim garantir ao Museu a

Luzia Simons
Blow-up Videostills, 2002

Peter Scheier
Centro, Prédio Banespa,
1950-1953

¹⁰A entrevista foi realizada por e-mail em 30/10/2005.

¹¹KOSSOY. *Fotografia & História*, op. cit. p.38.

autenticidade das fotografias colecionadas – são anuladas as diferenças entre os trabalhos. Sob a insígnia do autoral, parece perder relevância o contexto histórico em que as imagens foram produzidas ou as técnicas utilizadas. É ignorada a grande distância técnica, estética e ideológica entre os trabalhos, por exemplo, de Sebastião Salgado e de J.R.Duran, já que a análise das singularidades de suas fotografias parece perder relevância quando postas lado a lado e percebidas com base no mesmo critério autoral.

Essas fotografias podem sim ser autorais, mas para isso é necessário identificar o que as caracterizam como tal. É importante não perder de vista que, enquanto Salgado opera com luzes naturais, sombras, grãos para construir uma fotografia (cuja apreciação é mediada por questões supostamente documentais e antropológicas), Duran realiza trabalhos em estúdio, com luzes artificiais, com a pose do fotografado, sem grãos e com imagens nítidas para produzir fotografias (cuja apreciação está pautada em questões comerciais publicitárias). Em ambos os casos, portanto, o autoral deve ser percebido de forma bastante específica.

Pela definição de Boris Kossoy inicialmente destacada, a análise da ‘obra fotográfica de Autor’ também está condicionada à experiência artística de uma determinada época, relacionando-se o autoral à investigação do contexto histórico no qual a obra, no seu conjunto, está inserida.

Desse modo, o texto presente em cada catálogo da Coleção torna-se um espaço privilegiado para tal contextualização indicativa do autoral. Mas, dos quatro textos por ele escritos, apenas em um deles Kossoy desenvolve uma análise mais pontual sobre as obras e seus autores. Nos outros, em vez da contextualização da “experiência artística de uma época”, apresenta-se a Coleção como projeto em defesa da memória da fotografia brasileira.

Nesse sentido, a questão do autoral parece dar lugar a uma preocupação arquivística que considera a imagem fotográfica um documento histórico.¹²

J.R.Duran
Pelé, 1967

Sebastião Salgado
Eitópia, 1984

¹²Essa questão foi discutida no Capítulo anterior.

Daí Kossoy apresentar, nos textos dos catálogos de 1996 e de 1999, números estatísticos cronologicamente organizados das aquisições da Coleção. Com esses dados, ele mostra a predominância no acervo de fotografias produzidas nas décadas de 1980 e de 1990, em detrimento daquelas dos anos de 1940 e de 1960. Ressalta, porém, que o fato de a Coleção privilegiar fotografias produzidas nas últimas décadas do século XX em nada compromete o projeto de resgatar e de preservar a memória da fotografia brasileira.

Ao apresentar esse quadro estatístico, Kossoy procura detectar não apenas as supostas deficiências da Coleção, como também da própria história da fotografia no Brasil. No catálogo de 1999, ele percebe, por exemplo, que o reduzido número de fotógrafos dos anos de 1960 é reflexo do contexto fotográfico daquele período que apresentava “[...] ausência de um ambiente de troca, fertilização e difusão de idéias”.

Contudo, essa justificativa não é válida para a restrita presença de fotografias referentes à década de 1970, pois, nesse período – como mencionado no Capítulo anterior – houve um grande incentivo institucional à fotografia, sobretudo no cenário paulistano. Diante desse fato, Kossoy é levado a reconhecer que o número limitado de fotografias dos anos de 1970 não é proporcional à produção da época e para tentar suprir essas lacunas são adquiridas obras de Alécio de Andrade, Sebastião Barbosa, Geraldo Guimarães, Assis Hoffmann, Luigi Mamprin e Dulce Soares, por exemplo.

Todos esses fatos reforçam os argumentos de Kossoy quanto ao intuito arquivístico da Coleção em “[...] salvar do esquecimento os fotógrafos que deveriam ocupar posição de destaque na história da fotografia do século XX”.¹³

Se, no primeiro catálogo, a questão do autoral parece determinante para definir as imagens presentes na Coleção, no texto de 1996, a atenção de Kossoy volta-se para a defesa da ‘fotografia documentária’ que julga predominante na Coleção.¹⁴

¹³KOSSOY, Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1999, p.7.

¹⁴Para esse catálogo também foram selecionados os trabalhos dos membros do Conselho: Boris Kossoy, Thomaz Farkas, Zé de Boni, Piero Sierra.

De fato, é possível perceber um grande número de fotografias que, no conjunto, reforçam a capacidade do meio em captar uma suposta realidade, no caso, a realidade brasileira, documentando-a. Para a compreensão do termo ‘fotografia documentária’, Kossoy explica:

[...] abrange o registro fotográfico sistemático de temas de qualquer natureza captados do real; no entanto, existe, em geral, um interesse específico, uma intenção no registro de algum assunto determinado. É em função disso que surgiu o hábito de se separar ou dividir a fotodocumentação por classes ou categorias de documentação: jornalística, antropológica, etnográfica, social, arquitetônica, urbana, geográfica, tecnológica etc. Essas classificações são, não raro, pouco convincentes posto que permitem leituras sob diferentes abordagens, de acordo com a formação ou interesse pessoal dos diferentes receptores.¹⁵

Pelas palavras de Kossoy, a expressão ‘fotografia documentária’ não parece pressupor uma categoria, servindo meramente para nomear um processo técnico de captação de imagem que poderia ser também designado apenas como fotografia. Contudo, não se trata de um simples problema semântico. O termo não está de forma alguma isento de uma intenção de categorizar e de defender uma determinada concepção fotográfica entendida, por Kossoy, como documentária e que resulta em uma classificação pouco esclarecedora.

A própria trajetória da fotografia brasileira explica esse interesse pelo documentário. Principalmente a partir dos anos de 1950, houve um crescente entusiasmo entre os fotógrafos pela documentação, pela possibilidade de tornar visível a paisagem humana do país. Daí terem surgido muitos ensaios fotográficos sobre tribos indígenas, jangadeiros do nordeste e seringueiros do norte; sobre as comunidades dos pampas e o operariado das grandes metrópoles; sobre os flagelados das secas e os sem-terra etc.

De acordo com o estudioso Tadeu Chiarelli:

O registro do “brasileiro”, tendo sido excluído do universo de interesses da pintura modernista local (após o fim histórico das

¹⁵KOSSOY, *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, São Paulo, 2002, p.51.

obras de Candido Portinari, Di e outros), migrou decididamente para a área da fotografia, constituindo aos poucos – mas para muitos – a sua própria razão de ser.

Obviamente, ainda no período em que a arte modernista estava fixada no mapeamento da paisagem humana brasileira, alguns fotógrafos já enveredavam para esse mesmo foco seguindo, por um lado, a preocupação dos pintores mais importantes da época e, por outro, uma tendência típica da “fotografia verdade” internacional.¹⁶

Entende-se que, para Chiarelli, quando a arte brasileira volta-se, nos anos de 1950, para o discurso de suas especificidades e/ou para a exploração de seus limites, a fotografia voltada para a captação da realidade do homem local ganha força. Torna-se, se não a única vertente fotográfica existente no país, pelo menos aquela que teria encontrado um nicho definido, embora ainda nublado. Isso porque, dentro dela, se justapõem a questão documental e a expressão artística autônoma,¹⁷ dicotomia que, como mostra Kossoy, parece prevalecer na Coleção:

Do ponto de vista do registro documental no campo ou na cidade, cenários, personagens e situações contrastantes vão se sucedendo, revelando os vários brasis contidos nessas imagens-síntese, menos para a notícia de consumo rápido e mais para o comentário, a interpretação criativa e inteligente. Imagens que sintetizam a essência de seu tempo. Nessa direção vem sendo, aos poucos, formada a imagem multifacetada deste país, embora não seja este, a meu ver, o objetivo precípua da Coleção.¹⁸

O grande número, na Coleção, de ‘fotografias documentárias’ voltadas para a representação do indígena, do sem-terra, do urbano, do rural, da miséria, das festividades, do factual etc., demonstra o interesse em reunir imagens que evidenciam o registro de uma dada realidade principalmente captada em preto e branco.

Tomando como exemplo os catálogos, cujos textos foram escritos por Kossoy, no de 1991, das 60 imagens, 52 são em preto e branco; no de

¹⁶CHIARELLI, ‘Identidade/Não Identidade: A fotografia Brasileira Hoje’. In *Arte Internacional Brasileira*, op. cit. p.132.

¹⁷Ibid.

¹⁸KOSSOY, Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1996, p.6.

1996, das 62, 56 são em P&B; no de 1999, das 66, 36 são em P&B e no de 2004, das 65, 36 são em P&B,¹⁹ dados bastante significativos por fazerem referência ao primeiro e ao último catálogo publicados. A forte presença do P&B na Coleção pode estar relacionada a um argumento pautado em um ‘ideal artístico’ que justifica a escolha de tais imagens para a coleção de um museu.

Para Susan Sontag, muitos fotógrafos preferem imagens em preto e branco, pois acreditam serem “mais discretas e de mais bom gosto do que as coloridas – ou menos voyeurísticas, sentimentais ou cruelmente reais”.²⁰ Ela reforça sua posição com o exemplo do fotógrafo Henri Cartier-Bresson que justificou sua opção pelo P&B em virtude das limitações técnicas do colorido.

O rápido desenvolvimento tecnológico do filme colorido, porém, levou o fotógrafo francês a reformular seus argumentos e a propor que suas fotografias renunciam à cor por questões de princípio. De acordo com Sontag, Cartier-Bresson parece persistir no mito de que, na divisão de territórios entre a fotografia e a pintura, a cor pertence a essa última.²¹

Desse modo, a escolha dos fotógrafos pelo P&B não é gratuita. Para eles, talvez haja nessa escolha um encanto autoral em trabalhar a imagem manualmente no laboratório, para assim alcançar determinados resultados estéticos obtidos pelo controle dos tons de preto, de cinza e de branco.

Essa mistificação do trabalho no laboratório pode ser ilustrada pelas palavras do fotógrafo Arthur Omar que afirma: “Há, com efeito, um gozo específico do laboratorista”.²² E quando perguntado sobre a escolha pelo preto e branco, responde:

[...] o preto e branco me permitiria ficar mais na relação entre mim e o objeto, nessa aparição relacional do outro, da pessoa do outro, sem elementos dispersantes como a cor. Mas há outra resposta. Porque a minha arte não repousa nessa pura aparição humanística do outro. Ao contrário, o que importa, no final, é a forma, a irrupção da forma, surpreendente, dissoluta de fronteiras.²³

¹⁹Até 2004, existem, na Coleção, 469 fotografias em P&B e 250 em cor.

²⁰SONTAG, *Ensaio sobre a Fotografia*, op. cit. p. 124.

²¹Ibid.

²²OMAR, Arthur. *O Zen e a Arte Gloriosa da fotografia*, São Paulo, 2000, p21.

²³Ibid p.26.

Os argumentos de Omar, como os de Cartier-Bresson, parecem menos técnicos e mais ideológicos. Em ambos os casos, fica nítida a crença na capacidade do P&B em ajudar na estruturação do significado presente numa imagem fotográfica principalmente ‘documentária’.

Para o filósofo Vilém Flusser:

Não pode haver, no mundo lá fora, cenas em preto-e-branco. Isto porque o preto e o branco são situações “ideais”, situações-limite. O branco é a presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. O preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma determinada teoria ótica. De maneira que cenas em preto-e-branco não existem. Mas fotografias em preto-e-branco, estas sim, existem. [...] Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto-e-branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos.²⁴

Arthur Omar
Série Antropologia da Face
Gloriosa, 1973-1997

De acordo com Flusser, as fotografias em preto-e-branco são resultados de um tipo de maniqueísmo munido de aparelho, que busca contribuir para a construção de sociedades sistematizadas. A intenção do fotógrafo é codificar, por meio de imagens, os conceitos que tem na memória e eternizá-los.

A seleção das imagens é ainda justificada, por Kossoy, não por suas especificidades estéticas e temáticas, mas pela definição de que toda “fotografia é, a um só tempo, documento e representação”.²⁵

Para ele, enquanto a *representação do mundo* acentua a importância do referente e do dispositivo ótico na formação da imagem; a *criação documental* tende a conferir prioridade à interferência da subjetividade do fotógrafo, ressaltando os efeitos visuais decorrentes do uso criativo dos equipamentos fotográficos.²⁶

²⁴FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*, Rio de Janeiro, 2002, p. 38/39.

²⁵É válido ressaltar que, para Kossoy, de ambas as possibilidades resultam imagens construídas a partir do repertório cultural e ideológico do fotógrafo e que, independentemente de seus conteúdos, “devem sempre ser percebidas como fontes históricas de abrangência multidisciplinar” KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama fotográfica*, op cit. p.21

²⁶KOSSOY, Boris. *Catálogo Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1996.

Mas, diante das imagens presentes na Coleção, depara-se com a dificuldade em identificar um limiar claro entre *representação do mundo* e *criação documental*, o que pode resultar em diversas inter-relações.

As fotografias selecionadas trazem uma multiplicidade de temas e de propostas que apresentam tanto inventividade quanto acuidade técnica. São fotografias que podem ser caracterizadas como documentação e criação, simultaneamente. Ainda que pertençam a universos diferentes, dificilmente pode-se desassociar técnica de inventividade nas fotografias de Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Mário Cravo Neto, Antônio Saggese, Luis Humberto, Cristiano Mascaro, entre outros.²⁷

Desse modo, as possibilidades de análise apresentadas por Kossoy, parecem não pretender, na verdade, fazer distinções entre as imagens presentes na Coleção. O intuito parece ser, ao contrário, amenizar as diferenças entre as imagens, atribuindo-lhes um caráter comum.²⁸ Para isso, parece ser necessário buscar uma definição que permita ser aplicada a toda e qualquer fotografia.

No texto *Análise e interpretação do documento fotográfico: novas abordagens*, Kossoy analisa:

A fotografia é, pois, arte e documento a um só tempo. É criação e testemunho amalgamados. [...] Por maior que seja a ‘fidelidade’ da fotografia em relação ao assunto, ela nunca escapará do fato de ser uma representação do real. Uma representação selecionada através de um filtro cultural que é seu autor: o fotógrafo. A fotografia é, portanto, o resultado de uma leitura particular do real, ou melhor, de uma interpretação pessoal aprioristicamente carregada de pré-conceitos e pré-juízos acerca do mundo e da vida.²⁹

A definição de Kossoy torna-se quase incontestável. Por estar fundamentada em critérios supostamente ontológicos, evita qualquer tentativa de levantar questões referentes à história ou à tradição que poderia ter legitimado uma obra em detrimento de outra. De fato, a fotografia é um corte no espaço restrito de um enquadramento, cujos limites já estão previamente dados.

²⁷Estão ainda presentes no primeiro catálogo os fotógrafos: Orlando Brito, J.R.Duran, Cláudio Edinger, Luiz Carlos Felizardo, Walter Firmo, Juca Martins, Miro, Arnaldo Pappalardo, Sebastião Salgado, Marco Santilli, Otto Stupakoff, Bob Wolfenson.

²⁸O discurso em torno da subjetividade do ‘olhar do fotógrafo’ ganhou força no início do século XX, por volta de 1920, momento em que prevalece a criação de imagens de natureza formal abstrata e fortemente ancoradas na subjetividade do artista, que encontram seu correlato nas várias grades modernistas e no modelo de inconsciente proposto pelas correntes psicanalíticas centradas nas contribuições de Freud. Ver FATORELLI, Antonio. *Fotografia e Viagem – entre a natureza e o artifício*, Rio de Janeiro, 2003.

²⁹KOSSOY, Boris. *Análise e interpretação do documento fotográfico: novas abordagens*.s/d, p.161-162.

O fotógrafo – a partir de seu ‘filtro cultural’ – não adiciona, subtrai. O recorte da realidade é um dado da fotografia tão relevante como sua reprodutibilidade, por exemplo.

A crítica norte-americana Rosalind Krauss, no entanto, chama atenção para os cuidados que se deve ter diante de argumentos ontológicos, pois podem prejudicar qualquer percepção de um meio como arte – quer se trate de fotografia, pintura, teatro. Para Krauss, definir a fotografia a partir de sua relação com o real “significa dar a impressão que essa categoria sempre existiu e não esperava senão ser notada e preenchida”. Agindo dessa forma, é deixado de lado o risco inerente à criação de toda obra de arte, ou pelo menos da grande arte.³⁰

Para Kossoy, a possibilidade de criação está na maneira pessoal pela qual o fotógrafo interpreta a realidade e “[...] qualquer que sejam os conteúdos das imagens devemos considerá-las sempre como fontes históricas de abrangência multidisciplinar”, ou seja, como documentos históricos que se prestam a diferentes áreas do conhecimento, à investigação dos fatos do passado.³¹

Portanto, o termo ‘documentário’ não está relacionado apenas a uma determinada categoria ‘estética’, pautada na especificidade do meio fotográfico em captar um suposto real. Também parece fazer referência à aquisição de fotografias do início do século XX como uma preocupação em resguardar fontes documentais daquele período da história. No décimo terceiro catálogo, Kossoy analisa:

Resgatar os nomes e a obra de profissionais de excelência do passado como Theodor Preising tem sido uma das metas da coleção. Com Preising viajamos no tempo. [...] a variada obra de documentação que realizou, entre os meados da década de 20 e de 40, seja por conta própria, seja como funcionário público, tem lugar privilegiado na história da fotografia brasileira.³²

³⁰Ibid p.143.

³¹Ibid p.21.

³²KOSSOY, Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 2004-2005, p.7.

Theodor Preising atuou, em 1936, como fotógrafo da *Revista Ilustrada São Paulo*, e sua obra ocupa lugar privilegiado no texto de Kossoy a quem dedica especial atenção se comparado às análises das obras dos outros fotógrafos. São reservadas 51 linhas para descrever a trajetória e importância do trabalho de Preising, enquanto para a análise da série *Retratos Íntimos* de Marcelo Arruda, por exemplo, são suficientes apenas 11 linhas, o que se justifica com o fato de o trabalho de Preising estabelecer um diálogo mais próximo com a estética ‘documentária’ e histórica defendida por Kossoy.

Theodor Preising
Rua XV de Novembro,
1931

Theodor Preising assumiu um papel de cronista da vida moderna registrando o desenvolvimento das duas grandes cidades do país: São Paulo e Rio de Janeiro. Pertencem à Coleção imagens registradas ao longo de duas décadas, do final de 1920 ao final de 1940, as quais apresentam dados sobre a expansão das duas cidades. E são nesses dados que Kossoy foca sua apreciação, privilegiando a preocupação do fotógrafo em estabelecer “sua marca no registro da paisagem, arquitetura, indústria, nas cenas urbanas e rurais”.³³

Ao final de seu texto, Kossoy sugere que “[...] em certas situações a obra de Preising ultrapassa o documento; suas fotos contêm em si o comentário espirituoso, criativo [...]”. Apesar de não revelar em quais situações isso acontece, essa afirmativa parece não deixar dúvidas sobre o potencial artístico do trabalho. Se, para Kossoy, é relevante “ultrapassar o documento”, significa que o documento em si perde valor quando percebido no âmbito das artes. Daí a importância, para ele, em identificar nas fotografias a “visão de mundo de seu autor” que as torna ficção, invenção, arte.³⁴

Kossoy compartilha a opinião de que o documento é arte quando transcende sua referência ao real, quando a obra pode ser considerada um ato de expressão individual do artista. A fotografia documental passa a ser

³³Ibid.

