JULIANA OKUDA CAMPANELI

**A fotografia documental no museu de arte: dissonâncias e
consonâncias**

Volume I

**Dissertação apresentada ao
Programa Interunidades em
Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo,
como exigência para
obtenção do título de
mestre, sob orientação da
Prof. Dra. Helouise Costa**

São Paulo

2012

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL E PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Catálogo da Publicação

Biblioteca Lourival Gomes Machado

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Campaneli, Juliana Okuda.

A fotografia documental no museu de arte : dissonâncias e consonâncias / Juliana Okuda Campaneli ; orientadora Helouise Lima Costa. -- São Paulo, 2012.

2 v. : il.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte) -- Universidade de São Paulo, 2012.

1. Fotografia Documentária. 2. Exposições de Fotografias – Brasil – Anos 1970. 3. Museus de Arte – Brasil. 4. Fotografia Artística (Aspectos Sociopolíticos). I. Costa, Helouise. II. Título.

CDD 770.1

CAMPANELI, Juliana Okuda. **A fotografia documental no museu de arte: dissonâncias e consonâncias.** Dissertação apresentada ao Programa Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, como exigência para obtenção do título de mestre.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Assinatura _____

Dedico à minha família,
grande responsável por
meu interesse pela
fotografia.

AGRADECIMENTOS

À minha família e amigos, pelo apoio em todos os momentos e pela compreensão naqueles em que não pude estar presente devido ao desenvolvimento dessa pesquisa.

A Luciano Albamonte da Silva, pelo suporte, companheirismo e afeto, sem os quais essa pesquisa não teria sido possível.

À professora Helouise Costa, minha orientadora, expresso toda a minha gratidão por todas as conversas, reuniões, e-mails, sugestões e revisões, fundamentais para o desenvolvimento de meu trabalho e, além disso, para minha formação como pesquisadora. Agradeço também por sua pesquisa, minha maior fonte de inspiração.

À professora Solange Ferraz de Lima pelas contribuições feitas em duas ocasiões em que nos encontramos: em uma conversa informal sobre fotografia e em minha banca de qualificação.

Ao professor Ronaldo Entler, agradeço pela participação em minha banca de qualificação e pelos apontamentos e críticas à minha pesquisa, fundamentais para a finalização de minha dissertação.

À professora Aracy Amaral, pela disponibilidade em ser entrevistada e por sua contribuição para a história da arte brasileira.

Aos funcionários dos arquivos do Museu de Arte de São Paulo, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, da Bienal de São Paulo e do Arquivo do Estado.

Aos funcionários do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e de todas as bibliotecas da Cidade Universitária.

Aos meus parceiros de mestrado, Fernando Stankuns e Mônica Cardim, pelo apoio e compartilhamento de tantos momentos tensos e felizes durante o desenvolvimento de minha pesquisa.

Aos meus colegas do SESC São Paulo, pelo apoio e compreensão, indispensáveis para a realização de meu mestrado.

RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo principal identificar os mecanismos envolvidos na inserção da fotografia documental em museus de arte, durante a década de 1970, na cidade de São Paulo. São apresentados três estudos de caso sobre exposições fotográficas, de caráter temático, realizadas nesse período: *A família Brasileira*, realizada no Museu de Arte de São Paulo, em 1971; *Xingu/Terra*, parte integrante da 13ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1975; e *Bom retiro e luz: um roteiro*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1976. A análise dos formatos das mostras e dos processos envolvidos em sua realização revelam dissonâncias e consonâncias entre os objetivos e interesses de seus proponentes e/ou realizadores. As exposições também são investigadas do ponto de vista das relações políticas da época, pois há a intenção de identificar as funções sociais adquiridas pela fotografia em seu processo de institucionalização.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia brasileira. Fotografia documental. Exposições de fotografia. Anos 1970. Museus de arte. Ensaio fotográfico. Fotorreportagem. Museu de Arte de São Paulo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Bienal de São Paulo.

ABSTRACT

This dissertation aims to identify the main mechanisms involved in the inclusion of documentary photography in art museums during the 1970s, in São Paulo. It presents three case studies about thematic and essay format photo exhibitions, accomplished at this period: *A família brasileira*, held at the Museu de Arte de São Paulo, in 1971; *Xingu/Terra*, part of the 13th Bienal Internacional São Paulo, in 1975, and *Bom retiro e luz: um roteiro* in the Pinacoteca do Estado de São Paulo, in 1976. The analysis about the exhibitions' formats and processes involved in their realization reveals dissonances and consonances between the purposes and interests of their proponents and/or directors. The exhibitions are also investigated from the standpoint of political relations of the time, because the intention is to identify the social functions of photography acquired in the process of its institutionalization.