³⁴KOSSOY, Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1996, p.6.

definida por meio da expressividade do fotógrafo e não mais pela capacidade de referenciar o mundo.

O curioso é perceber que – entre os textos da Coleção escritos por Boris Kossoy – o do décimo terceiro catálogo é o primeiro que propõe uma análise mais pontual sobre cada artista. A maioria das fotografias ali reunidas foi produzida já no final do século XX e início do XXI, dado que poderá ser um problema para um historiador interessado em estudar, no futuro, a fotografia documental do final século XIX e início do XX, porque muitos fotógrafos, atualmente, questionam as relações que sempre foram estabelecidas entre fotografia e realidade, fotografia e registro, fotografia e documento, como exemplifica o trabalho de Marcelo Arruda.

Em *Retratos Íntimos*, Arruda posa diante de diferentes espelhos segurando com a mão esquerda, e na altura do rosto, algo semelhante a um spot de luz, de forma a refletir imagens de um corpo, cuja cabeça parece dar lugar a um espectro luminoso, fantasmagórico. Do corpo são extirpados aqueles itens que Pierre Bourdieu denomina os “órgãos nobres da apresentação”: face, fronte, olhos, boca.³⁵ Nesse sentido, Arruda acaba por questionar o retrato enquanto artifício que confere ao indivíduo a consciência social de si mesmo. Por meio do espectro luminoso, nega seu rosto como primeira marca de identidade e de semelhança, conceitos esses analisados pelo estudioso francês Roland Barthes como imaginários e freqüentemente próximos de mitos e estereótipos:

[...] em tal foto, creio perceber os lineamentos da verdade. É o que acontece quando julgo tal foto ‘parecida’. No entanto, ao refletir sobre isso, sou obrigado a me perguntar: quem parece com quem? A semelhança é uma conformidade, mas a quê? a uma identidade. Ora, essa identidade é imprecisa, imaginária mesmo, a ponto de eu poder continuar a falar de ‘semelhança’, sem jamais ter visto o modelo.³⁶

³⁵BOURDIEU Apud FABRIS, *Identities Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico*, Belo Horizonte, 2004, p.157.

³⁶BARTHES, op. cit, p.149-150.

Nos retratos de Arruda, a identidade torna-se imaginária pela própria ausência de índices de semelhança. Num jogo aparentemente contraditório, tanto o espelho quanto o retrato deixam de devolver ao indivíduo uma auto-revelação de si, abrindo a possibilidade de discutir a noção de auto-retrato e, tão logo de identidade, ao suscitar uma impossibilidade de conhecer-se e de conhecer o que os outros vêem através do retrato.

Como bem observa Kossoy, o trabalho de Arruda é a “[...] negação da identidade, a morte fixada, o espelho de mil faces e nenhum rosto. Nessa meta-representação reside a aparência do nada, (auto)-retrato de seres sem identidade, ausências presentes”.³⁷

Embora não tragam nenhuma marca fisionômica, os *Retratos Íntimos* não estão despojados de uma dimensão subjetiva. As imagens refletidas nos espelhos não possuem um rosto, porém apresentam códigos que indicam um corpo simbólico, socialmente construído: veste-se de diferentes modos, possui relógio e – pelo fato de permitir na imagem a presença de alguns objetos – percebe-se que está posicionado em banheiros, lugar, por excelência, ‘íntimo’.

Parece haver uma condição tácita: para que seja permitido o acesso de um outro à sua intimidade e interioridade, é necessário obstruir as marcas de sua identidade.

Por meio da idéia de ‘visão de mundo do autor’, Kossoy defende a “bagagem cultural, ideológica” do fotógrafo como critério a definir a estética de uma imagem fotográfica. Não se propõe, no entanto, a pensar em como o cultural se apresenta. Posto de outra forma, ele não se compromete com as especificidades presentes nas composições, nas técnicas, nos temas, que resultam de regras estabelecidas pela história da fotografia e da arte e acabam por determinar o ‘olhar do fotógrafo’.

Marcelo Arruda
Retrato Íntimo nº 12, 2002

³⁷KOSSOY, Boris. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 2005, p.6.

Ora, o pintor, o escultor, o ator também trazem para seus trabalhos uma bagagem cultural, ‘um olhar’. Mas, o modo de pintar, de esculpir ou de atuar sofre modificações que não surgem de um desejo exclusivo do artista, mas também dos debates estéticos, políticos e das transformações técnicas de um determinado momento histórico. No caso da fotografia, isso significa que, para se compreender as idéias de ‘instante decisivo’, de ‘flagrante’, por exemplo, é necessário não perder de vista o aperfeiçoamento das câmeras fotográficas, o empenho em se trazer para a fotografia um debate estético específico de seu fazer técnico e a constituição de uma cultura visual do momento.

Um fotógrafo contemporâneo como Armando Prado, ao captar, em 1994, o salto de uma criança em pleno ar, nos permite associar seu trabalho às idéias de instante decisivo defendido por Cartier-Bresson. No caso de uma fotografia contemporânea, a análise do momento decisivo tornou-se parte de uma retórica.

Essa possibilidade de análise estética não está restrita ao trabalho de Prado. Outras imagens presentes na Coleção trazem a mesma referência, o que leva a crer que o debate, iniciado em meados do século XX, permanece e é endossado pelos membros do Conselho Deliberativo.

A mesma análise sobre o ‘momento decisivo’ pode ser aplicada a trabalhos como ‘Novo Ser, 1991’ e ‘D’Anestis, 1989’, de Ana Regina Nogueira, ‘Patins on Line no Parque do Ibirapuera, 1996, de Antonio Gaudério, ‘Círio de Nazaré’, 1994, de Celso Oliveira, ‘Juscelino Kubitschek e Lopes Mateus’, 1960, de Jean Solari, ‘Mercado São José’, 1958, de Flávio Damm, ‘Motociclista da FAB’, 1965, de Evandro Teixeira, ‘Sarney entre ministros militares’, 1988, de André Dusek, ‘Gastão Eduardo de Bueno Vidigal’, 1978, de Hélio Campos Mello, ‘A Dança do Poder’, 1976, de Orlando Brito, ‘Pelé’, 1970, de Domício Pinheiro, ‘Estação da Luz’, 1981, Antônio Carlos D’Ávila, ‘Louvre’, 1971, de Alécio de Andrade.

Ainda que o discurso de Kossoy insista em argumentos pautados na escolha subjetiva e criadora do artista, dificilmente deixa-se de perceber na

Armando Prado
Antônio, 1994

Domício Pinheiro
Pelé, Maracanã,
década de 60

Evandro Teixeira
Motociclista da FAB, 1965

atitude tanto do fotógrafo – que pauta a estética de seu trabalho nas idéias de instante decisivo – quanto da Coleção, que seleciona essa imagem, um intuito de legitimação a partir de cânones já instituídos.

Além do flagrante, as imagens presentes na Coleção podem ser analisadas a partir de preceitos de uma fotografia direta que busca autonomia e objetividade. São questões percebidas nos trabalhos de Dulce Soares (catálogo IX), Marcos Prado (catálogo VI), Paulo Baptista (catálogo VII), Leonardo Crescenti (catálogo VIII), Marcos Piffer (catálogo VI), Ruy Varela (catálogo VI). Suas imagens exploram uma suposta transparência, pureza e naturalidade difundida pela fotografia moderna.

No décimo terceiro catálogo, estão presentes as fotografias ‘documentárias’ de Pedro Martinelli, cujo tema é o índio. São imagens que indiscutivelmente resultam de decisões técnicas e ideológicas do fotógrafo. Essas escolhas, porém, parecem partir de uma estética já legitimada pelas artes plásticas. O tal ‘olhar do fotógrafo’ está totalmente impregnado por regras e esquemas bastante determinados. Nesse sentido, uma fotografia de Martinelli, produzida em 1995, chama especial atenção, pois a técnica escolhida pelo fotógrafo transformou a imagem fotográfica de um índio em uma canoa em algo muito próximo a um desenho.

O trabalho ‘Lagoa, 1988’ de Márcia Ramalho (catálogo VII) é um outro exemplo do pictórico na fotografia. Elaborado em P&B, apresenta uma granulação suave, as formas estão desfocadas, o enquadramento privilegia o céu ao invés da terra. O resultado é uma imagem quase impressionista e é justamente nesse ‘quase’ em que se identifica uma certa sofisticação técnica que, por sua vez, funcionando como uma espécie de ‘camuflagem discursiva’, sustenta a fotografia como ‘autoral’. Essa estratégia torna-se perceptiva quando se lê o comentário de Rubens Fernandes Jr.:

Leonardo Crescenti
Mar I, Guarujá, SP, 1988

Marcos Piffer
Praia de Gaucá, São
Sebastião, SP, 1993

A carioca Márcia Ramalho constrói paisagens minimalistas como se fossem metáforas da memória de um momento fugaz, registradas tão sutil e fragilmente, que parecem representação de algo que não pode ser fotografado. Quase uma dimensão espiritual para a paisagem fugidia e transparente, que radicaliza a experiência da viagem pura no espaço e no vazio da vertigem.³⁸

Para comentar o trabalho de Ramalho, Fernandes Jr. pauta seus argumentos em questões para além das possibilidades do meio fotográfico. Dizer que “parecem representação de algo que não pode ser fotografado” é exatamente negar o trabalho enquanto fotografia e aproximá-lo da pintura e de sua “dimensão espiritual”.

Como define Kossoy, “a fotografia é uma representação plástica (forma de expressão visual) indivisivelmente incorporada ao seu suporte e resultante dos procedimentos tecnológicos que a materializam”.³⁹ No caso da fotografia de Martinelli, torna-se evidente essa interface entre escolha técnica e resultado plástico, como também a tendência do fotógrafo em aproximar a imagem fotográfica de uma estética que vá além do próprio registro objetivo.

No quarto catálogo, Martinelli apresenta uma imagem intitulada *1º de Maio*, de 1971, cuja composição parece trazer como referência o quadro *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral. Em sua análise sobre esse quadro, o estudioso brasileiro Carlos Zílio chama atenção para o fato de Tarsila colocar em primeiro plano um conjunto de cabeças, uma quase massa monocromática que rompe com os limites da tela.⁴⁰ Essa é a mesma impressão que se tem diante da fotografia de Martinelli. Outro ponto em comum é que tanto no quadro quanto na fotografia, estão representadas, ao fundo, chaminés de fábrica que conferem valor simbólico ao fazerem referência à classe operária.

As aproximações com o universo da pintura não são singulares às imagens fotográficas presentes na Coleção, pelo contrário. Mesmo estando a história da fotografia brasileira ainda em processo de estruturação, podemos pensar as decisões dos membros do Conselho como pautadas em possíveis ideais estéticos apropriados das Belas Artes.

Tarsila do Amaral
Operários, 1933

Pedro Martinelli
1º de Maio, SP, 1971

³⁸FERNANDES Jr. Rubens. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1997, p.7.

³⁹KOSSOY, *Fotografia & História*, op. cit. p.40.

⁴⁰ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil – A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcante e Portinari/1922-1945*, Rio de Janeiro, 1982, p.84.

Para a constituição de um cânon, explica-se a história da fotografia, de maneira recorrente, por meio da evolução de estilos ou de ensaios biográficos que identificam o fotógrafo como autor. Seguem-se modelos para encontrar um sistema legítimo para que a fotografia ocupe espaços arquitetônicos e culturais reservados à pintura. A aplicação de critérios estilísticos e autorais à fotografia, muitas vezes, confunde-se com um intuito histórico de produzir grande impacto ao atribuir à imagem fotográfica sofisticação tanto discursiva quanto técnica.

O ESTILO DO AUTOR

No texto do segundo catálogo, Rubens Fernandes Jr. afirma que uma das características da fotografia contemporânea é analisar o conteúdo da imagem por meio do estilo do autor, definido como “[...] a atitude do fotógrafo diante do mundo, sua percepção e sua construção de um sistema de equivalências estéticas ou semânticas”.

Por não explicitar o que constitui e caracteriza esse ‘sistema de equivalências estéticas ou semânticas’, essa terminologia pode ser pensada como parte de uma estratégia discursiva baseada em critérios subjetivos para a escolha dos ‘autores’ e dos ‘estilos’. Esses termos tornam-se imprecisos e ambíguos em seu texto, pois parecem designar tanto certas características gerais comuns ao conjunto de trabalhos produzidos por diferentes criadores, quanto características singulares e originais que marcam fortemente um trabalho, distinguindo-o dos outros, ou seja, indicam tanto o que se assemelha, quanto o que distingue.

Para Argan e Fagiolo, a identificação do estilo pode levar à atribuição, o que coloca a obra no preciso âmbito cultural em que foi realizada. Para isso, “[...] não basta verificar analogias temáticas ou formais; é necessário reconstruir o processo de desenvolvimento de uma cultura figurativa, tendo em vista que nela se operam frequentemente mudanças”.⁴¹

Pedro Martinelli
Paraná, Supiá, AM, 1995

Márcia Ramalho
Lagoa, Rio de Janeiro, 1966

⁴¹ARGAN e FAGIOLO, op cit. p.25.

Desse modo, para aplicar o termo estilo à cultura figurativa contemporânea, é necessário compreender as transformações conceituais que o próprio termo tem sofrido principalmente a partir da segunda metade do século XX. Na medida em que a arte assimilava todas as técnicas e todos os materiais possíveis sem nenhuma interdição de princípio – recusando assim qualquer especificidade e rompendo com a tradição –, a noção de estilo foi deixando de ser evocada para definir a singularidade característica do ofício ou o vocabulário formal de seus autores.

Aparentemente sem temer permanecer em terreno ambíguo, o termo ‘estilo’ é empregado por Fernandes Jr. para tentar demonstrar que Cássio Vasconcellos, Carlos Antônio Moreira, Valdir Cruz, Geraldo de Barros, Pierre Verger, entre outros, estão na Coleção pela singularidade de seus trabalhos. Por talvez reunirem um conjunto de características estéticas bastante afirmadas e identificáveis, Fernandes Jr. coloca-os como parte incontestável de um determinado ‘sistema de equivalências estéticas ou semânticas’.⁴²

O autor não explica tais equivalências e as dúvidas permanecem. As análises individuais das fotografias de Cássio Vasconcellos e de Pierre Verger, por exemplo, estão pautadas em critérios técnicos, estéticos e históricos bastante distintos. Ambos estão na Coleção e trabalham com a fotografia, porém buscam resultados e realizam propostas diferentes. Essas distinções não estão presentes nos discursos dos membros do Conselho Deliberativo que tentam confirmar a unidade da Coleção por meio da atribuição do termo ‘autor’ às imagens.

Não há aqui o intuito de questionar se os trabalhos de Vasconcellos e de Verger – ou de qualquer outro fotógrafo da Coleção – são autorais ou não. O que se propõe é pensar se existe realmente a possibilidade de diálogo entre as definições de ‘autor’ dadas pelos membros do Conselho e o conjunto de imagens da Coleção.

Essas definições podem levar a um distanciamento das especificidades das fotografias, resultando na homogeneização das imagens. De acordo com

⁴²Do segundo catálogo também fazem parte: Araquém Alcântara, Nair Benedicto, Luiz Braga, Eduardo Castanho, Carlos Fadon Vicente, Andréas Heiniger, George Leary Love, Ana Regina Nogueira, Gal Oppido, Pedro Vasquez, Ed Viggiani.

Schaeffer, isso é sintomático da constituição de coleções fotográficas nos museus, que busca ilustrar “[...] a gênese indiscutível de um consenso de julgamentos de gosto atingindo a instituição de uma tradição e de normas estéticas com pretensão universalizante”.⁴³

Para Schaeffer, o problema deve-se principalmente à ausência de congruência entre uma prática específica e a instituição de determinados paradigmas estéticos. Ao lado de imagens de fotógrafos considerados criadores de valores estéticos, encontram-se igualmente fotos de reportagem, clichês científicos, retratos de álbum de família, imagens documentais etc.⁴⁴

No caso específico da Coleção Pirelli-Masp, a ausência de congruência, apontada por Schaeffer, pode ser identificada na relação paradoxal entre algumas imagens fotográficas e os paradigmas estéticos utilizados para a seleção destas.

Ainda no segundo catálogo, Fernandes Jr. apresenta um breve panorama da história da fotografia no Brasil. A partir do contexto São Paulo – Rio de Janeiro, descreve de forma sucinta o desenvolvimento da fotografia ao longo do século XX, ressaltando a importância histórica dos fotógrafos presentes na Coleção e apresentando fatos em que participaram e com os quais contribuíram ativamente.

Nesse panorama, porém, Fernandes Jr. não se propõe discutir o que, no início desse mesmo texto, definira por “estilo do autor”, e tampouco discutir a razão da escolha das imagens e suas reais contribuições para a memória da fotografia no Brasil.

Retomando o exemplo dos trabalhos dos fotógrafos Cássio Vasconcellos e Pierre Verger, percebe-se que enquanto o primeiro desenvolve, entre 1980 e 1990, manipulações técnicas com resultados que remetem quase que diretamente ao pictorialismo histórico, o segundo volta-se, entre 1940 e 1950, para um registro próximo ao antropológico.⁴⁵

⁴³SCHAEFFER, op. cit. p. 142

⁴⁴Ibid.

⁴⁵É válido ressaltar que tanto Cássio Vasconcellos quanto Pierre Verger são privilegiados pela Coleção por estarem presentes em dois catálogos. Vasconcelos no de 1992 e de 2002; Verger no de 1992 e de 1993.

Para a análise das fotografias de Vasconcelos é possível retomar algumas das idéias de Dominique Baqué discutidas no primeiro Capítulo. Trata-se de percebê-las a partir dos conceitos neopictorialistas que procuram pensar a obra como uma hibridação de práticas e materiais, articulando o objetivo com o subjetivo, conjugando a matéria e a forma, reconciliando técnica e arte. Embora não apresentem estratégias complexas, os trabalhos de Vasconcelos tentam dialogar e ampliar a idéia de uma subjetividade criadora do fotógrafo, do ‘autor’.

No segundo catálogo, foram selecionadas três fotografias suas e entre elas não há uma relação estética ou temática evidente. No entanto, a Coleção aproxima essas imagens e tenta anular as diferenças, atribuindo-lhes uma possível coerência a partir da idéia de manipulação técnica que as tornam supostamente autorais.

Essa valorização do pseudo-experimental estará presente nas fotografias de muitos outros ‘autores’ da Coleção como, por exemplo, Eustáquio Neves, Avani Stein, Georges Racz, Marcos Magaldi, Arthur Omar, Maurício Simonetti, Luiz Guimarães Monforte, Roberto Cecato, Klaus Mitteldorf, Bettina Musatti.

O trabalho do fotógrafo, no laboratório, é privilegiado pela Coleção como uma estratégia da ‘retórica fotográfica’ para se alcançar um resultado autoral. As fotografias de Marcos Prado (catálogo VI), J.R. Duran (I), Marcelo Lerner (IX), Kenji Ota (IV), Miro (I), por exemplo, têm como característica comum a maneira pela qual suas bordas são trabalhadas.

Paisagens, naturezas-mortas, imagens publicitárias, todas elas parecem querer ganhar caráter “artístico” a partir da manipulação em laboratório. O ‘toque autoral’ está presente na maneira como esses fotógrafos simulam a ausência de um limite físico e preciso da imagem fotográfica, apresentando-a não como recorte do real (é o que são, neste caso), mas como construção de uma ‘mancha’ conseguida por meio do desenho ou da gravura. Uma persistência pictorialista em plena fotografia brasileira autoral.

Cassio Vasconcellos
Agão, Santos, 1989

Cassio Vasconcellos
Sem Título, 1990

Essa intenção é evidenciada principalmente nos trabalhos de Marcelo Lerner e Kenji Ota, que parecem ter trabalhado com pincéis sobre tela.

Por meio de procedimentos artesanais, as bordas perdem a exatidão característica da fotografia.

Em sua tese de doutorado, Rubens Fernandes analisa o trabalho de Kenji Ota:

[...] com suas pesquisas, pretende alcançar uma outra visibilidade para a materialidade da imagem fotográfica e, para alcançar esse objetivo, ele concentra suas experiências na exploração das fissuras sobre a superfície fechada da imagem, a fim de encontrar nelas uma possível brecha para desencadear algo novo em termos de textura. A busca da extensão do visível, que delimita o território da imagem, é onde ele descobriu um enorme campo de possibilidades, quase inesgotável. Seu trabalho é um enfrentamento diário, corajoso, que tem a pretensão de valorizar o reconhecimento da linha limítrofe que separa a fotografia das outras manifestações visuais.⁴⁶

Para “alcançar uma outra visibilidade”, são produzidas manipulações que mistificam o processo fotográfico realizado em laboratório. O resultado é o deslocamento da subjetividade, antes pautada no ‘olhar único’ e agora nas ‘mãos engenhosas’ do fotógrafo que possibilitam a “extensão do visível”.

Esse pseudo-experimentalismo, que, na verdade, já faz parte da ‘retórica fotográfica’, torna-se um procedimento neopictorialista que pretende fazer com que a imagem fotográfica, gerada por um meio técnico, deixe de ser empecilho para a discussão em torno da presença do autor na fotografia.

Nesse caso, o que conta é o esforço do trabalho manual do ‘artista’ para o “reconhecimento da linha limítrofe que separa a fotografia das outras manifestações visuais”.

Sobre o trabalho desses fotógrafos que parecem pretender anular o referente fotográfico, Fernandes Jr., no livro *Labirinto e Identidades – Panorama da Fotografia no Brasil [1946-98]*, analisa:

Kenji Ota
Semente de Cacau Bravo I,
1993

⁴⁶FERNANDES Jr. Rubens. *A Fotografia Expandida*, op. cit. p.213.

Esses fotógrafos vivem o trauma da mudança da tecnologia dos suportes, na qual a imagem fotoquímica vem sofrendo ameaças de toda ordem. A partir da leitura social de seu entorno, em lugar de tentar representar o mundo com base nas suas referências, almejam construir uma representação de algo que não pode ser imediatamente reconhecido. Enfim, o que vale é simular por imagens, tentando apagar as diferenças entre o real e o imaginário, entre o ser e a aparência. Procuram, com liberdade, a inventividade, o imponderável, assumindo os imprevistos, os ruídos, para abrir um campo de possibilidades para a leitura da descoberta e da surpresa.⁴⁷

Nessa construção por meio de manipulações técnicas, os resultados evitam o reconhecimento imediato do referente e podem até mesmo seduzir pelas cores, pela técnica, pela sensibilidade. Contudo, esse raciocínio parece justificar que a fotografia deveria praticar a negação de algumas de suas peculiaridades para assim se fazer pintura e alcançar o território sagrado da arte. Essa atitude está em sintonia com a discussão que a própria fotografia, dos anos de 1980 e de 1990, instaurou no âmbito das artes, principalmente da arte moderna.⁴⁸

Em contrapartida, as fotografias de Pierre Verger exploram o potencial do meio fotográfico de captar um suposto real. São imagens que se distinguem pela nitidez, pelo contraste entre luz e sombra, pela composição, pelo conhecimento técnico utilizado a favor do registro e da ressignificação do ‘Homem brasileiro’, principalmente do ‘Homem da Bahia’. São fotografias de crianças, homens, mulheres, trabalhadores, festividades que parecem tentar traduzir uma determinada realidade.

Essas fotografias estão vinculadas a uma busca da ‘identidade brasileira’ que surge com o modernismo, em 1922. Em resposta a esse anseio, tem-se, nesse momento, o esforço por uma linguagem que, sendo moderna, fosse brasileira e, em um segundo momento, na década de 1930, esse objetivo

⁴⁷FERNANDES Jr. Rubens. *Labirinto e Identidades – Panorama da Fotografia no Brasil [1946-98]*. São Paulo, 2003, p.180.

⁴⁸A fotografia se revelou como um poderoso fator de desconstrução da mitologia moderna que partia da determinação da essência pura de cada meio, da valorização do novo, da inventividade e da originalidade. No século XXI, é quase impossível para uma obra reivindicar sua autonomia. Os meios não cessam de se misturarem, o que resulta em uma arte cada vez mais contaminada. Essa questão será retomada posteriormente.

adapta-se a uma temática social. O trabalho de Verger reflete valores artísticos e culturais que vigoravam na época e, assim, falar de ‘estilo’ é fazer referência a esses valores. Nesse sentido é bastante apropriada a definição do crítico norte-americano Meyer Shapiro:

Estilo é antes de tudo um sistema de formas tendo uma qualidade própria e uma expressão significativa, através das quais são visíveis a personalidade do artista e a visão do mundo de um grupo. Também é o meio de transmitir certos valores dentro dos limites de um grupo, fazendo visíveis e conservando os que se referem à vida religiosa, social e moral através das insinuações emocionais das formas. Para os historiadores da cultura e para os filósofos, o estilo é a expressão da cultura, que contém a totalidade dos signos visíveis da sua identidade.⁴⁹

O trabalho de Verger implica no discurso em torno da construção de um imaginário nacional, que pode ser ampliada a muitos fotógrafos contemporâneos a Verger, presentes na Coleção, também colaboradores da difusão de uma fotografia voltada para uma representação idealizada da realidade sócio-cultural brasileira, como, por exemplo, Jean Manzon, José Medeiros, Marcel Gautherot, Flávio Damm, Peter Scheier, Luiz Carlos Barreto.

Neste sentido, seria oportuno rever o pensamento de Candido Portinari sobre o trabalho de Jean Manzon:

[...] Teve sua atenção voltada para as coisas do Brasil. Mostramos a nossa terra com os seus tipos: com as suas paisagens, com todas as suas características. [...] Afora o valor artístico, é um grande depoimento humano, imparcial, onde aparece o que o Brasil nos pode encher de orgulho e esperança.⁵⁰

Opinião semelhante encontra-se no comentário do poeta Manuel Bandeira:

Paulo Prado fez em prosa excelente retrato do Brasil. Retrato pessimista e amargo [...]. Bem diferente é este outro retrato do

Pierre Verger
D. Maria Bibiana do
Espírito Santo, Mãe do
Terreiro Axé Opô, Afonjá,
1950

Pierre Verger
Carnaval, Bloco de
Embaixada Mexicana, 1951

⁴⁹SHAPIRO Apud ZILIO, op cit. p.16.

⁵⁰PORTINARI Apud COSTA, *Um Olhar que Pensa – Estética Moderna e Fotojornalismo*, op. cit. p.269.

Brasil que nos oferece Jean Manzon. [...] Aqui não se exprime um brasileiro apaixonado [...]: fala o estrangeiro isento, o artista imparcial, de olhos objetivos como a própria lente que maneja com magistral perícia. As nossas misérias, sim, mas também as nossas grandezas [...]. A objetiva atual sem outra intervenção humana além da escolha do assunto, do ângulo, da luz. Jogando com esses três elementos, Manzon retrata fielmente a nossa terra, os nossos homens, os nossos costumes, ao mesmo tempo que se retrata a si mesmo na sua força, na sua inteligência, na sua sensibilidade, na sua coragem.⁵¹

Os trabalhos de Manzon, de Verger e de outros fotógrafos igualmente significativos são fundamentais para a compreensão sobre o fotojornalismo das décadas de 1940 e de 1950 no Brasil. Eles contribuíram para a construção de uma identidade nacional e para isso concorreu suas atuações na revista *O Cruzeiro*. Esses fotógrafos colaboraram para a construção de um tipo de fotojornalismo de viés autoral, questão analisada no primeiro Capítulo deste trabalho. Cabe também a esse caráter autoral, muito diferente daquele atribuído a Vasconcellos e a outros, a valorização estética da fotografia jornalística/documental que passou a ocupar galerias e museus.

A atribuição dos termos ‘autor’ e ‘estilo’ ao conjunto de fotografias da Coleção parece uma tentativa de criar a condição necessária para que o meio em questão possa ser considerado como gerador de arte. Os membros do Conselho Deliberativo apóiam seus discursos nessas concepções para justificarem a subjetividade e originalidade da fotografia. Essa atitude acaba por tornar-se legítima pelo fato de estar relacionada a uma coleção de um museu onde é necessário identificar a presença do artista na obra para ter sua autenticidade reconhecida.

Se no final do século XIX a caracterização do autoral era quase uma exigência para que a fotografia fosse aceita como arte, no final do

Jean Manzon
Café, antes 1950

Jean Manzon
Juscelino Kubitschek e
Lúcio Costa, c. 1957

⁵¹BANDEIRA Apud COSTA, Ibid.

século XX parecia não fazer mais sentido. De forma progressiva, perdiam, assim, relevância as discussões que buscavam identificar, principalmente, na fotografia, o 'autor' da 'obra'.

O próprio pictorialismo pode ser entendido como uma forma de percepção da atividade fotográfica autoral, uma tentativa de conciliar a objetividade técnica da representação fotográfica à subjetividade criadora presente na arte. Historicamente, o movimento pictorialista pode ser assinalado como ponto culminante do desejo da fotografia de tornar-se pintura e de sua impossibilidade teórica e prática para tal.

Definir a fotografia como autoral era afirmá-la como resultado de um processo criador. No século XIX, porém, essa estratégia tornou-se questionável devido à popularização da fotografia como um mecanismo de representação supostamente fidedigno da realidade. A confiança na reprodução implicava na fidelidade que ela manteria com o referencial e é exatamente nessa crença na reprodutibilidade fiel da natureza que o crítico e poeta francês Charles Baudelaire posicionou-se contrariamente à fotografia:

Em matéria de pintura e estatúária, o Credo atual das pessoas de sociedade, principalmente na França (e não acredito que alguém ouse afirmar o contrário) é o seguinte: Acredito na natureza e só acredito na natureza (há boas razões para isso). Acho que a arte é e só pode ser a reprodução exata da natureza [...]. Assim, a indústria que nos desse um resultado idêntico à natureza seria a arte absoluta. Um Deus vingador acolheu favoravelmente os desejos dessa multidão. Daguerre foi seu messias. E então ela disse para si: Como a fotografia nos proporciona todas as garantias desejáveis de exatidão (eles acreditam nisso, os insensatos!), a arte é a fotografia. A partir desse momento, a sociedade imunda precipitou-se, como um único narciso, para contemplar sua imagem trivial no metal. Uma loucura, um fanatismo extraordinário apoderou-se de todos esses novos adoradores do sol.⁵²

⁵²BAUDELAIRE Apud DUBOIS, *O Ato Fotográfico*, Campinas, 1994, p.27-28.

Para o público contemporâneo a Baudelaire, o referencial era o real exteriormente existente e imutável e o seu registro fidedigno deveria ser absolutamente impessoal. A arte, ao contrário, segundo a pesquisadora Margot Pavan, podia ser explicada como uma interpretação do real por “não ter compromisso com a fidedignidade, mas sim com a *autoria*”.⁵³ Para Pavan, fidedignidade e autoria tornam-se conceitos mutuamente exclusivos, o que demonstrada a ausência de um debate sobre uma estética fotográfica na esfera da arte.

A história da fotografia como técnica moderna de reprodução pode, então, ser dividida em dois momentos, presentes ainda na segunda metade do século XIX. No primeiro, ocorreu a predominância da capacidade de reprodução fotográfica e por isso a fotografia foi difundida como curiosidade e como utilidade.

Como era necessário atribuir à câmera um caráter subjetivo, fez-se necessário inverter a relação entre meio e finalidade. Assim, no segundo momento, houve mudança significativa, pois a imagem produzida pela máquina torna-se a obra do sujeito, o que marca a produção fotográfica como um ato de criatividade intelectual ou subjetiva e, conseqüentemente, objeto de proteção legislativa.

Em termos legais, aplicavam-se à fotografia as categorias da propriedade literária e as características fundamentais da personalidade. Para a lei, cada processo era fundamentalmente o processo de um sujeito.⁵⁴

Um artigo escrito em 1903, relativo a direitos autorais, considerava o negativo como ‘original’ e, mesmo sem negar sua função de protótipo, tentava estabelecer o caráter artístico da fotografia:

[...] o negativo nada mais é do que um meio para obter a obra fotográfica, a qual consiste: artisticamente, na primeira cópia positiva obtida e, comercialmente, num número maior ou menor de tais cópias. Se para um fotógrafo existisse a obrigação de entregar ao cliente, além do verdadeiro e definitivo trabalho fotográfico, o negativo, pela mesma razão, o escultor deveria

⁵³PAVAN, Margot. ‘Fotomontagem e Pintura Pré-Rafalista’. In FABRIS, Annateresa (org.), *Fotografias – Usos e Funções no Século XIX*, op.cit, p. 235.

⁵⁴FABRIS, Annateresa. ‘Reivindicação de Nadar e Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia’. In *ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP*, 2003, p.61.

entregar o molde de argila, que serviu para a estátua de bronze ou mármore; o pintor deveria juntar ao quadro toda série de esboços, estudos, desenhos [...].⁵⁵

O fotógrafo passa de artesão a proletário e, com o tempo, assume o papel de artista, pois interessava tanto à indústria quanto ao mercado proteger primeiro o *status* da fotografia como mercadoria e logo o do fotógrafo como artista. Para isso, recriavam-se as condições de uma era pré-industrial da arte para a recuperação de um valor de coisa única.⁵⁶

Ao final do século XIX, a fotografia adquire uma dimensão industrial e tem reconhecido seu potencial criativo. É estabelecida uma mediação entre imagem técnica e realidade graças a um conceito como o de ‘autoria’. Dominado por um sujeito ativo, o aparelho torna-se, então, um simples mediador de uma subjetividade e essa questão norteará as discussões em torno da fotografia ao longo do século XX, período em que se constata muitos momentos, nos quais o autoral torna-se condição para seu reconhecimento como arte.

Principalmente após a II Guerra Mundial, é acelerado o processo de institucionalização da fotografia e, conseqüentemente, surge – como analisado nos Capítulos anteriores – a necessidade de definir critérios para legitimá-la no campo da arte, ainda que sejam os mesmos definidos pela crítica norte-americana da arte moderna.

Essa crítica estabelecia como cânon a autonomia das disciplinas artísticas segundo sua própria especificidade técnica, sua pureza ou autenticidade em relação aos materiais e a originalidade e singularidade do autor. No âmbito da crítica fotográfica norte-americana, esses critérios foram assimilados principalmente pelos sucessivos conservadores de fotografia do Museu de Arte Moderna, de Nova York (MoMA) como, por exemplo, Beaumont Newhall e John Szarkowski, que defendiam a estética fotográfica por meio da subjetividade autoral do fotógrafo.

⁵⁵Apud FABRIS. ‘A fotografia e o sistema das artes plásticas’. In *Fotografia – Usos e Funções no século XIX*, op cit, p.181.

⁵⁶KRAUSS, Rosalind e MICHELSON, Annette. ‘Fotografia: número especial. Editorial de la revista October, n.5’. In RIBALTA, Jorge (org.), op cit.

Afirmando que cada cópia fotográfica é uma expressão individual, Newhall, por exemplo, adquiria argumentos contra a acusação de que o processo fotográfico era puramente mecânico. A fotografia pensada como artística ganhava exigências pautadas na idéia de cópia pura, edição limitada, uso de técnicas caras e artesanais de impressão e outras estratégias determinadas para distingui-las de imagens produzidas massivamente, critérios ainda utilizados para autorizar a presença de fotógrafos como Stieglitz, Strand, Weston, Sheeler e Evans, no Museu.⁵⁷

Pela história da arte, a concepção de autor provém de uma crença de que tudo quanto compõe uma imagem original é uma expressão dos sentimentos e pensamentos interiores de seu criador. Incluem-se aí as pinceladas do artista – sua densidade e variação – bem como a fisionomia peculiar conferida por ele aos objetos e sua forma de modelar o espaço que os mesmos ocupam.

De maneira crítica, Rosalind Krauss analisa a questão:

A totalidade da pintura original parece-nos carregar o autógrafo de seu criador; a importância que tem para nós reside na autenticidade com que traz a marca de seu próprio ser. É nesse sentido que parece haver uma correspondência entre o espaço da imagem que podemos enxergar e o espaço interior, psicológico e, portanto, invisível, do autor da imagem.⁵⁸

Para Krauss, essa é uma visão que não mais corresponde ao debate artístico contemporâneo. Contudo, essa busca pelo original está dentre os objetivos dos discursos dos membros do Conselho Deliberativo da Coleção, que tentam perceber na fotografia o “autógrafo de seu criador”, ainda que para isso seja necessário aplicar conceitos que fogem à especificidade do próprio meio fotográfico.

Para o reconhecimento de sua autenticidade, a fotografia é submetida ao julgamento dos membros do Conselho que acabam por assumir a postura

⁵⁷Ver PHILLIPS, Christopher. ‘The Judgement Seat of Photography’. In BOLTON, Richard (org.), op cit.

⁵⁸KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, 1998, p.87.

do *connoisseur*, cujo trabalho é tentar garantir a originalidade da obra. A partir de mecanismos da história da arte e da museologia, é realizada a análise do estilo e da autoria para a subjetivação das fotografias.

Para Rubens Fernandes Jr.:

É interessante percebermos o quanto a fotografia brasileira evoluiu, principalmente nos últimos anos. Essa valorização da fotografia é consequência, finalmente, do reconhecimento de sua importância no mundo das artes visuais, tanto do ponto de vista de memória e identidade, como de sua especificidade estética.⁵⁹

Ao contrário do que afirma Fernandes Jr., talvez seja exatamente por não possuir regras estéticas próprias, que a fotografia toma por empréstimo questões e conceitos presentes em movimentos artísticos aos quais muitos fotógrafos reivindicam pertencer. Tanto no cenário nacional quanto internacional, a ausência de um discurso crítico sobre a fotografia permite a apropriação de pressupostos das artes plásticas.