PALAVRAS-CHAVE: Brazilian photography. Documentary photography. Photography exhibitions. The 1970s. Art Museums. Photo-essay. Photo report. Museu de Arte de São Paulo. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Bienal de São Paulo.

SUMÁRIO

VOLUME I

Introdução	04
CAPÍTULO 01	10
Fotografia documental: das páginas dos periódicos para as paredes dos museus	
1.1. Fotografia como documento e fotografia documental	11
1.2. Fotorreportagem e ensaio fotográfico	23
1.3. Exposição fotográfica temática: um modelo	46
CAPÍTULO 02	54
Três exposições, três temas: a família, o índio e a comunidade	
2.1. A família Brasileira (MASP, 1971)	58
2.2. Xingu/ Terra (XIII Bienal de São Paulo, 1975)	88
2.3. Bom Retiro e Luz: um roteiro (Pinacoteca, 1976)	109
CAPÍTULO 03	121
A fotografia documental institucionalizada: encomenda, apropriação e curadoria	
Considerações finais	131
Bibliografia	136

VOLUME II

Anexos: reproduções de documentos de época	
Apresentação	01
Sumário	02
I. Lista completa de documentos	03
II. A família Brasileira	10
III. Xingu/Terra	36
IV. Bom retiro e luz: um roteiro	80
V. The family of man	90

INTRODUÇÃO

Esta dissertação é fruto do interesse em estudar a história recente da fotografia brasileira, com ênfase nas diversas funções atribuídas à imagem fotográfica nos variados circuitos por onde ela transita. Seu objetivo principal é investigar porque, como e sob quais circunstâncias exposições fotográficas de caráter documental foram realizadas nos museus de arte da cidade de São Paulo, nos anos de 1970, período em que houve uma grande expansão das ações relacionadas à fotografia na cidade.

Esse trabalho insere-se no campo das discussões sobre a presença da fotografia no circuito da arte a partir da segunda metade do século XX e está vinculado à linha de pesquisa desenvolvida por Helouise Costa, sobre o início

do processo de legitimação da fotografia pelo sistema paulistano da arte, ocorrido nas décadas de 1960 e 1970. Foi este o período em que ocorreram as primeiras incorporações de fotografias aos acervos de museus da cidade e no qual se constata o fim da hegemonia do movimento fotoclubista. Os espaços museológicos analisados pela pesquisadora foram o Museu de Arte Moderna de São Paulo, a Bienal de São Paulo e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo¹, que serão tomados aqui como contraponto aos estudos de caso analisados.

O aumento significativo de ações relacionadas à fotografia na década de 1970, em São Paulo, junto à escassa bibliografia a respeito do tema, motivou-me a investigar esse período. Mônica Junqueira de Camargo e Ricardo Mendes são autores que se destacam pelo amplo levantamento que realizaram no livro *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*, acerca da presença da fotografia na cidade de São Paulo nesse período². Nele, Camargo e Mendes discorrem sobre os lançamentos e transformações de periódicos especializados em fotografia, o surgimento de galerias, cursos, pesquisas, livros, encontros, exposições internacionais, entre outros. No artigo, *Once upon a time: uma história da História da Fotografia brasileira*, Ricardo Mendes comenta o surgimento de uma discussão efetiva sobre fotografia e o decorrente início da produção de uma história sobre o assunto,

¹COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.- dez. 2008.

² O volume, lançado em 1992, traz um capítulo dedicado especialmente à década de 1970, intitulado *Redescobrimos a fotografia*. CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. Redescobrimos a fotografia. In: *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 104 – 138.

também na década de 1970³. Em *Ação Cultural em Fotografia: movimentos gerenciados por artistas na cidade de São Paulo*, Mendes aponta para o surgimento de grupos de profissionais dedicados à inserção da fotografia no campo cultural de forma ampla e continuada na mesma década⁴.

Uma análise mais específica, porém importante para justificar a escolha do período analisado nessa dissertação, encontra-se na pesquisa sobre a Coleção Pirelli-Masp de fotografia, de Carolina Coelho Soares. Ela aborda a introdução da fotografia no Museu de Arte de São Paulo e inclui uma lista de eventos relacionados à fotografia no Museu. Nessa cronologia, os anos de 1970 também se destacam como uma década de expansão da ação com fotografia no Museu, tendo um volume de exposições muito maior do que as três décadas anteriores⁵.

Tendo em vista esse rico e complexo cenário, optamos por definir que o foco de análise dessa pesquisa estaria centrado em exposições ocorridas na década de 1970, mais especificamente sobre seus processos de idealização, realização, divulgação e definição de suas propostas gerais. Essa escolha levou em consideração um levantamento que realizei no início dessa pesquisa em diversos arquivos históricos de museus de arte da cidade de São Paulo. A partir da análise de uma grande variedade de documentos encontrados,

³ MENDES, Ricardo. Once upon a time: uma história da História da Fotografia brasileira. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. V. 6/7. n.01. p.183-205 (1998-1999). Editado em 2003.