Isso explicaria, por exemplo, o fato de Rubens Fernandes Jr. afirmar – no texto do segundo catálogo da Coleção – que, na história da fotografia, inúmeras tendências e estilos são possíveis de serem encontradas: “Do primitivo pictorialismo até o surrealismo, a documentação realista, o abstrato, o pop, o conceitual, o expressionismo, a nova objetividade e todos os neos e pós”.⁶⁰

Assim, é constituída uma determinada história para a fotografia tomando como parâmetro a história das artes plásticas, mais especificamente da pintura, cujas categorias podem pressupor uma relação orgânica do conjunto de obras de um pintor, em sua totalidade, com escolas e tradições.

De acordo com Krauss, o fato de ser múltipla em razão de sua própria técnica, a fotografia reforça a idéia de que, teoricamente, todas as imagens do mesmo sujeito sejam, no fundo, a mesma imagem, e, assim, participem da repetição pura e simples. E é essa multiplicidade que dificulta o emprego da noção de originalidade como conceito estético da prática fotográfica, pois para ser aplicado depende exatamente da noção de diferença.⁶¹

⁵⁹FERNANDES Jr., Rubens. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 2002, p.6.

⁶⁰FERNANDES Jr., Rubens. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1992, p.6.

⁶¹KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*, São Paulo, 2002, p.223.

Ao atribuir à fotografia ‘tendências e estilos’ das artes plásticas, o discurso de Fernandes Jr. reafirma os modos pelos quais uma determinada história da fotografia é constituída.

Contudo, é necessário não deixar de lado a complexidade na análise de fotografias a partir da noção de escola. Como explica Sontag, os movimentos na história da fotografia são rápidos, às vezes puramente adventícios, e “nenhum fotógrafo será melhor compreendido por ser membro de um grupo”. Analisa que “agrupar fotógrafos em escolas ou movimentos parece uma espécie de equívoco baseado na analogia [...] invariavelmente enganadora entre fotografia e pintura”.⁶²

Essas questões podem ser problematizadas mesmo quando aplicadas à pintura. No entanto, na fotografia, tornam-se mais complexas por ela não estar pautada em uma mesma tradição secular que determina o cânon das belas-artes.

Pensar a fotografia como jornalística, documental, publicitária e mesmo conceitual está menos vinculado a uma definição de ‘escola’ e mais a uma possibilidade de entendê-la a partir de seu uso e de sua especificidade técnica presente na captura de uma suposta realidade. E é nessa representação de um referente que sua apreciação estará inicialmente pautada. Para Bourdieu, a natureza do tema, o assunto fotografado torna-se uma primeira questão para se estabelecer um julgamento sobre a imagem fotográfica.⁶³

Apesar de aparentemente contraditória, essa idéia é compartilhada e reforçada por Rubens Fernandes Jr. em cujos textos apresenta, de forma recorrente, argumentos fundamentados na compreensão da importância temática na fotografia como mostram as afirmações a seguir.

No segundo catálogo:

“[...] Coleção Pirelli/Masp de Fotografias ganha maior consistência, pois amplia a diversidade temática e formal, que possibilita uma leitura da coleção em sua unidade relativa e suas inúmeras interpretações”.

⁶²Ibid p.137.

⁶³BOURDIEU Apud KRAUSS. Ibid, p.222.

No décimo catálogo:

“A diversidade de gêneros e temas, aliada à abrangência territorial e aos diferentes processos de produção da imagem fotográfica, torna a Coleção Pirelli/Masp uma das mais importantes do país”.

No décimo primeiro catálogo:

“[...] Coleção Pirelli/Masp traz para o cenário da fotografia brasileira um conjunto de fotógrafos e de imagens que, novamente, surpreende pela diversidade de gêneros e abrangência temática”.

No décimo segundo catálogo:

“Sem dúvida, uma das mais expressivas coleções de fotografias presentes em um museu brasileiro, não só pela quantidade, mas, principalmente, pela singularidade da seleção das imagens, cujos critérios envolvem abrangência geográfica, diversidade temática, variedade dos processos de produção e criação da imagem, importância e pertinência do ensaio, relevância estética e/ou técnica do trabalho do fotógrafo, entre outros”.

Ao longo de sua história, a análise da fotografia a partir de seu tema – seja uma paisagem, um retrato, um nu, entre outros – tornou-se recorrente. Contudo, a questão que se coloca é a de entender que mesmo esse julgamento ganha eficácia por trazer para a imagem fotográfica uma tradição pictórica. Embora legítima, essa forma de análise adquire complexidade quando percebida como algo próprio e inerente à fotografia, deixando de lado dados históricos que indicam o contrário.

Os primeiros ensaios fotográficos do século XIX, por exemplo, podem revelar que, de início, o novo invento se pauta, sobretudo, em um repertório derivado da tradição pictórica – retratos, paisagens, naturezas-mortas.

De acordo com Annateresa Fabris:

Se tal imagística é uma consequência natural da derivação artística dos primeiros fotógrafos, não se podem esquecer, porém, as razões técnicas que estão na base dessa atitude. Os longos tempos de exposição e a consequente necessidade de

imobilidade do modelo faziam com que a fotografia tivesse que restringir o alcance de suas possibilidades de registro, conformando-se, a princípio, a composições já consolidadas no imaginário artístico da sociedade oitocentista.⁶⁴

No entanto, ao longo do século XX e XXI, a fotografia sofre transformações tanto técnicas quanto teóricas, que possibilitam discussões sobre a natureza do meio e a conseqüente busca por um discurso próprio.

A partir do conjunto da Coleção, as fotografias de Luiz Cláudio Marigo, Araquém Alcântara, Christiana Carvalho, Paulo Baptista são exemplos de paisagens naturais; as de Alex Flemming, Daniel Klajmic, Camila Butcher, Eder Chiodetto, Walda Marques são exemplos de retratos e as de Alice Brill, Peter Scheier, Flávio Damm, Eduardo Castanho, Pedro Vasquez são exemplos de cenários urbanos.

Essa primeira identificação dos trabalhos é feita por meio do tema representado. Isso não significa que os retratos de Flemming sigam as mesmas regras daqueles de Klajmic, ou que os cenários urbanos de Brill estabeleçam estreita relação com os de Castanho. Pelo contrário, cada fotógrafo traz especificidades para seus trabalhos que podem problematizar a tentativa de uni-los em um tema.

Mesmo diante dessa dificuldade, Rubens Fernandes Jr. explica que o “[...] processo de aquisição é orientado por um Conselho Deliberativo que entende a história da fotografia, não como um simples conjunto de imagens e nomes, mas como uma busca permanente da unidade na diferença”.⁶⁵

Mas, afinal, o que significa uma busca permanente da unidade na diferença? Tal questão, mais uma vez parece ser uma tentativa apenas retórica de justificar a diversidade de fotografias selecionadas, atribuindo-lhes uma suposta unidade pelo fato de estarem presentes na Coleção e, conseqüentemente, por constituírem um conjunto de imagens que, segundo Fernandes Jr., consagra a “fotografia brasileira criativa contemporânea”, na história das artes visuais.

⁶⁴FABRIS, Annateresa (org.). ‘A fotografia e o sistema das artes plásticas’. In *Fotografia – Usos e Funções no século XIX*, op. cit p.174.

⁶⁵FERNANDES Jr., Rubens. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1992, p.7.

Ao entender a história da fotografia a partir de uma suposta ‘unidade na diferença’, o Conselho Deliberativo deixa de contemplar as especificidades dos trabalhos e aceita, sem questionamentos, a possibilidade, por exemplo, de um diálogo próximo entre os retratos de Walda Marques e os de Camila Butcher. Ambos apresentam a mesma temática, são contemporâneos, porém seus trabalhos trazem complexidades que não se limitam a essas questões. Para colocá-los sob a mesma ótica do retrato, é necessário entender, pela história, como se atribui o tema para então pensar como os trabalhos nele se inserem e o problematizam.

É a dificuldade em compreender a ‘unidade na diferença’ que leva o próprio Rubens Fernandes, no décimo segundo catálogo, a apontar distinções entre os trabalhos das duas fotógrafas. Os retratos de Butcher são por ele caracterizados como pertencentes “[...] à mais tradicional possibilidade de registro” e os de Marques como produzidos a partir de uma “singular inventividade”.⁶⁶ Essa diferenciação demonstra que caracterizar a fotografia a partir de um ‘gênero’ como o retrato não é suficiente.

Na fotografia, a distinção entre ‘gêneros’ torna-se ainda problemática quando diante de imagens que podem ser jornalísticas e documentais. Afinal, quais os critérios que as diferenciam? E até que ponto tal segmentação contribui para uma melhor compreensão sobre o meio? Nesse sentido, a fotografia – diferente da pintura e da literatura – parece fugir a categorias de gêneros relacionadas com tradições históricas que detêm critérios de auto-regulação bastante fortes.⁶⁷

Tomando como exemplo as fotografias de Juca Martins e de Mário Cravo Neto, presentes no primeiro catálogo da Coleção, é possível perceber dois fotógrafos cuja qualidade técnica e inventividade dos trabalhos são indiscutíveis, mas suas produções suscitam questões diferentes sobre a própria fotografia.

Camila Butcher
Marcos Ilhabela, SP, 1987

Walda Marques
Oreiades, 2000

⁶⁶A necessidade de uma análise mais pontual sobre os trabalhos é uma das mudanças que ocorre no discurso dos membros do Conselho Deliberativo, a partir do décimo catálogo. Essa questão será aprofundada mais adiante.

⁶⁷Ver SCHAEFFER, Jean-Marie. ‘La fotografía entre visión e imagen’. In ARBAÍZAR, Philippe e PICAUDÉ, Valérie (org.), *La Confusión de los Géneros en Fotografía*, Barcelona, 2004.

Enquanto no trabalho de Martins prevalece a perspicácia no registro, no corte fotográfico, no de Cravo Neto, a discussão volta-se para a contaminação da fotografia por um determinado universo sócio-cultural.

Ao apontar diferenças entre os trabalhos desses fotógrafos, não se pretende estabelecer uma distinção entre os gêneros fotográficos presentes na Coleção, pois seria uma tentativa de categorização que a própria fotografia parece desautorizar.

Apesar de recorrentes tentativas como o pictorialismo, a fotografia de vanguarda dos anos de 1920 ou as tentativas mais recentes de integração da fotografia às artes plásticas, falta cristalização nas tradições que a auto-regulem. De acordo com Schaeffer, o termo gênero não deve ser aplicado à fotografia como sendo um sistema organizado de normas relacionadas entre si, dando lugar a um horizonte fortemente axiológico.⁶⁸

Desse modo, já não se pode falar de gêneros em um sentido estrito. As categorias passam a ser passíveis de crítica pelo fato de serem muitas vezes estabelecidas de forma arbitrária, o que as tornam instrumentos de identificação.

Os textos dos primeiros catálogos da Coleção não apresentam a segregação das imagens por gêneros específicos. Contudo, eles indicam de forma implícita que a categorização está presente na seleção das fotografias. Caso contrário, como justificar o fato de Kossoy afirmar, no sexto catálogo, que a fotografia documentária exerce uma forte influência na Coleção? Ou mesmo, definir as fotografias como autorais?

A ineficácia da determinação de gêneros para agrupar as imagens da Coleção recai sobre a explicação ampla do que seria 'fotografia documentária' e, conseqüentemente, sobre a impossibilidade de apontar quais imagens pertenceriam de fato a esse gênero. Essa ineficácia torna-se positiva à medida em que a singularidade de um gênero não se sobrepõe e reduz a percepção sobre a própria imagem.

Juca Martins
Visita do Papa a Salvador,
1980

Mário Cravo Neto
Lord of the Head, 1988

⁶⁸Ibid p.20.

A questão dos gêneros fotográficos também não pode ser tratada sem questionamentos, embora isto comumente aconteça nos discursos dos membros do Conselho que atribuem relevância à questão do ‘autor’ sem apontarem o que pode caracterizar uma imagem fotográfica como tal.

A FOTOGRAFIA VIROU ARTE

Por meio dos exemplos apresentados é possível perceber diferentes abordagens históricas e estéticas importantes para a compreensão dos trabalhos presentes na Coleção Pirelli-Masp. Mas, como vem sendo visto aqui, os discursos dos membros do Conselho Deliberativo da Coleção parecem estar voltados não para as diferenças, mas, sim, para as possíveis semelhanças entre as posturas dos fotógrafos diante de seus trabalhos.

Zé de Boni, por exemplo, privilegia, no texto do oitavo catálogo, a edição no trabalho do fotógrafo, atribuindo outra dimensão ao conceito de ‘autor’:

[...] referir-se ao trabalho de um fotógrafo como registro é assumi-lo em uma dimensão menor, pois é na edição e na composição de seqüências formando sentidos próprios que se fundamenta sua expressão autoral. Além de editar, o autor pode interferir, elaborar a apresentação e, mesmo, apropriar, liberto do paradigma da captura do tempo. Uma só imagem pode bastar-se.⁶⁹

Diante dessas possibilidades de manipulação, Boni reafirma a Coleção Pirelli-Masp de Fotografia, sobretudo, como “uma coleção de autores que reflete a maturidade no uso do meio”. Esses argumentos tentam inserir o fotógrafo dentro de uma concepção de artista, revelando que há possibilidades de criação mesmo se tratando de um meio que produz imagens técnicas.

Outro dado relevante é o fato de Boni, primeiramente, admitir a composição de imagens postas em seqüência como meio de fundamentar a

⁶⁹BONI, Zé de. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1998, p.6.

“expressão autoral” e, contraditoriamente, em seguida afirmar que “uma só imagem pode bastar-se”. Na Coleção, porém, até o seu décimo segundo ano, não se registrou a seleção de um fotógrafo com uma única fotografia.

Analisar as imagens que acompanham o texto de Boni no oitavo catálogo, tendo em vista apenas a questão do ‘autor como editor’, talvez não ofereça argumentos suficientes para garantir a preservação de uma determinada memória como proposto pelos próprios membros do Conselho, tampouco conseguem assegurar o caráter de arte que tentam atribuir à Coleção.

Para que esses objetivos sejam alcançados, é necessário também levar em consideração o fato de ali estarem presentes imagens realizadas em períodos muito específicos da história da fotografia no Brasil, e que, por esse motivo, apresentam estéticas e procedimentos técnicos que correspondem aos anseios do fotógrafo como também das demandas estéticas e ideológicas de cada época.

Assim, torna-se importante a análise das imagens a partir de seus contextos sócio-culturais específicos. Essa aproximação possibilita trazer à cena as variáveis culturais, sempre relacionais, que conferem valor ao produto estético e que podem ou não confirmar as virtudes anunciadas pelo desempenho técnico.

No oitavo catálogo, as fotografias de Eduardo Salvatore, por exemplo, – mesmo tendo sido realizadas na década de 1980 – retomam paradigmas estéticos de uma fotografia fotoclubista e moderna no país. Salvatore foi uma personalidade determinante no contexto do Foto Cine Clube Bandeirante, que presidiu entre 1943 e 1990. Teve sua formação pautada no pictorialismo, do qual herdou um rigoroso senso de composição, vindo posteriormente a adaptá-lo a uma concepção moderna de estruturação espacial.

Seus trabalhos presentes na Coleção revelam um experimentalismo técnico intrinsecamente relacionado com o contexto do fotoclube de São

Paulo, no qual o próprio conceito de autor ganha uma conotação diferente daquela defendida pelos membros do Conselho Deliberativo.

Para os fotoclubistas, tal conceito implicava na obtenção de resultados plásticos a partir de manipulações técnicas como demonstra o crítico José Natal Sartoretto:

É preciso salientar mais uma vez que o processo de criação artístico em fotografia vai além do momento em que o obturador se abre e fecha [...] chega até o laboratório, onde a engenhosidade e habilidade do fotógrafo se reúnem à sua sensibilidade e conhecimento teórico da arte [...] no processo de retirar do negativo polivalente a imagem final, síntese dos processos interiores e exteriores inerentes à criação artística.⁷⁰

No mesmo catálogo estão os trabalhos de Luiz Guimarães Monforte e de Maurício Simonetti, fotógrafos que, como Salvatore, também realizam manipulações técnicas para assim alcançarem resultados plásticos quase pictóricos.

No entanto, ainda que Monforte e Simonetti partam de uma concepção de fotografia arte semelhante à de Salvatore, seus trabalhos trazem a marca de outra época, de outra idéia de manipulação, de edição. Pelo fato de subverterem o ato fotográfico, negando suas especificidades, podem ser percebidos como neo-pictorialistas.

Para conceber a fotografia como objeto artístico/autoral, Boni evita percebê-la como um simples registro ou analisá-la com base em sua própria história e em suas peculiaridades técnicas como, por exemplo, a questão da “captura do tempo”, desconsiderando o fato da existência de um referente preceder necessariamente o ato de fotografar.

A capacidade de segmentar no *continuum* temporal o suposto fulgor do instante único foi uma das características do ato fotográfico privilegiado ao longo da história. A fotografia foi sendo constituída, por excelência, como arte do tempo, que supostamente poderia ter acesso ao instante absoluto, ao acontecimento restituído na plenitude de seu apogeu.

⁷⁰SARTORETTO Apud COSTA e RODRIGUES. op. cit. p.53.

Zé do Boni, no texto do quarto catálogo, exclama: “A fotografia virou arte, definitivamente!”. Tal exaltação está relacionada ao fato de a Coleção consolidar seu espaço no Masp, fato justificado por Boni a partir de argumentos que põem em paralelo a qualidade das fotografias selecionadas e a subjetividade do fotógrafo:

[...] enquanto se pode destacar esta coleção como a primeira vez que um grande museu brasileiro tem uma política sistemática neste aspecto, ela se consolidará muito mais pela importância e pela qualidade do conteúdo reunido: a obra de artistas brasileiros, nativos ou adotivos, conforme o nosso peculiar sentido de nacionalidade, que se valem da fotografia como canal de transmissão da sua personalidade, intelecto e sentimento.⁷¹

Ao longo do texto, o autor aborda o fato de a ‘fotografia ter virado arte’ e aponta para questões fundamentais do debate artístico travado nas últimas décadas do século XX, centrado numa inversão de pontos de vista que indicavam com clareza que não se tratava tanto de encarar a fotografia contemporânea como arte, mas antes a arte contemporânea como marcada em seus fundamentos pela fotografia.⁷²

Naquele momento, no entanto, esse discurso ganha importância e legitimidade, pois é quando a fotografia está sendo institucionalizada no Brasil, processo iniciado principalmente com o surgimento do Masp, e sedimentou-se com a Coleção. Para isso, ao Museu passava a ser atribuída não apenas a responsabilidade de resguardar uma determinada memória fotográfica, mas de estruturar um discurso para sua aceitação e permanência como arte.

Boni ressalta um ponto importante para a compreensão da necessidade do reconhecimento do autor na fotografia.

A questão existencial fotografia-arte sempre foi orientada pela competição por uma área de influência e pela defesa de um mercado. Este sempre foi dependente de rótulos para definir estilos e de artifícios para valorizar autores. Paradoxalmente, embora seja uma forma importante de viabilizar e sustentar

Eduardo Salvatore
Projeções, 1982

⁷¹BONI, Zé de. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1994, p.6.

⁷²DUBOIS, op. cit.

a produção de artistas, é o próprio mercado que derruba o sentido mais elevado da arte, reduzindo-a ora a mero objeto decorativo, ora a simples mercadoria. Quando uma obra passa a ter mais interesse em função do valor do seu investimento, quando um comprador toma decisões em função de indicadores de natureza econômica, quando um artista escolhe o tema e o estilo impulsionado por modismos convenientes, toda criação humana é banalizada.⁷³

A parceria entre empresa privada e museu já pode ser um argumento para a inserção da Coleção Pirelli-Masp em uma lógica de mercado, pois o que define a aquisição das obras é o financiamento disponível, pré-requisito necessário para que as fotografias possíveis de serem compradas recebam a autenticação discursiva do autoral como valor artístico.

No cenário internacional norte-americano, esse mercado, já na primeira metade do século XX, encontrava-se em fase de constituição. No Brasil, será por volta dos anos de 1970 que galerias especializadas, museus e fotógrafos começam a pensar, de maneira mais profissional, sobre o caráter mercadológico da fotografia-arte. É nesse período, por exemplo, que fotógrafos como Sebastião Salgado e Miguel Rio Branco dão início às suas carreiras internacionais, o que repercute de maneira positiva para o desenvolvimento do mercado nacional.

Final dos anos de 1960, a existência de um inexpressivo mercado artístico fotográfico gerou propostas como o movimento Photogaleria em São Paulo e no Rio de Janeiro. Galerias associadas a escolas como a Enfoco surgiram como uma das primeiras opções. Na década de 1970, como já mencionado no Capítulo anterior, surgem iniciativas privadas e públicas que favoreceram o crescimento do mercado. No período de 1980, são inauguradas a Casa da Fotografia Fuji e a Collector's e surge o NAFOTO, que se torna responsável pela realização dos eventos bienais do 'Mês da Fotografia', iniciados em 1993.⁷⁴

Luiz Guimaraes Monforte
Benjamin's Conversation 3,
s/d

Mauricio Simonetti
Rio Formoso, Parque
Nacional Emas, Goiás, GO,
1993

⁷³BONI, Zé de. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1994, p.6. [sic]

⁷⁴MENDES, Ricardo. *Li Photogallery: falando de espaços expositivos* In site www.namata.com.br

A partir de uma análise geral, o que se percebe no cenário artístico fotográfico brasileiro são tentativas, algumas mais bem sucedidas que outras, de firmar um mercado que se consolida na Coleção Pirelli-Masp. No Brasil, é a primeira experiência pautada em atividades sistemáticas sustentadas por uma base estrutural constituída pela união entre o apoio financeiro da Pirelli, a tradição artística do Masp e a credibilidade dos membros do Conselho Deliberativo.

A ausência de critérios específicos que justifiquem a escolha das imagens da Coleção permite aos membros de seu Conselho criarem discursos generalizantes que dêem margens para justificar a diversidade de fotografias selecionadas.

Daí Fernandes Jr. pautar seus argumentos na coexistência de diferentes tendências fotográficas.

A coexistência de diferentes tendências na fotografia só reforça a linguagem como sistema aberto de possibilidades. Aprender a ver pacientemente é o primeiro passo para a compreensão das artes. [...] É bom lembrar que independentemente da época de sua produção e da aparente simplicidade e objetividade, a fotografia tem o poder de ser sutil, ambígua e reveladora. É isso que possibilita a experiência de ver e do aprender a ver.⁷⁵

Essas palavras parecem confirmar a importância da observação de cada fotografia para então pensar em uma história que leve em consideração as especificidades do meio. O engano, no entanto, está em acreditar que essa história possa acontecer “independentemente da época” em que as imagens foram produzidas. Isso impossibilitaria até mesmo estabelecer os possíveis diálogos entre os debates na fotografia e nas artes plásticas.

Por outro lado, essa idéia contradiz o próprio discurso dos membros do Conselho que tentam consolidar uma determinada memória por meio da

⁷⁵FERNANDES Jr. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1992, p.6.

Coleção. Ao afirmarem que as imagens nela presentes oferecem um importante documento para a história das artes visuais, os membros do Conselho têm em vista uma história cronológica, diacrônica, pautada em ‘épocas’, tornando-se, assim, necessário que se questione sobre o papel do pesquisador/historiador e sobre qual história pretende contribuir.

É preciso ter em mente que a intervenção do historiador – ao escolher o documento, extraíndo-o do conjunto dos dados do passado, preferindo-o a outros, atribuindo-lhe um valor de testemunho – insere-se numa situação inicial que é ainda menos neutra do que a sua intervenção. Para Le Goff:

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio. O documento é uma coisa que fica, que dura, e o testemunho, o ensinamento (para evocar a etimologia) que ele traz devem ser em primeiro lugar analisados, desmistificando-lhe o seu significado aparente. O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo.⁷⁶

Por meio dos discursos dos membros do Conselho, percebe-se que – para a legitimação da fotografia no universo da arte e para sua consolidação enquanto memória – não apenas a figura do curador/pesquisador torna-se imprescindível, como também todo aparato da história da arte e da museologia adquirem papel primordial. No caso específico da Coleção, os membros de seu Conselho assumem essa posição de eliminar qualquer dúvida sobre a subjetivação da fotografia e de identificar e de transformar em mito a ‘visão única do fotógrafo’. Para Rubens Fernandes Jr.:

⁷⁶LE GOFF, op cit. p. 537-538.

A Coleção Pirelli/MASP nos dá a possibilidade de refletir tanto sobre a produção que pontuou a história da fotografia das últimas décadas, quanto sobre a produção ainda em processo, estabelecendo parâmetros de compreensão e arriscando-se na discussão do que uma fotografia deve ser ou não, dando ao museu a chance de ser um centro de referência e debate da produção contemporânea.⁷⁷

Talvez não seja a Coleção a permitir ao “museu a chance de ser um centro de referência e debate da produção contemporânea”, mas, sim, o contrário: é a instituição museológica que oferece instrumentos à Coleção, principalmente discursivos, para a legitimação da história que pretende constituir, tornando-se, assim, uma via de inserção possível da fotografia no debate artístico contemporâneo.

A importância do apoio do Masp é reconhecido no próprio discurso de Rubens Fernandes Jr. presente no segundo catálogo.

O Museu de Arte de São Paulo realizou sua primeira exposição de fotografia nos idos de 1947, com uma individual de Thomaz Farkas. Atualmente, com a experiência acumulada neste setor, é responsável pela Coleção Pirelli/MASP de Fotografias, que abriga inúmeras tendências que dialogam entre si e abre a perspectiva de refletir sobre a natureza da linguagem.⁷⁸

Como já demonstrado no Capítulo anterior, a história da fotografia no Masp corrobora a criação da Coleção Pirelli-Masp, que se arrisca na discussão do que uma fotografia deve ser ou não, pois tem o respaldo institucional que lhe garante confiabilidade.

O AUTORAL A PARTIR DO DÉCIMO CATÁLOGO

Entre 1980 e 1990, pode-se destacar dentro da cena artística/cultural do Brasil e do exterior duas questões em torno da imagem fotográfica. A primeira refere-se a uma ação da fotografia contemporânea que vai de

⁷⁷FERNANDES Jr. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 2001, p.9.

⁷⁸FERNANDES Jr. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1992, p.6.

encontro aos limites tradicionais da arte moderna, em virtude de um conjunto de estratégias que a regem: o disfarce, a serialização, a negação do lugar de exposição, o hibridismo da instalação, a simulação, a contestação do conceito de autoria, os sistemas de inscrição, o uso de técnicas de reprodução a fim de melhor sublinhar a invisibilidade da imagem.

A segunda questão diz respeito à captação de um instante dado que se opõe ao instante decisivo defendido pelo fotógrafo Henri Cartier-Bresson. Não se trata mais de registrar um instante privilegiado, suscetível de promover o puro acontecimento, pelo contrário, trata-se de um momento qualquer. O instante dado, de acordo com Baqué, ainda que conjugado no presente, não recorta nenhum momento “eletivo no continuum estacionário da duração”.⁷⁹

A presença, na Coleção, de trabalhos como os de Rosângela Rennó, Cris Bierrenbach, Carlos Goldgrub, Luzia Simons, Cristina Camara, Celina Yamauchi, Rafael Assef, Marcelo Arruda, Fernando Augusto obriga mudanças nas estratégias discursivas dos membros do Conselho Deliberativo, porque são imagens que, no universo da Coleção, impõem uma análise mais específica.

A maioria dessas imagens está presente no décimo, no décimo primeiro, no décimo segundo e décimo terceiro catálogo. E exatamente nessas respectivas edições, os membros do Conselho propõem desenvolver uma análise mais específica sobre os trabalhos de cada fotógrafo. Entende-se que, a partir do momento em que a Coleção se consolida e se legitima, o discurso em torno do autor, do estilo, da preservação de uma memória é minimizado para dar lugar a questões que dizem respeito à fotografia contemporânea.

São fotografias que parecem impor um novo discurso a partir da singularidade presente no procedimento estético e técnico de cada imagem. Essa mudança discursiva torna-se ainda evidente no décimo primeiro catálogo, no qual os membros do Conselho passam a distinguir as fotografias por gêneros: fotojornalismo clássico, fotografia documental, fotografia publicitária, flagrantes, fotografias conceituais.

⁷⁹BAQUÉ, op cit. p.234.

Essa categorização parece uma estratégia que tenta garantir uma lógica entre a seleção das imagens presentes nos últimos catálogos e nos primeiros. Da mesma forma que a persistência no caráter autoral tenta atribuir origem, unidade e coerência ao conjunto de fotografias da Coleção. No décimo primeiro catálogo, Fernandes Jr. argumenta:

Enfim, um conjunto de imagens que diversifica a Coleção e acrescenta uma produção mais recente, que aponta para as novas direções que a fotografia tem percorrido nas últimas duas décadas. O Conselho de Curadores tem buscado mapear e destacar essa produção contemporânea [...]. É interessante percebermos o quanto a fotografia brasileira evoluiu [...]. Essa valorização da fotografia é consequência, finalmente, do reconhecimento de sua importância no mundo das artes visuais, tanto do ponto de vista de memória e identidade, como de sua especificidade estética.⁸⁰

O destaque dado à fotografia contemporânea é também resultante do esgotamento das possibilidades de seleção entre os fotógrafos já legitimados pela história da fotografia brasileira, valorização que se torna, então, inevitável para a sustentabilidade da Coleção.

Por esse motivo, o décimo terceiro catálogo abriu espaço para o trabalho de Celina Yamauchi, uma jovem artista que, segundo Boris Kossoy, “[...] busca em suas imagens referências de civilização; marcos históricos que dialogam plástica e historicamente em conjuntos trípticos”.⁸¹

As imagens, se analisadas em separado, descrevem partes de uma realidade circundante. Porém, pelo fato de serem apresentadas em conjunto, ganham outras leituras próximas ao universo da narrativa, da montagem cinematográfica ou de universos mais antigos como ideograma chinês e o haicai japonês. De acordo com Tadeu Chiarelli:

Tal característica permite pensar que os trabalhos não podem ser entendidos como pequenas histórias, ou como texto, no sentido convencional do termo. Estariam mais próximos, é verdade, dos

Celina Yamauchi
Sem Título, 2000

⁸⁰FERNANDES Jr., Rubens. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 2002, p.6.

⁸¹KOSSOY, Boris. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 2004/2005, p.7.

ideogramas, e não propriamente das narrativas, uma vez que não possuem essa temporalidade requerida pela literatura ou pelo cinema convencionais.⁸²

Na Coleção, o trabalho de Celina Yamauchi é o único em formato de tríptico, não sendo apenas essa característica que o distingue, mas também o modo pelo qual constrói uma narrativa fotográfica diferente daquela presente em muitos ensaios convencionais. A artista acredita na força efetiva das imagens e ao apresentá-las em conjunto não significa que queira atribuir a todos seus elementos constitutivos uma clara razão de ser.

Pela observação das imagens selecionadas principalmente para os últimos catálogos, percebe-se que o mapeamento da produção fotográfica contemporânea está definido pela bidimensionalidade.

A Coleção não contempla as obras de artistas plásticos brasileiros das décadas de 1960 e de 1970 e, portanto, não se propõe discutir ou documentar (por meio de aquisições) a importância da fotografia para o desenvolvimento da arte daquele período. A restrição dos trabalhos adquiridos ao caráter bidimensional difere da atitude do próprio Masp, que realizou diversas exposições sobre a inter-relação entre fotografia e artes plásticas.

Uma dessas exposições foi 'Photoplay: A Arte Contemporânea na Fotografia', de 1994, na qual foi elaborado um panorama da arte internacional, dos anos de 1960 aos de 1980, apresentado a partir de obras em que a fotografia assume papel determinante na elaboração poética de artistas como Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Brend e Hilla Becher, Jan Dibbets, John Baldassari, Ed Ruscha, David Hockney, Robert Smithson, Sherrie Levine, Cindy Sherman entre outros.

No texto de apresentação do catálogo, a crítica norte-americana Lisa Phillips analisa a importância da fotográfica nas artes plásticas.

⁸²CHIARELLI, Tadeu. 'Celina Yamauchi: Falsas Narrativas', in *Catálogo Projeto Mezanino de Fotografia*. São Paulo: Itaú Cultural, 2004.

À medida que a imagem fotomecânica foi assumindo uma presença central na nossa sociedade, foi-se tornando também – inevitavelmente – vital à criação artística. Nos últimos trinta anos, artistas no mundo inteiro têm concebido novas formas fotográficas, revolucionando a arte e transformando a fotografia de um meio de expressão periférico a uma posição privilegiada no centro do mundo artístico. Desde o pop, passando pela arte Conceitual e *earthworks* à apropriação de imagens já existentes da última década, a fotografia desempenha um papel fundamental no desenvolvimento internacional da arte contemporânea. Não somente emulou e estendeu os métodos e atitudes dos outros meios de expressão, como também exerceu influência generativa e integrante sobre a arte avançada de nossa época.⁸³

Acredita-se que essa integração da fotografia a outras artes cria um problema para as instituições tradicionais que tomam como critérios uma estética tradicional da fotografia, cujas características são a pureza da cópia fotográfica, superfície impecável, objetividade, contraste de luz e sombra. Esta atitude, por conseguinte, parece fazer com que as coleções de fotografia contemporânea de muitos museus não reflitam o crescimento e a complexidade da fotografia contemporânea.

Com essa determinação, porém, a Coleção acaba por definir duas opções: selecionar apenas trabalhos pensados e elaborados para serem impressos em papel fotográfico ou fotografar aqueles que não sigam esse critério. Qualquer que seja a escolha incorre em problemas.

Colocar a bidimensionalidade como única possibilidade já pode ser percebido como um impedimento para pensar “as novas direções que a fotografia tem percorrido nas últimas duas décadas”, como defende Fernandes Jr. Os predicados exigidos parecem estar relacionados com a pureza e preciosismo da cópia fotográfica que – aliados à “genialidade” criativa do “autor” – se transformam em critério estético.

Assim, até a edição do décimo catálogo, a idéia que parece prevalecer é a de que nem toda imagem sobre papel fotográfico poderia estar na Coleção, o que evitaria a discussão em torno do uso do meio fotográfico como registro

⁸³PHILLIPS, Lisa. Catálogo *Photoplay: A Arte Contemporânea na Fotografia*, São Paulo, Masp, 1994.

de *performances*, *site-specifics*, *happenings* etc., ou então, de trabalhos que se apropriassem da imagem fotográfica. Uma exceção é o trabalho de Emidio Luisi presente no sétimo catálogo. As fotos apresentadas são registros de espetáculos de dança, um caso em que a documentação de *performances* é aceita sem constrangimentos, talvez pelo fato de ser percebida não como mero registro, mas como obra.

Para dialogar, porém, com “as novas direções que a fotografia tem percorrido nas últimas duas décadas”, surge a necessidade de investigar o que alguns artistas contemporâneos estão produzindo e, assim, ampliando os critérios para a aceitação de trabalhos, cuja elaboração está pautada na tridimensionalidade de um objeto.

As primeiras imagens apresentadas no décimo catálogo tornam-se exemplares dessa mudança dentro da Coleção. São fotografias de três trabalhos de Cris Bierrenbach: ‘As Mulheres de Lot’, 1993; ‘Matrix’, 1995 e ‘The Lines of My Life’, 1994. Embora partam da apropriação de imagens fotográficas, são objetos que, conceitualmente, estão vinculados ao universo da fotografia mas, para concretização dos trabalhos, a artista opta em não finalizá-los em papel fotográfico e emoldurá-los.

Essa natureza do trabalho de Bierrenbach é analisada por Fernandes Jr.:

Ela desenvolve seu trabalho de maneira inventiva e artesanal, seja imprimindo as imagens em suportes não-convencionais, como as lixas de diferentes espessuras para obter como resultado diferentes texturas, seja assumindo a experiência da tridimensionalidade, montando instalações com pequenas imagens ou fragmentos abstratos, cujo conjunto, distribuído num determinado ritmo, cria efeitos gráficos que suscitam a emoção do observador.⁸⁴

De maneira semelhante acontece com o trabalho de Alex Flemming. Na série Sumaré (1998), o artista fotografa a si e aos passageiros da estação de metrô de São Paulo, que voluntariamente se posicionam em pose frontal,

Emidio Luisi
Tub, Jennifer Muller and
the Works, 1981

⁸⁴FERNANDES Jr., Rubens. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 2001, p.7.

semelhante ao retrato de identidade, e oferecem à câmera uma imagem idealizada de si mesmos. As imagens em formato próximo ao 3x4 são selecionadas e transpostas para fotolitos ampliados em alto contraste e fixados em vidros. Sobre eles são gravadas letras desconexas que nem sempre formam palavras e não dão pistas imediatas sobre os poemas dos quais tiveram origem.

Desenvolvida especialmente para a estação de metrô, essa série – quando adquirida por uma instituição museológica – deve levar em conta a natureza do objeto e as condições de preservação devem ser adequadas a ela e não o contrário. Desse modo, para fazer parte da Coleção, as imagens foram fixadas em vidro, sustentado por uma base de pedra, estratégia que evita o equívoco que seria apresentar as imagens da série Sumaré impressas sobre papel, emolduradas e fixadas nas paredes brancas e opacas do Museu.

Se durante um período essencial do século XIX era a fotografia que vivia a aspiração rumo à arte, ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá em se impregnar de certas lógicas formais, conceituais, perceptivas e ideológicas próprias à fotografia.

Como pontua o teórico alemão Walter Benjamin, “É característico que o debate tenha se concentrado na estética da ‘fotografia como arte’, ao passo que poucos se interessaram, por exemplo, pelo fato bem mais evidente da ‘arte como fotografia’”.⁸⁵ A análise de Benjamin tende, com efeito, a demonstrar que não é mais o momento de se interrogar sobre o estatuto (artístico ou não-artístico) da fotografia, mas que convém examinar como o próprio conceito de arte foi desarranjado.

Retomar a questão do autoral, enquanto expressão criadora do fotógrafo, é desconsiderar a contribuição da fotografia para o questionamento da própria concepção de autor nas artes.