⁴ MENDES, Ricardo. *Ação Cultural em Fotografia: movimentos gerenciados por artistas na cidade de São Paulo (1970 -1996)*. In: www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wacao.htm, consultado em 18 de fevereiro de 2010. São Paulo: 1996.

⁵ SOARES, Carolina Coelho. *Coleção Pirelli MASP de fotografia: fragmentos de uma memória*. São Paulo, USP, 2006. 189 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

percebi que o estudo de exposições permitiria identificar os diversos agentes envolvidos na circulação da fotografia e, sobretudo, evidenciar suas escolhas, interesses, preferências e posicionamentos políticos. Dessa forma, analisar exposições demonstrou-se compatível ao objetivo de investigar as funções e os usos da fotografia em um sistema ampliado.

Dentre as exposições fotográficas realizadas na década de 1970 em São Paulo, percebemos que em várias delas a fotografia era apresentada e valorizada por seu caráter documental, mesmo estando inseridas em museus de arte. Essa característica nos possibilitou problematizar o tema da pesquisa por indicar uma aparente incoerência nas ações das instituições e, também, por revelar que a inserção da fotografia no museu de arte não se deu apenas por meio da discussão de seu estatuto enquanto objeto artístico. Quando realizei uma primeira análise da documentação levantada, percebi que essas exposições estavam concentradas em alguns museus da cidade, o que possibilitou a seleção dos estudos de caso pertinentes aos meus objetivos.

A metodologia geral da pesquisa foi baseada na análise de documentos de época, tais como releases, correspondências, comunicados, ofícios, reportagens de época, imagens encontradas em acervos, catálogos das exposições, entre outros. Esses materiais foram encontrados em arquivos públicos de periódicos e nos centros de documentação de instituições museológicas realizadoras das exposições. As imagens de época reproduzidas

nessa dissertação foram extraídas de cópias fotográficas encontradas nos arquivos dos museus, de periódicos, catálogos e outros materiais impressos.

A dissertação é estruturada em três capítulos. O primeiro, intitulado *Fotografia documental: das páginas dos periódicos para as paredes dos museus*, tem o objetivo de localizar historicamente e apresentar breves reflexões sobre conceitos que permearão os outros dois capítulos da dissertação. Nele, serão abordadas as diferenças entre fotografia como documento e fotografia documental; entre os formatos de fotorreportagem e ensaio fotográfico; e as características e referências do modelo de exposição fotográfica temática.

O segundo capítulo, intitulado *Três exposições, três temas: a família, o índio e a comunidade*, é composto por três estudos de caso sobre exposições fotográficas temáticas, de caráter documental, realizadas na cidade de São Paulo na década de 1970: *A família Brasileira* (Museu de Arte de São Paulo, 1971), *Xingu/Terra* (XIII Bienal Internacional de São Paulo, 1975) e *Bom Retiro e Luz: um roteiro* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1976).

Por fim, no terceiro capítulo, intitulado *A fotografia institucionalizada: encomenda, apropriação e curadoria*, são abordadas questões levantadas nos três estudos de caso, que se relacionam diretamente aos mecanismos identificados no processo de inserção da fotografia documental nos museus

de arte: a encomenda, a apropriação e a curadoria. Experiências de outros países e períodos são trazidas para a análise dessas questões.

A dissertação conta ainda com um segundo volume onde estão disponibilizados os documentos de época utilizados na pesquisa em versão digitalizada. Eles estão organizados por tipologia, em ordem cronológica, de acordo com a exposição à que se referem, de maneira a facilitar a consulta por parte do leitor e permitir que ele faça suas próprias interpretações dos conteúdos desses materiais.

CAPÍTULO 01

FOTOGRAFIA DOCUMENTAL: DAS PÁGINAS DOS PERIÓDICOS PARA AS PAREDES DOS MUSEUS

Este capítulo tem como objetivo contextualizar as discussões presentes nos estudos de caso dessa dissertação. Nele, serão investigadas as definições de fotografia documental, as características gerais do gênero de ensaio fotográfico e sua relação com o formato de exposição fotográfica temática. Essas questões têm relevância, pois estão diretamente relacionadas às exposições fotográficas realizadas nos museus de arte da capital paulista, na década de 1970.