Annateresa Fabris, em seu texto *A História da Arte Hoje* pontua a análise de Rosalind Krauss sobre o Surrealismo como um novo momento no

Cris Bierenbach
As Mulheres de Lot, 1993

Cris Bierenbach
Matrix, 1995

Cris Bierenbach
The Lines of My Life, 1994

⁸⁵BENJAMIN, Walter. “Pequena História da Fotografia”. In *Obras Escolhidas I*, São Paulo, 1985, p. 104.

debate artístico. Ao propor a reorganização do campo analítico da história da arte a partir da questão do fotográfico, Krauss faz uma nova abordagem sobre os conceitos tradicionais da arte a partir da automatização fotográfica:

[...] conceitos como acaso objetivo ou automatismo, conceitos que já havíamos relegado nas categorias do já conhecido, mas que adquirem um aspecto totalmente diferente a partir do momento em que são encarados com base em noções como aquela de *vestígio* ou ainda aquela de um *duplo* que seria produzido de maneira mecânica.⁸⁶

O trabalho do artista francês Marcel Duchamp pode ser um exemplo dessa contribuição. Com o *ready-made*, Duchamp põe fim ao predomínio da arte em prol da esfera estética, denunciando o caráter ainda romântico da figura do artista. Seu trabalho representa uma ruptura pelo abandono de procedimentos relacionados a uma ‘arte retiniana’.⁸⁷ Em proveito de uma arte baseada essencialmente no ato, na experiência, no sujeito, na implicação referencial, apropria-se de uma lógica que a fotografia fez emergir.

A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem, em seu princípio constitutivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar, como simples impressão de uma presença, como marca, como traço físico: uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial e, muitas vezes opaca, que a une ao que a provocou.⁸⁸

A obra de Duchamp – por mais complexa e múltipla que seja – pode ser percebida historicamente como o momento em que a arte passa a extrair da fotografia possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais.

A apropriação da fotografia pelas artes plásticas, ao longo do século XX, tem como consequência o estreitamento cada vez maior da relação entres os dois campos.⁸⁹ Artistas tentaram, em suas práticas, desestruturar a noção de arte pautada nos conceitos de originalidade e de autoria. Para eles, a fotografia tornava-se um instrumento indispensável para a realização de

Alex Flemming
Sem Título (Série Sumaré),
1998

Alex Flemming
Sem Título (Série Sumaré),
1998

⁸⁶KRAUSS Apud FABRIS, *A História da Arte Hoje*, Seminário de Pós-Graduação, coordenado Annateresa Fabris, ECA/USP 16-19 de maio de 2000, p.13.

⁸⁷PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp – ou o Castelo da Pureza*, São Paulo, 2002.

⁸⁸DUBOIS, op cit p.257.

⁸⁹Por meio, por exemplo, das Rayografias de Man Ray, das fotomontagens de John Heartfield, de Raoul Hausmann, de Kurt Schwitters, de Alexander Rodtchenko, de Marx Ernst, das *combine paintings* de Robert Rauschenberg, da *pop art* de Andy Warhol, de Roy Lichtenstein, da arte conceitual de Joseph Kosuth, da arte ambiental (*land art*, *earth art*, arte-paisagem) de Robert Smithson, Robert Long, Robert Morris, de John Hilliard, das apropriações de Sherrie Levine, de Bárbara Kruger, de Richard Prince, de Christian Boltanski, de Jenny Holzer, dentre muitos outros.

seus trabalhos, não apenas no plano técnico da construção, mas também, e, sobretudo, do ponto de vista simbólico. Segundo Dubois, “a obra elabora-se, isto é, *faz-se e pensa-se* pela fotografia (a partir e por meio dela), cabe a cada artista investi-la de seu universo singular”.⁹⁰

Na década de 1990 – quando surgiu a Coleção – acentuava-se o debate internacional em torno da interface entre a fotografia e as artes plásticas. As apostas do modernismo em proteger a obra de arte da contaminação pela indústria midiática (numa tentativa de salvar sua autonomia, sua aura e pureza) caíam por terra. A busca pela novidade e originalidade deixava de ser o grande objetivo. Essa mudança em parte é atribuída às discussões sobre a natureza do meio fotográfico e sua capacidade para reproduzir, repetir e serializar.

O autor, que se tornara origem e lugar do sentido, tinha sua subjetividade despojada. A fotografia, cuja história, até então, reivindicara aos fotógrafos o direito de serem autores, poderia, enfim, livrar-se desse paradoxo. A fotografia possibilitava, então, mudanças nos paradigmas da criação da obra de arte, do seu estatuto, de sua unicidade, de sua originalidade. Para o crítico norte-americano Douglas Crimp, ela havia conquistado o campo da arte para miná-lo, para desestruturar seus conceitos fundamentais, invertendo seus critérios.⁹¹

Um exemplo dessa inversão está na Coleção Pirelli-Masp representado pelo trabalho de Rosângela Rennó. Apesar de ter sido selecionado já na décima edição do catálogo, a *Série Vulgo*, de 1999, representa um diferencial na atitude curatorial dos membros do Conselho Deliberativo: é o único trabalho realizado a partir de apropriações fotográficas acompanhadas por textos que ganham o mesmo destaque nas páginas do catálogo.⁹²

Série Vulgo resulta da apropriação e seleção de um conjunto de imagens que integram um acervo com cerca de trinta fotografias realizadas

Marcel Duchamp
Roda de Bicicleta, 1913

⁹⁰Ibid p.278.

⁹¹CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*, london, 1993.

⁹²Rubens Fernandes Jr, no texto presente no décimo catálogo, ao comentar sobre a produção de Rennó, não faz referência específica à *Série Vulgo*.

entre 1920 e 1940 na Penitenciária do Estado (complexo do Carandiru, São Paulo) e que fazem parte do setor de Psiquiatria e Criminologia da Penitenciária do Estado de São Paulo.⁹³ Nessa apropriação, a artista repropõe ao circuito da arte imagens de brasileiros.

Nessas imagens recuperadas pela artista, os detentos estão de costas e o enquadramento envolve apenas a nuca e cabeça, com ênfase no couro cabeludo. Na Coleção Pirelli-Masp são apresentadas três dessas imagens com os títulos *Volcan*, *Trockel*, *Whip* e estão intercaladas por dois textos que fazem parte do Projeto Arquivo Universal⁹⁴ desenvolvido por Rennó e que recebem os títulos *Wetbag* e *Almirante Negro*, 1999/2000. Na relação entre texto e imagem é tecida uma dimensão narrativa, criando ficções por meio de uma realidade sem costuras.

De acordo com Tadeu Chiarelli:

Processando imagens/dejetos, interferindo nos supostos defeitos do material que escolhe, seleciona, agrupando e recondicionando esse material, Rennó gera um sentido [...] que se explicita apenas pela pura materialidade do resultado final de seu trabalho, mas, sobretudo, pelas relações que a artista estabelece entre as imagens que resgata, os elementos que compõem a situação material de cada uma delas e os outros elementos que a artista incorpora ao seu trabalho final (que pode ser uma foto, um objeto ou uma instalação, determinados tipos de molduras etc).⁹⁵

Rennó é uma fotógrafa que não fotografa e cujo trabalho está relacionado a uma determinada cultura material fotográfica como, por exemplo, os álbuns, buscando uma identificação com imagens que negam um ‘olhar autoral’.

Rosângela Rennó
Série Vulgo, Volcan, 1999

Rosângela Rennó
Projeto Arquivo Universal,
Wetbag, 1992-2000

⁹³As fotografias em preto-e-branco eram usadas para ilustrar as fichas pessoais dos internos da penitenciária. O levantamento fotográfico pretendia identificar os prisioneiros por número, características físicas (feições, cor da pele, altura, peso e deformidades corporais) e marcas (tatuagens e cicatrizes propositais ou acidentais). O Dr. José de Moraes Mello, médico responsável pela operação, não deixou nenhuma documentação sobre algum uso ulterior do arquivo. Não há registro do nome do fotógrafo. Ver MELANDI, Maria Angélica. *Arquivos do Mal/ Mal de Arquivos* In site www.studium.iar.unicamp.br

⁹⁴Desde 1992, Rosângela Rennó seleciona e organiza o *Arquivo Universal*, constituído por textos de jornais que narram *histórias ordinárias sobre gente e fotografia*. Da coluna social à página policial, o *Arquivo Universal* compõe-se de textos em que a imagem fotográfica se torna prova, fetiche, objeto de desejo, lembrança, testemunho. No acervo textual do *Arquivo Universal*, as imagens fotográficas estão nomeadas ou descritas. Assim, é um arquivo de imagens sem imagens. É um arquivo virtual no qual os textos são incluídos depois de serem lapidados pela eliminação de nomes, lugares e datas. Um arquivo de imagens escritas, no qual a identidade dos sujeitos é mutilada pela maiúscula seguida do ponto. Ibid.

⁹⁵CHIARELLI, Tadeu. ‘O Trabalho de Rosângela Rennó: Considerações Preliminares’. In *Arte Internacional Brasileira*, op. cit. P.234.

Na *Série Vulgo*, a discussão em torno da autoria, originalidade e unicidade ganha uma dimensão diferente daquela posta pela arte moderna. A questão da aura não é recuperada, porém deslocada para demonstrar aspectos da cópia e não do original que é sempre diferido.⁹⁶

Essa análise problematiza o posicionamento dos membros do Conselho Deliberativo da Coleção diante da fotografia autoral que, nesse caso, não pode ser percebida por meio da especificidade de um ‘olhar’ ou da escolha de um ‘estilo’.

No décimo terceiro catálogo, Fernandes Jr. afirma:

Há muito a fotografia deixou de ser um registro imediato, recortado do mundo visível, para ampliar seus limites de elaboração e reflexão, abrindo novos caminhos e procedimentos que a transformam na mais sedutora manifestação visual.⁹⁷

Esse reconhecimento das mudanças pelas quais a fotografia tem passado torna-se importante para que, nas próximas edições dos catálogos, adote-se um discurso que dialogue com uma produção fotográfica mais recente e permita à Coleção Pirelli-Masp ser uma importante referência também para a *memória da fotografia contemporânea brasileira*.

⁹⁶CRIMP, Douglas. ‘La actividad fotográfica de la posmodernidad’. In RIBALTA, Jorge (org), op.cit. p.158.

⁹⁷FERNANDES Jr., Rubens. Catálogo *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, 1993, p.6.

Considerações Finais

A Coleção Pirelli/Masp de Fotografia é definida a partir da idéia de *memória da fotografia brasileira*. Selecionar, pesquisar, preservar e difundir a fotografia produzida, no Brasil, no século XX e XXI, são os objetivos traçados. Nesse processo, aos membros de seu Conselho Deliberativo cabe o papel de agentes, cujas ações estão pautadas no intuito de compreender a fotografia como meio documental e de expressão pessoal.

No entanto, como observamos ao longo deste estudo, esse intuito não pode ser analisado como sendo uma atitude isolada e exclusiva da Coleção. O empenho em estabelecer, no contexto cultural brasileiro, a memória da fotografia – principalmente daquela percebida como expressão pessoal –, está presente em muitas ações desenvolvidas já nos anos de 1970 em São Paulo, como a criação de galerias e escolas, exposições em museus, publicações.¹

Nesse período podem ser localizados os primeiros esforços sistemáticos em estabelecer uma memória nacional no segmento da fotografia, o que reuniu pesquisadores e colecionadores como Boris Kossoy, Pedro Vasquez, Gilberto Ferrez, Joaquim Paiva, entre outros. Ocorria, então, a descoberta de arquivos fotográficos, a recuperação de acervos de documentação técnica e o reconhecimento de trabalhos pioneiros de documentação em órgãos do patrimônio histórico principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro.

¹MENDES, Ricardo. 'Para que servem as coleções (fotográficas)?'. In Catálogo Fotografias no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo: MAM, 2002, p.19.

Nesse sentido, definir a Coleção Pirelli/Masp de Fotografia por meio da noção de memória é entendê-la como parte de um processo mais amplo, que envolve as ações artísticas e culturais que o próprio Museu de Arte de São Paulo desenvolveu ao longo de sua história em torno da fotografia.

O empenho de Pietro Maria Bardi para a constituição de um acervo e para a realização de cursos e exposições fotográficas no Masp estabelece parte de uma história da fotografia brasileira legitimada por um dos grandes museus do país. Fotógrafos como Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Cristiano Mascaro, George Love, Rômulo Fialdini, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros, Luiz Hossaka, entre muitos outros, contribuíram, ativamente, para essa história.

A Coleção Pirelli-Masp é a primeira coleção museológica de fotografia de efetiva continuidade no Brasil, dado que corrobora o seu intuito de preservação de uma memória. Mas de qual memória?

Por abrigar grande número de fotógrafos que realizaram exposições individuais e coletivas no Museu e por seu Conselho Deliberativo contar, desde o início, com a presença do estudioso Boris Kossoy – que colaborou para o desenvolvimento da fotografia no Masp sendo também responsável por uma das pesquisas mais sistemáticas em torno da *memória da fotografia brasileira* –, podemos pensar que essa memória confunde-se, em alguns momentos, com a própria história da fotografia no Museu.

Nesse sentido, é necessário também dar destaque, na configuração do Conselho, à presença do fotógrafo Thomaz Farkas – que organizou os primeiros cursos de fotografia do Masp e lá realizou, em 1949, uma exposição individual –, e do fotógrafo Luiz Hossaka, cuja formação profissional mantém vínculo estreito com a trajetória do Museu, assim como Anna Carboncini, coordenadora do projeto.

Pelos dados biográficos desses membros do Conselho, constata-se que a Coleção – além de ocupar a estrutura física do acervo do Museu – ocupa um outro lugar privilegiado ao resguardar, por meio da memória dos membros de seu Conselho, parte da memória do Masp. E também da própria fotografia brasileira no século XX e XXI que é produzida, dentre outros, por Thomaz Farkas, Boris Kossoy, Zé de Boni, cujos trabalhos estão presentes na Coleção.

A hipótese levantada encontra argumentos também no trabalho que o pesquisador Rubens Fernandes Jr., integrante do Conselho desde 1991, vem desenvolvendo no âmbito da fotografia brasileira. Seu livro *Labirintos e Identidades – Panorama da Fotografia no Brasil [1946–98]* exemplifica um modo como a ‘memória da fotografia brasileira’, presente na Coleção, está sendo constituída e sedimentada.

Resultado de uma exposição realizada na Alemanha, em 1999, o livro foi publicado, em 2003, no Brasil, quando a Coleção Pirelli/Masp já estava em seu décimo terceiro ano, e remonta um panorama com 31 fotógrafos que, com exceção de Rubens Mano, estão todos presentes naquele acervo. No início do texto, Rubens Fernandes Jr. explica que esse panorama é resultado de uma visão particularizada de sua experiência nos últimos vinte anos como pesquisador e crítico, o que inclui sua participação há treze anos como membro do Conselho Deliberativo da Coleção.

Por meio desses dados a importância da Coleção pode ser, então, confirmada tanto como referência para pesquisas, como também um conjunto realmente significativo de um determinado segmento da *memória da fotografia brasileira* constituída, de forma primordial, pela experiência pessoal extremamente significativa dos membros de seu Conselho.

Pelos textos publicados nos catálogos, constatou-se que esse processo de escolha das fotografias está pautado em um critério autoral. A análise desenvolvida no terceiro Capítulo tem como ponto de partida

essa questão. Trabalhou-se com a hipótese de que a atribuição da autoria na fotografia resulta conflitante quando diante de suas diversas aplicações e possíveis gêneros.

Os diferentes discursos dos membros do Conselho não permitem identificar exatamente um conceito de autor na Coleção. E diante da diversidade de imagens – jornalísticas, publicitárias, documentais e artísticas –, o autoral torna-se uma maneira para justificar as fotografias enquanto objeto artístico, distinguindo-as do mero tecnicismo.

Mas, essa retórica do autoral na fotografia é algo que vem sendo reivindicado ao longo de sua história, seja por meio dos museus, como o MoMA, pelos fotoclubes, como o Foto Cine Clube Bandeirante, ou pelas agências, a exemplo da *Magnum*.

Desse modo, a Coleção está reafirmando uma tentativa de perceber a subjetividade na imagem fotográfica, o que se justifica pelo fato de se tratar de um acervo de um museu de arte, no qual se pressupõe o caráter artístico inquestionável dos objetos preservados.

O estudioso francês Michel Foucault analisa que a ‘função autor’ é uma maneira de atribuir origem, unidade e coerência a uma determinada produção significativa,² argumento, muitas vezes, empregado para definir o autor na fotografia, cuja qualidade está pautada na apreciação de um valor subjetivo.

Paradoxalmente, à fotografia é atribuída a força e a eficácia da imagem única, original. O documental passa a ser percebido como arte quando transcende sua referência ao mundo, quando a obra pode ser considerada, sobretudo, como um ato de expressão do artista. O culto da autoria toma conta da imagem, distanciando-a das condições sociais em que é produzida, de seus usos mais prosaicos.

Essa questão é analisada pelo crítico Douglas Crimp como a ‘crise da instituição museológica’, que tem sua causa nas tentativas de recuperação

²FOUCAULT, Michel. *A ordem do Discurso*, São Paulo, 1996.

de uma aura. Esse autor indica os anos de 1970 como o início dessa crise que se manifestou por meio de dois fenômenos contraditórios: o ressurgimento da pintura expressionista e o triunfo da ‘fotografia-como-arte’.³

Ampliado-se esse quadro, observa-se, nessa idealização do fotógrafo como artista, uma política institucional mais abrangente que segrega cultura ‘elitista’ de cultura ‘popular’. Ao ser tratada como objeto privilegiado, a fotografia ingressa no museu e alcança as condições estéticas e de mercado semelhantes aos de uma pintura ou de uma escultura.

Neste contexto, o termo autor não pode ser utilizado de maneira indiscriminada em se tratando, principalmente, de um acervo tão diversificado como o da Coleção. Embora os discursos dos membros de seu Conselho Deliberativo não dêem conta das especificidades presente nas imagens, não há dúvidas sobre a relevância da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia para a *memória da fotografia brasileira*.

³CRIMP, Douglas. ‘La actividad fotográfica de la posmodernidad’. In RIBALTA, Jorge (org), op.cit.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Experiência e Criação Artística*. Lisboa: Edições 70, 2003.
- AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? – A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, São Paulo: Studio Nobel/ Itaú Cultural, 2003.
- ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. *História da Fotorreportagem no Brasil – A Fotografia na Imprensa do Rio de Janeiro de 1839 a 1900*, Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*, São Paulo: Cosac&Naify, 2005.
- ARBAÏZAR, Philippe & PICAUDÉ, Valérie (org.), *La Confusión de los Géneros en Fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo & FAGIOLO, Maurizio. *Guia da História da Arte*, Lisboa: Estampa Editorial, 1994.
- BAQUÉ, Dominique. *La Fotografía Plástica*, Barcelona: Gustavo Gili S/A, 2003.
- BARDI, Pietro Maria. *Pequena História da Arte*, São Paulo: Melhoramentos, 1951.
- _____. *Em Torno da Fotografia no Brasil*, São Paulo: Sudameris S/A, 1987.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira*, Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- BAUDRILLARD, Jean. *Para uma Crítica da Economia Política do Signo*, Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia Técnica, Arte e Política*, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOLTON, Richard (org.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge: The MIT Press, 1989.

- BOURDIEU, Pierre (org.). *La fotografia: un arte intermedio*, México: Editorial Nueva Imagen, 1979.
- BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BURGIN, Victor. *The End of Art Theory – Criticism and Postmodernity*, London: McMillan Press LTD, 1986.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de & MENDES, Ricardo. *Fotografia – Cultura e Fotografia Paulistana no século XX*, São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- CAMP, Freddy Van (org.), *Ademar Manarini – Fotografia*, Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1992.
- CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissagens*, São Paulo: Edusp, 1995
- _____. *De Almeida Jr. a Almeida Jr.: A Crítica de Arte de Mário de Andrade*, Tese de Doutorado, São Paulo: ECA/USP, 1996.
- _____. *Arte Internacional Brasileira*, São Paulo: Lemos, 2002.
- _____. *Mick Carnicelli – São Paulo paisagem da alma*, São Paulo: MAM, 2004.
- _____. *Nelson Leirner – arte e não Arte*, São Paulo: Grupo Takano, 2002.
- COSTA, Helouise & RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*, Rio de Janeiro: Funarte/ IPHAN, 1995.
- COSTA, Helouise. *Um Olho que Pensa – Estética Moderna e Fotojornalismo*, Tese Doutorado, FAU/USP, São Paulo, 1998.
- COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- COUCHOT, Edmond. *A Tecnologia na Arte – da Fotografia à Realidade Virtual*, Porto Alegre: UFRGS, 2003.
- CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*, london: The MIT Press, 1993.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*, Campinas: Papirus, 1994.
- DURAND, José Carlos. *Arte, Privilégio e Distinção*, São Paulo: Perspectiva, 1989.

- DUARTE, Paulo Sérgio. *Anos 60 – Transformações da Arte no Brasil*, Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998.
- ECO, Umberto. *A Definição da Arte*, Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Modernidade e Modernismo no Brasil*, Campinas: Mercado das Letras, 1994.
- _____. *Candido Portinari*, Coleção Artistas Brasileiros 4, São Paulo: Edusp, 1996.
- _____. (org). *Fotografia – Usos e Funções no século XIX*, São Paulo: Edusp, 1998.
- _____. *Identidades Virtuais: Uma Leitura do Retrato Fotográfico*, Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia e Viagem – entre a natureza e o artifício*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *A Fotografia Expandida*, Tese de Doutorado, PUC, São Paulo, 2002.
- _____. *Panorama da Fotografia no Brasil (1946 – 98)*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas – Fotografia y Verdad*, Barcelona: Gustavo Gili S/A, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do Discurso*, São Paulo: Loyola, 1996.
- FREUND, Gisèle. *La Fotografia como Documento Social*, Barcelona: Gustavo Gili S/A, 1993.
- FOSTER, Hal. *Redecodificação – Arte, Espetáculo, Política Cultural*, São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- GODFREY, Tony. *Conceptual Art*, London: Phaidon, 1999.
- GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura – Ensaio Crítico*, São Paulo: Ática, 2001.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea – Do Cubismo à Arte Neoconcreta*, Rio de Janeiro: Revan, 1999.

HUMBERTO, Luis. *Fotografia, a poética do banal*, Brasília: Imprensa Oficial UnB, 2000.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *O fotográfico*, Barcelona: Gustavo Gili S/A, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*, Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LOPEZ, Telê Ancona. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*, São Paulo: IEB/USP, 1993.

MAGALHÃES, Fábio. *Obras em Construção – 25 anos de trabalhos de Cláudio Tozzi*, Rio de Janeiro: Revan, 1989.

MALRAUX, André. *As Vozes do Silêncio*, Lisboa: Livros do Brasil, 1990.

MORAIS, Fernando. *Chatô – O Rei do Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil – Ensaios sobre Arte Brasileira*, São Paulo: Ática, 2001.

O'DOHERTY, Brian., *No Interior do Cubo Branco - A Ideologia do Espaço da Arte*, São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OMAR, Arthur. *O Zen e a Arte Gloriosa da fotografia*, São Paulo: Cosac&Naify, 2000.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp – ou o Castelo da Pureza*, São Paulo: Perspectiva, 2002.

PECCININI, Daisy. *Figurações – Brasil anos 60*, São Paulo: Edusp, 1999

PEREIRA, L.C. Bresser. *Desenvolvimento e Crise no Brasil 1930 – 1967*, Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

- RESENDE, Ricardo. *MAM, O Museu Romântico de Lina Bo Bardi: Origens e Transformações de uma certa Museografia*, Tese Mestrado, Eca/ USP, 2002.
- RIBALTA, Jorge (org.). *Efecto real- debates posmodernos sobre fotografia*, Barcelona: Gustavo Gili S/A, 2004.
- SCHAFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*, Campinas: Papirus, 1996.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole – São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*, Rio de Janeiro: Arbor, 1981
- _____. *Diante da Dor dos Outros*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Uma História Crítica do Fotorjornalismo Ocidental*, Chapecó: Grifos, 2000.
- STIEGLITZ, Alfred. *Camera Work: the complete Illustrations 1903-1917*, Köln: Taschen, 1997.
- TAGG, John. *The Burden of Representation – Essays on Photographies and Histories*, New York: Palgrave Macmillan, 2002.
- TOLIPAN, Sergio et alii. *Sete Ensaio sobre o Modernismo*, Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- VASQUEZ, Pedro Karp. *A Fotografia no Império*, Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- WELLS, Liz (org.). *Photography – A Critical Introduction*, London: Routledge, 1997.
- ZANINI, Walter (org.), *História Geral da Arte no Brasil*, São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983, V.II.
- ZILIO, Carlos. *A Querela do Brasil – A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcante e Portinari/1922-1945*, Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

CATÁLOGOS

Catálogo Exposição (curadoria Claudia Andujar) *Grande São Paulo/76*, São Paulo: Masp, 1976.

Catálogo Exposição de Marcos Magaldi '*Série Sobre Casal/ Fotografias*', São Paulo: Masp, 1977.

Catálogo Exposição (curadoria Zeca Araújo et alii) *O Tempo do Olhar – Panorama da Fotografia Brasileira Atual*, São Paulo: Masp, 1983.

Catálogo Exposição (curadoria Maria Pietro Bardi) *Fotojornalismo Retrata São Paulo*, São Paulo: Masp, 1984.

Catálogo Exposição (curadoria Brett. Rogers) *Documentary Dilemmas – Uma Exposição do British Council*, São Paulo: British Council, 1985.

Catálogos *Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, São Paulo: Masp, 1991-2003.

Catálogo Exposição (curadoria Ligia Canongia) *ArteFoto*, Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2002.

Catálogo Exposição (curadoria Tadeu Chiarelli) *Apropriações/ Coleções*, Porto Alegre: Santander, 2002.

Catálogo *Fotografias no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo: MAM, 2002.

ANAIIS

FABRIS, *A História da Arte Hoje*, Seminário de Pós-Graduação, coordenado Annateresa Fabris, ECA/USP 16-19 de maio de 2000

KOSSOY, Boris. *Análise e interpretação do documento fotográfico: novas abordagens*.s/d

MENDES, Ricardo. *Reflexões do Brasil: uma leitura inicial da Coleção Pirelli/Masp de Fotografia*. Jornada de Estudos – Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas, Museu Paulista/USP, São Paulo, 2004.

PERIÓDICOS

‘Suplemento em Rotogravura’, Jornal *O Estado de S. Paulo*, edição 146, primeira quinzena de Novembro de 1939.

Jornal *Estado de S. Paulo* 05/10/1947.

Jornal *Diário de S. Paulo* 05/06/1950.

Jornal da Tarde 20/06/1980.

Jornal *Folha de S. Paulo* 04/09/1980.

‘Caderno Mais’, Jornal *Folha de S. Paulo* 02/11/2003.

Revista *Mirante das Artes e etc*, São Paulo: Masp, N°9, 1968.

Revista *Novidades Fotoptica*, n°73, 1976.

Revista *Habitat*, n.8, São Paulo, 1952.

Revista *Habitat*, n 44, São Paulo, set/dez, 1957.

Revista *ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas* (ECA/ USP), São Paulo, 2003.

Revista *Íris*, n°296, junho/julho, 1977.

Revista *Íris*, Coluna ‘Foco’, n°376, março/1984.

Boletim Foto Cine Clube Bandeirante, n°93, out/dez, 1954.

Boletim Foto Cine Clube Bandeirante, n°.150, dez. de 1965.

SITES

www.fotoplus.com

www.art-bonobo.com/clauidiotozzi

www.namata.com.br

www.studium.iar.unicamp.br

Anexos

ANEXO I

LISTAS DOS ALUNOS DO CURSO DE FOTOGRAFIA DO MASP EM 1973

TURMA DE ABRIL A JUNHO DE 1973

Cristina Carneiro Rodrigues	Eugenia Jardanovsky
Neide Thereza Mac Cracken	Sylvia Napomuceno
Maria Adelina Bastos Rennó	Márcio Reis Neto
Lia de Azevedo Barros	Vera Lúcia dos Santos Diniz
Sandra Mendes	Eloá Martinez Fernandes
Maria da Graça Cristaldi	Adam Sun
Rosemary Valente da Cruz	José Domingues dos Santos
Maria Cristina Cury	Paulo Kawall Vasconcellos
Antônio Carlos de Carvalho Braga	Magda Macedo
Michael Humpert	Reatriz Maria Alves
Ricardo Carlos Gaspar	

TURMA DE ABRIL A JULHO DE 1973

Irene Elisabeth Goralski	Lucila Vasconcellos Gomes
Constantino Ignácio Riemma	Célio Pereira
Maria Elisa Soares	Roger Paul Collet
Elisabeth Monosowiski	Higo Sérgio Faleiros
Geraldo Botelho Ribeiro	Júlia Cristina Silva
Bence Pál Deák	Íon de Freitas Filho
José Carlos Bisconcini Gama	Márcia Elvira Massi
Eduardo Antônio Ruffo Basile	Claes Fredrik G. Boklin
Eduardo Guzzi	

TURMA DE SETEMBRO A NOVEMBRO DE 1973

Antônio Colombo Izar	Lúcia Beatriz Andrade Prado
Ana Lúcia Cassatella Paes	Helena Birman
José Carlos Oliveira Bruno	Eduardo Cordeiro Campanelli
Fábio Bourroul	Miti Hoshino
Roberto Del Nero Filho	Maurice Jacoel
Michel Todel Gorski	Sun Alex
João Carlos Otta	José Carlos Sussumu Yoshida
Paulo Fernando Priolli	Artur Cires Sintes
Itamar Odomis Guidorizzi	André Sampaio Martins
Michael Paul Potter	Fernando Alberto Guimarães Medeiros

ANEXO II**LISTAGEM DAS EXPOSIÇÕES DE FOTOGRAFIA REALIZADAS NO MASP ENTRE 1947 – 2003****1947**

Exposição Didática.

Thomaz Farkas.

1948**1949**

História das Artes Gráficas.

1950

Geraldo de Barros.

1951

Annemarie Heirich.

Curso Fotografia (Thomaz Farkas).

1952

Arte Gráfica Expressionista Alemã.

1953

Exposição Didática 'Reproduções de Van Gogh'

1954

Ademar Manarini

1955

Reproduções de Obras Francesas

1956**1957****1958****1959****1960**

Arte Francesa Contemporânea.

Livros e Reproduções de Arte da Alemanha.

Exposição Grupo Paulista.

Luciano Carneiro.

1961**1962**

1º. Exposição Paulista de Foto-Reportagem.

Claudia Andujar.

1963

George Torok, Luigi Mamprim,

Ronaldo Moraes (Fotógrafos do

O Cruzeiro)

German Lorca.

1965**1966**

Maureen Bisilliat.

1967**1968****1969****1970**

Fotógrafos Americanos.

Otto Stupakoff

1971

Claudia Andujar/ George Love.

Cartões Postais.

Fotógrafos Americanos.

Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, George Love (orgs) 'A Família Brasileira'.

Lançamento Livro 'Viagem pelo fantástico' de Boris Kossoy.

1972

Wesley Duke Lee.

Maureen Bisilliat.

Semana de 22: Antecedentes e conseqüências (Reproduções fotográficas).

1973

Constantino Ignácio Riemma (aluno do Curso de Fotografia do Masp)

Curso Fotografia.

Lançamento livro 'Amazônia' de

Claudia Andujar.

Boris Kossoy.

Concurso Nikon de Fotografia.

Exposição 'Palavra e Imagem'.

1973 (cont.)

Exposição 'Image du Brésil'

Exposição 'História da Fotografia no Brasil' (org. Boris Kossoy)

Coleção de Fotografia de Joaquim

Paiva.

1974

Ansel Adams
 Artistas Argentinos.
 Bill Brandt.
 Semana da Fotografia.
 Marek Halter.
 Fotos Nikon - Minolta.
 Exposição 'Fotografias final do século XIX e início do séculoXX'.

1975

José de Boni.
 José Xavier.
 Madalena Schwartz.
 Edmar de Almeida.
 Exposição de Zanine (com participação do fotógrafo Antônio Carlos Rodrigues).
 Lucia Vasconcelos.
 Cláudio Edinger 'Fotografias do Ed. Martinelli'.

1976

Ameris Paolini.
 D. Pedro II nos Estados Unidos da América.
 Ella Durst.
 Kim-Ir-Sen.
 Franco Fontana.
 Maty Vitart.
 Calendário Bosch.
 GSP/76 Grande São Paulo.
 Meiri Levin.

1977

III Exposição Internacional de Fotografia.
 Exposição de Fotografia do Rochester Institute of Technology organizada por Charles Arnold.
 João Roberto Suplicy Hafers.
 30 anos do Museu.
 George Love.
 Januário Garcia filho.

1977 (cont.)

Marcos Magaldi
 Kerstin Weinschenk
 Eduardo Guimarães.
 Ian Berry
 Exposição 'Tendências', organizada por Boris Kossoy.
 Geri Della Rocca de Candal.
 Paulo Vasconcellos 'O Buio'.

1978

Arturo Carmassi.
 Carlos A. Moreira.
 Hercules Florence.
 Mostra 'Fotografia Atual na França'.
 Mostra 'Fotografia Pioneira no Brasil'.
 Sommer Andrey 'Arte Objetiva Fotografias de Atrizes'.
 German Lorca.
 Marcos Magaldi
 Betty Leirner.
 Mostra 'Paisagens de São Paulo'.
 Rauschenberg.
 Eric Renner
 Francesco Paolo Michetti – 'Entre a pintura e a fotografia'.
 José Reinaldo Lutti.
 Maureen Bissiliat.
 Mostra 'As crianças deste mundo'.
 Constance Brenner.
 Exposição 'Fotografias Publicitárias da Rastro'.
 Luiz Cláudio Marigo.

1979

Basf – Calendário.
 Marcos Duprat.
 Cartazes Ingleses.
 Ella Durst.
 Luís Antonio Esteves.
 Syl Labrot.
 Tatiano Maiore.
 Projeto 'Paisagem Brasileira' - George Love/ João Farkas/ Carlos Zacquini (orgs).
 Miguel Rio Branco.
 Marcos Santilli.
 Dulce Soares exposição 'Barra Funda: Fachadas e Interiores'.
 David Drew Zingg - 'Brasil Anos/Luz'.
 Rodrigo Whitaker Salles.
 Alberto Travassos.
 Miro.
 Fernando Durão.
 Paulo Gomes Garcez.
 Exposição 'Bertolt Brecht: O Dramaturgo'.
 Otto Stupakoff.
 David Hamilton.

1980

Pierre Verger, Mário Cravo Neto.
 Carlos Fadon Vicente exposição
 'Refletir'.
 Cartazes Alemães.
 Alex Flemming.
 João Roberto Suplicy Hafers.
 George Love 'Kafka'.
 Antônio Restivo.
 Vieri Tomaselli.
 Julia Weise-Vargas.
 Centenário Mundial Kodak – Exposição
 'Arte e Uso'.
 Sérgio Rabinovitz 'New York City:
 Momentos Quotidianos'.
 Ivan Mariotti 'Macrofotografias do
 Planeta Arret'.
 Antonio Carlos Rodrigues.
 Francesc Petit 'Barcelona: Fotografia
 com Pincel e Tintas'.
 Thadeu Paz.
 Daisy Chan.

1981

João Sócrates de Oliveira.
 Luigi Mamprim 'De Veneza ao Xingu'.
 Britta S. Pimentel 'Photo-Kitanda'.
 Giacomo Favretto.
 Dulce Soares 'Vestidos de Noiva: Rua
 São Caetano'.
 Daniel Barraco.
 Simoneta Bufferli.
 Lionello Fabri 'Spoleto – A Cidade e o
 Festival'.
 Mostra 'Fotografia e Teatro: uma busca
 paralela'.
 Carlos Freire.
 Patrick Altman.
 Simonetta Bufferli 'Visões
 Fotográficas'.
 Mario Paiva.
 Mauro Hollanda 'Paulista'.

1982

Fotografia como Documentação.
 Arte do Cartaz Moderno do Japão.
 Masp 35 anos.
 Marcio Scavone.
 Michael Hunnicutt.

1982 (cont.)

Érika Koch.
 Paolo Cusenza e Mauro Negro
 'Carnaval em Veneza'.
 Exposição de Fotografias 'Homenagem
 a Frederico Carlos Hoehne'.
 Felipe Taborda exposição 'Retratos de
 Pessoas Geralmente Desconhecidas'.
 João Carlos Leite Bastos 'A China que
 Vi e Senti'.
 Mostra (Eletropaulo) 'São Paulo:
 Registros e Anotações'.

1983

Mário Cravo Neto, Mário Cravo Júnior.
 Lançamento do livro 'Marc Ferrez – O
 Álbum da Avenida Central' e exposição
 'Registro Fotográfico de Marc Ferrez'.
 Claudia Jaguaribe 'A Imaginação
 Urbana'.
 Cartazes da Comunidade Européia.
 Exposição 'Paz 1983: 35 anos do
 Estado de Israel'.
 Paulo Constantinides e Cássio
 Vasconcellos 'Pequenos Retratos da
 Rua Augusta'.
 Exposição 'Projeto Zumbi'.
 Madalena Schwartz 'O Rosto
 Brasileiro'.
 Brian Brake 'Tangata – O Gênero
 Humano'.
 Exposição 'Personal Views 1860'
 (British Council).
 Lamberto Scipioni.
 Henrique Smith
 'O Tempo do Olhar – Panorama da
 Fotografia Brasileira Atual'.
 Masae Tamura 'Natureza e Fantasia'.
 Cláudio Maranhão.
 Mostra 'São Bernardo – Nossa Gente'.

1984

Henri Cartier-Bresson
 Walter Firmo 'Ensaio no Tempo'.
 Michael Lewin.
 George Love 'Metade do Mínimo'.
 Arnaldo Pappalardo.
 William Alfred – 'Ulster: cenas da vida
 rural irlandesa'.

1984 (cont.)

Fotojornalismo Retrata São Paulo.
Madalena Schwartz – ‘Habitat’.
Roberto Lacombe.
John Perkins (org.) ‘Aos Confins do Mundo’.
Sérgio da Matta.
Iskra Sciamia ‘Imagem do Mundo Antigo’.
Vic Parisi.
Britta S. Pimentel ‘Tulipas do Amor’.
Mostra ‘Made in Brazil’.

1985

Michael Lewin.
Ricardo Barros.
Mercedes Barros.
Emilie Chamie.
Michio Osawa ‘Retratos’.
Renato Spindel ‘Litorâneas Brasileiras’.
São Paulo nos anos 50 – O IV Centenário.
Mostra ‘Uma Visão Britânica do Mundo’.
Claudia Andujar - ‘Índios Yanomami’.
Cem obras Itaú.
A Marca do Artista: Gravuras e Artes Gráficas.
Gráficos Contemporâneos Alemães.
Rui de Oliveira – ‘O imaginário Gráfico’.
Documentary Dilemmas
Mostra ‘São Paulo’.
Exposição ‘Portas’ (Fotografias premiadas no Concurso Duradoor)

1986

Eugene H. Johnson ‘Ceará – Terra da Resistência’.
Exposição ‘Imagens do Brasil’.
Cartazes Antigos do Cinema Francês.
A. C. D’Ávila ‘Exposição de fotografias da IV Expedição Antártica’.
Roberto Cavanna.
Barnabás Bosshart.
Sakae Tajima.
Júlio Posenato ‘Arquitetura da Imigração Italiana no Rio Grande do Sul’.
Exposição ‘Japão 1971 a 1984: o Homem e a Vida’.

1986 (cont.)

Carlos Fadon Vicente.
Jornal da tarde – 20 anos.
Michael Lewin.

1987

Fernando Durão ‘Ateliers Contemporâneos’.
Alain Brugier.
Roberto Cavanna ‘Roma 44’.
Jacob Olie/ Cas Oothuys/ Sergio Zalis ‘Luz, Câmera, Amsterdã’.
Posters Britânicos 1890 – 1980.
José Henrique Lorca.
Lair Leoni Bernardoni ‘Pinceladas de Luz’.
Alain Brugier ‘São Luís do Maranhão’.
Eduardo Amaral Castanho ‘Califórnia: Uma Arqueologia Contemporânea’.
Concurso fotográfico - ‘Uma Loteria na Vida do Povo’.
Pedro Vasquez.

1988

Luis Esteves ‘Veracidade’
Posters Ecológicos.
Álbum Iconográfico da Avenida Paulista.
Orlando Azevedo ‘Fitas e Bandeiras Venske’.
Marcos Duprat.
George Tatge.
Taku Aramasa.
Kelly Butterworth/ Renato Ivan Sindicci ‘Um Presidente já: Imagens de um Levante Silencioso’.
Exposição ‘Pacaembu: Emoções’.
Exposição de Fotografia - ‘Cento e Cinquenta anos do Design Alemão’.
Dez Fotógrafas Alemãs.
Anders Roos ‘Do Brasil’.

1989

Atilio Avancini ‘Magyar – Retratos da Hungria’.
Retratos de Paulo Fridman.
Barnabás Bosshart.
Paulo Fridman.
Sebastião Salgado ‘Sahel: O Homem em Abandono e Outras Americas’.
Claudia Andujar ‘Genocídio Yanomani: Morte do Brasil’.

1989 (cont.)

Artistas Contra a Fome no Mundo.
Gilda Mattar 'Casual Fotos'.
Fotógrafos Suíços de 1840 aos nossos dias.
August Sander.
Hebert List.
Regina Stella 'Fotos Polaroid'.
Exposição de Fotografias
Comemorativas do Centenário da Morte
do Pintor Vincent Van Gogh. (Paul Huf)

1990

Artistas usam Fotografias.
Alex Flemming.
Folha da Tarde – Campanha 2%.
V Semana Paulista de Fotografia.
Imagens de São Paulo (Patrocínio Pirelli)
Masp 43 anos / Glasurit.
Carole Starr Schein 'Metamoforse'.
Retratos de Pietro Maria Bardi.
'Fotobiografia de Lasar Segall'.
Fotografias 'Projeto Xingu'.
Robin Lewis Grierson 'A Inglaterra dos anos 80'.
Lucia Dauster 'Prazer Visual'.
Leonardo Carneiro.
Exposição 'High Definition Polaroid'.
Marcela Garcia.
Exposição (Funarte) 'Brasil: Cenários e Personagens'.

1991

I Exposição Coleção Pirelli-Masp de Fotografia.
Orlando Brito.
Arte Gráfica Alemã.
Selecionados do Centro Cultural S. Paulo (participou o fotógrafo Marcos Chaves).
Carlos Fadon Vicente.
Antonio Saggese.
'Mulheres Vistas por Mulheres'.
'Decomposition – Fotografia construída na Grã-Bretanha'

1992

Luiz Braga 'Anos Luz'.
Jk – Saudades do Brasil.
II Exposição Coleção Pirelli-Masp de Fotografia.

1992 (cont.)

Margareth Mee
Mostra de Fotos do Cinema Mexicano.
Lily Sverner 'Nomes'
João Musa 'Viagem a uma Terra Desconhecida'

1993

German Lorca 'New York – bandeiras, coca-cola, reflexos, vitrines, com paixão e com fusão'.
Exposição Coletiva de Fotografia (participou Evandro Texeira)
III Exposição Coleção Pirelli-Masp de Fotografia.
Ivan Cardoso 'De Godard a Zé do Caixão'.

1994

Sebastião Salgado 'Trabalhadores'.
IV Exposição Coleção Pirelli-Masp de Fotografia.
'Migrações' – Projeto Brasil/Suíça:
Coletiva de Artistas Contemporâneos Suíços (participação do fotógrafo Jacques Berthet).
Exposição Photoplay: A Arte Contemporânea na Fotografia.

1995

Hugo Denizart 'Masculino Sonha Feminino'
Mário Cravo Neto.
V Exposição Coleção Pirelli-Masp Fotografia.
Marcos Prado 'Free Tibet'.

1996

Bob Wolfenson 'Jardim da Luz'.
Lançamento livro de Fotografias de Lily Sverner 'Virtudes da Realidade'.
VI Exposição Coleção Pirelli-Masp Fotografia.
Lançamento livro 'Catedral Basílica de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais' e exposição de Valdir Cruz.

1997

Lançamento livro 'Nossos Parques Nacionais' e exposição de Araújo Alcântara.
VII Exposição Coleção Pirelli-Masp Fotografia.

1997 (cont.)

Lançamento livro e exposição de

Thomaz Farkas.

Claudia Jaguaribe 'Retratos Anônimos'.

1998

Salvador Dalí

Mostra Internacional Itinerante Japão/

Brasil 98/99.

O Moderno e o Contemporâneo na

Arte Brasileira – Coleção Gilberto

Chateaubriand.

VIII Exposição Coleção Pirelli-Masp

Fotografia.

1999

IX Exposição Coleção Pirelli-Masp

Fotografia.

2000

X Exposição Coleção Pirelli-Masp

Fotografia.

2001

XI Exposição Coleção Pirelli-Masp

Fotografia.

Exposição e lançamento livro

'Passagem – A Memória Visual' de Luiz

Carlos Barreto.

'Landscape: Paisagem, Uma Visão

Contemporânea'.

2002

XII Exposição Coleção Pirelli-Masp

Fotografia.

2003

XIII Exposição Coleção Pirelli-Masp

Fotografia

2004

XIV Exposição Coleção Pirelli-Masp

Fotografia

ANEXO III

GRANDE SÃO PAULO/ 76

(os nomes em **negrito** estão presentes na Coleção Pirelli/Masp)

Scandar Abbud Neto	Irene Blass	Sidney Corallo
Luís Antonio Fernandes	Jean Lecquoc	Juca Martins
Marcelo Mourão	Miguel Rio Branco	Nádia Somekh
Nazareno S.N.S. Affonso	Renato Bezzan	Mauro Claro
Gerson Ferracini	Betty Leirner	Cristiano Mascaro
João Luís Musa	Alfredo Rizutti	Ruth Toledo
Lorenzo André Aghemo	Mário Belloni Jr.	Augusto Daminel
Maria Carolina M. Ferraz	Mauro M. Leite	Fernando Mascaro
Rosely Nakagawa	João Batista Rocha	Lucila Vasconcellos
Edison Chieregatti	Gualter Batista	Ella Durst
Rômulo Fialdini	Michel Roberto Alves	Márcia Massi
Sérgio de Oliveira	Adílson José Ruis	Carlos Vicente
Luiz Antônio Cersosimo	Djalma Batista	Carlos Alberto Ebert
Deodato de Mello Freire Jr.	Eduardo Longman	Márcio Mazza
Luiz Hossaka	Sagesse	João Villares
Miguel Cavallaro Neto	P. M. Bardi	Cláudio Edinger
Rolando de Freitas	George Love	Diana Mindlin
Améris Paolini	Rodrigo Withaker Salles	Cristine Weinschenhen
Jairo Casoy	Eliana Assumpção	João Evangelista Faria
Rosa Jandira Ganditano	Marcos Magaldi	Mário Sérgio
Arnaldo Pappalardo	Lídia K. Sano	José Xavier
Renata Coury Bussad	Paulo José do Amaral	Eide Feldon
Isabel Gouveia	Ayrton Magalhães	Samuel de Queiroz
Raul Garcez Pereira	Errol Saasse	Moreira
Sérgio Borges	Victor de Almeida Andrade	e Jornal da Tarde
Arsênio Hypolito Jr.	Luigi Mamprin	Átila Fenyvesi
André Poppovic	José Solano	
André Boccato	Amâncio Chiodi	
Maurice Jocoel	Pedro Martinelli	
Hilton de Souza Ribeiro	Sérgio Sbragia	

ANEXO IV

MOSTRA 'O HOMEM BRASILEIRO E SUAS RAÍZES CULTURAIS'

– 1980

(os nomes em **negrito** estão presentes na Coleção Pirelli/Masp)

Adriana de Queiroz Mattoso (SP)
 André Macruz Bendocchi Alves (SP)
 André de Souza Rosa (SP)
Antônio Carlos D'Ávila (SP)
 Antônio Luiz Benck Vargas (RS)
 Antônio Luiz Hamdan (SP)
Assis Valdir Hoffman (RS)
 Carlos Alfredo L. Alves (RJ)
 Carlos Henrique de Souto (SP)
 Carlos Terrana (DF)
 Cassiano Polesi (SP)
 Cecília Tassinari Brandão (SP)
 Douglas Arantes (GO)
Edson Viggiani Jr. (SP)
Eduardo Castanho (SP)
 Euvaldo Macedo Filho (BA)
 Fábio de Mesquita Sampaio (SP)
 Fernando de Freitas Pimentel (SP)
Geraldo de Barros (SP)
 Geraldo M. Batista (SP)
German Lorca (SP)
 Gerson Zanini (SP)
 Heitor Magaldi Filho (SP)
Hildegard Rosenthal (SP)
Hugo Denizart (SP)
 Ignácio Porze Canski (MS)
 Jairo Casoy (SP)
 João Carlos Otta (SP)

Jobert Brochado da Costa (MG)
 José Carlos Bicontini Gama (SP)
 José Cláudio Ribeiro (SP)
 Juan Jorge Thierer (SP)
Lamberto Scipioni (SP)
 Lélío Dornelles Faco (SP)
 Leonardo Trozo Hatanaka (SP)
Lily Sverner (SP)
 Loriz Zanotta Machado (SP)
 Luiz Carlos Vaz de Aguiar (RJ)
 Luiz Henrique Pitombo (SP)
 Manoel Antonio da Costa Jr. (SP)
 Marcelo Enderle (SP)
 Marcos Antonio de Almeida Cavalcante (RJ)
 Mauro Salles de Holanda (SP)
 Miguel Ricardo Aun (MG)
 Oldemar Mattiazzo (SP)
Olney Kruse (SP)
 Paulo Sérgio Barros Velloso (SP)
 Paulo Vieira Leite (SP)
Pedro Afonso Fernandes Vasques (RJ)
 Renata Falzoni (SP)
 Renato Luis Testa (SP)
 Roberto Hiroshi (SP)
 Roberto Suei Higa (SP)
 Rosary Caldas Esteves Pereira (GO)
 Silvestre Pedro da Silva (SP)
 Walter Ghelman (RJ)

ANEXO V**O TEMPO DO OLHAR – PANORAMA DA FOTOGRAFIA BRASILEIRA**

(os nomes em **negrito** estão presentes na Coleção Pirelli/Masp)

Alécio de Andrade	Luis Garrido	Miguel Rio Branco
Almir Veiga	Luis Trípoli	Nair Benedicto
Ari Gomes	Hugo Denizart	Olney Kruse
Arthur Omar	João Urban	Orlando Brito
Bina Fonyat	Juca Martins	Pedro Moraes
Cláudio Edinger	Leonid Streliaev	Pedro Vasques
Cristiano Mascaro	Luiz Carlos Felizardo	Rogério Reis
David Zingg	Luiz Humberto	Sebastião Salgado
Domicio Pinheiro	Mário Cravo Neto	Walter Firmo
Eduardo Castanho	Maureen Bisiliat	
Evandro Teixeira	Maurício Valadares	

ANEXO VI

FOTOJORNALISMO RETRATA SÃO PAULO

Alex Soletto	Fernando Santos	Oswaldo Palermo
Alfredo Rizzuti	Flávio Canalonga	Paulo Whitaker
Antônio Carlos Mafalda	Gil Passarelli	Paulo Leite
Aramando Rosário	João Pires	Reginaldo Mamente
Arnaldo Fiaschi	Jorge Araújo	Renata Falzoni
Benedito Salgado	Kenji Honda	Rosa Gauditano
Claudio Laranjeira	Luiz Gevaerd	Samuel Iavelberg
Claudine Petrolí	Luiz Novaes	Silvestre Silva
Clovis Sobrinho	Mário Leite	
Emídio Luisi	Milton Shirata	

ANEXO VII

EXPOSIÇÃO DOCUMENTARY DILEMMA

Martin Parr

Paul Graham

John Kippin

Jim Southam

John Davies

Chris Killip

Julia German

Paul Reas

Anthony Haughey

Paul Seawright

Anna Fox

Karen Knorr

Ingrid Pollard

ANEXO VIII

CATÁLOGOS COLEÇÃO PIRELLI-MASP DE FOTOGRAFIA

CATÁLOGO I

Claudia Andujar

Maureen Bisilliat

Orlando Brito

Mário 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

Bob Wolfenson

CATÀLOGO II

Araquém Alcântara

Geraldo de Barros

Nair Benedicto

Luiz Braga

Eduardo Castanho

Valdir Cruz

Carlos Fadon Vicente

Andreas Heiniger

George Leary Love

Carlos Antônio Moreira

Ana Regina Nogueira

Gal Oppido

Cássio Vasconcelloss

Pedro Vasquez

Pierre Verger

Ed Viggiani

CATÀLOGO III

Chico Albuquerque

Jorge Araújo

Orlando Azevedo

Hans Gunter Flieg

Antonio Augusto Fontes

Rosa Gauditano

Milton Guran

José Medeiros

Klaus Mitteldorf

Leopoldo Plentz

Carlos Humberto TDC

Evandro Teixeira

João Urban

Pierre Verger

CATÀLOGO IV

José Albano
Aristides Alves
Willi Biondani
Mario Cravo Neto
Sérgio Jorge
Claudia Jaguaribe
Anna Mariani

Pedro Martinelli
Milton Montenegro
João Musa
Kenji Ota
Wilma Slomp
Paulo Vainer
David Drew Zingg

CATÀLOGO V

Roberto Cecato
Miguel Chikaoka
Antonio Carlos D'Ávila
Cláudio Elisabetsky
Juan Esteves
João Paulo Farkas
Walter Firmo

Isabel Garcia
Elza Lima
Jean Manzon
Claus Meyer
Rogério Reis
Tiago Santana
Eduardo Simões

CATÀLOGO VI

Lalo de Almeida
Zé de Boni
Thomaz Farkas
Carlos Freire
Paulo Fridmann
Antonio Gaudério
Jacqueline Joner
Fred Kleemann
Boris Kossoy
Bettina Musatti

Eustáquio Neves
Celso Oliveira
Ameris Paolini
Marcos Piffer
Marcos Prado
Lamberto Scipioni
Piero Sierra
Jean Solari
Luiz Tripoli
Ruy Varela

CATÀLOGO VII

André Andrade
Paulo Baptista
Celso Brandão
Alice Brill
Christiana Carvalho
Manuel da Costa
Flávio Damm
Carlos Fadon Vicente
Cláudio Feijó

Rômulo Fialdini
Marcel Gautherot
German Lorca
Emidio Luisi
Márcia Ramalho
Miguel Rio Branco
Hildegard Rosenthal
Lily Sverner

CATÀLOGO VIII

Claudia Andujar
Zeka Araújo
Ricardo Azoury
Stefania Bril
Cafi
Leonardo Crescenti
Hugo Denizart
Zeca Linhares
Luiz G. Monforte
Juvenal Pereira

Domício Pinheiro
Tuca Reinés
João Roberto Ripper
Eduardo Salvatore
Paula Sampaio
Marcio Scavone
Madalena Schwartz
Paula Simas
Maurício Simonetti

CATÀLOGO IX

Alécio de Andrade
Sebastião Barbosa
Derli Barroso
Fernando Brentano
Ricardo Chaves
Fernanda Chemale
Rochelle Costi
Benedito Junqueira Duarte
Ella Dürst
Luiz Garrido

Antonio Guerreiro
Geraldo Guimarães
Assis Hoffmann
Olney Krüse
Marcelo Lerner
Ricardo Malta
Luigi Mamprin
Arthur Omar
Dulce Soares
Leonid Streliaev

CATÀLOGO X

Cris Bierrenbach
Marcelo Buainain
Christian Cravo
Bina Fonyat
Edouard Fraipont
Gaspar Gasparian
Daniela Goulart
Paulo Leite
Pedro Lobo

Marcos Magaldi
Odiros Mlászho
Pedro de Moraes
Egberto Nogueira
Penna Prearo
Georges Racz
Rosângela Rennó
Avani Stein
Américo Vermelho

CATÀLOGO XI

Rafael Assef
 Luiz Carlos Barreto
 Hélio Campos Mello
 Salomon Cytrynowicz
 Pablo di Giulio
 André Dusek
 Alex Flemming
 Alair Gomes
 Adenor Gondim

Neide Jallageas
 Hirosuke Kitamura
 Daniel Klajmic
 Luiz Claudio Marigo
 Vicente de Mello
 Arnaldo Pappalardo
 Ricardo Teles
 Cássio Vasconcelloss
 Marcelo Zocchio

CATÀLOGO XII

Cesar Barreto
 José Bassit
 Luiz Braga
 Camila Butcher
 Cristina Câmara
 Iatã Cannabrava
 Eder Chiodetto
 Hans Güter Flieg

Carlos Goldgrub
 Walda Marques
 Flavya Mutran
 Haruo Ohara
 Peter Scheier
 Luzia Simons
 Otto Stupakoff
 Paulo Velloso

CATÀLOGO XIII

Marcelo Arruda
 Rogério Reis
 Francisco Aszmann
 Fernando Augusto
 Carlos Carvalho
 Jair Lanes
 Pedro Martinelli
 Delfim Martins
 Rogério Medeiros

Nego Miranda
 Mazda Perez
 Armando Prado
 Theodor Preising
 Mônica Vendramini
 Roberto Wagner
 Alexandre Wollner
 Celina Yamauchi