No sentido de localizar historicamente essas exposições, será apresentada uma trajetória da fotografia documental e do ensaio fotográfico, tendo como ponto de partida a sua origem nas páginas de periódicos e como destino as instituições museológicas. Essa análise tomará como referência a exposição *The family of man*, realizada em 1955, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

1.1. A fotografia como documento e a fotografia documental

Este item procurará abordar as diferenças e as aproximações entre a *fotografia como documento* e a *fotografia documental*, buscando, também identificar a origem dessas terminologias. Será investigada a presença dos dois conceitos nos campos da arte e da comunicação, com foco nas práticas vinculadas à imprensa.

A fotografia como documento histórico e, por isso, objeto de estudo das áreas de história, sociologia, antropologia, etnologia, entre outros, tem sua credibilidade relacionada ao seu potencial iconográfico, ou seja, de revelar situações, hábitos, costumes, lugares e pessoas. Ao se referir ao tipo de análise de imagens denominada iconográfica, Boris Kossy, menciona que ela teria o intuito de decupar, inventariar e classificar o conteúdo da imagem e, nesse processo, os aspectos literal e descritivo prevalecem, na tentativa de situar perfeitamente o assunto registrado por ela no espaço e no tempo⁶. Em decorrência desse tipo de abordagem, a fotografia carrega consigo o mito da verdade, sendo frequentemente utilizada como prova ou testemunha de acontecimentos.

Os simultâneos “estava lá” (o pré-fotográfico evento) e “eu estava lá” (o fotógrafo), efeitos do registro fotográfico de pessoas e circunstâncias contribuem para a autoridade da imagem fotográfica⁷.

⁶ KOSSOY, Boris. Iconografia e iconologia. In: *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989. p.65.

⁷ DERICK, Price; WELLS, Liz. The photography as document. In: WELLS, Liz. *Photography: a critical introduction*. Nova Iorque: Rout Legde, 2009. p.17 (tradução da autora).

A fotografia como verdade está diretamente relacionada à sua função de registro, citada no trecho acima. Durante o século XIX, essa característica, fez com que a imagem fotográfica fosse a substituta direta da pintura na tarefa de descrição, que lhe era até então atribuída, e da gravura para o mesmo fim, como técnica de reprodução de obras de arte para circulação e servisse também de ferramenta para pesquisas e documentação nas áreas de ciências biológicas e humanas e identificação judiciária, entre outros. Ou seja, inicialmente, a fotografia foi valorizada principalmente por sua capacidade de registro, o que a tornava documento de estudos de profissionais das mais diversas áreas de conhecimento. Os artistas do século XIX já utilizavam a fotografia como auxiliar para a realização de seus trabalhos, mas foi somente com os artistas de vanguarda do século XX que ela passou a ser utilizada diretamente como ferramenta para colocar em xeque os valores tradicionais da arte.

Nas primeiras décadas do século XX, a fotografia já figurava nas fotomontagens de diversos artistas relacionados ao construtivismo russo, como Aleksandr Ródchenko, El Lissitzky e Moholy-Nagy; ao grupo dadaísta de Berlim, como John Heartfield; e ao surrealismo, como Max Ernst. Em São Paulo, as composições fotográficas do fotógrafo Valério Vieira podem ser consideradas uma aproximação da fotografia das discussões formais e estéticas da arte moderna. Em todos eles, quando da composição de seus trabalhos artísticos, fica evidente o mecanismo de apropriação da *fotografia como documento*, retirada de periódicos, de peças gráficas, de retratos e de paisagens.

Além dessas experiências relacionadas ao contexto mais amplo das manifestações da arte moderna, é preciso pontuar o movimento pictorialista, que buscava uma aproximação entre fotografia e arte por meio da absorção de elementos estéticos da pintura na imagem fotográfica. No âmbito das discussões sobre a *fotografia como documento*, podemos dizer que os fotógrafos pictorialistas procuravam subverter as características documentais e de registro da fotografia e, assim, inseri-la no campo das discussões artísticas. O movimento pictorialista esteve presente em diversos países, como França, Estados Unidos da América, Inglaterra e Brasil, a partir do início da década de 1880⁸.

Em meio a essas discussões sobre as aproximações entre fotografia e arte, surge o conceito de *fotografia documental*, vinculado a experiências do campo da produção cinematográfica, da fotografia de guerra e do fotojornalismo. Nos países de língua inglesa, utiliza-se a expressão *fotografia documentária* (documentary photography), porém, no Brasil, é mais corrente o uso de *fotografia documental*. Em uma breve consulta a um dicionário da língua portuguesa⁹, percebemos que a palavra *documentário*, diferente de *documental*, é um adjetivo, mas também um substantivo. Ela indica a ação de um sujeito e, além disso, também define uma área de saber específico: o filme documentário audiovisual. Já a palavra *documental* é um adjetivo que indica um substantivo ou um sujeito que é referente a um, ou reconhecido

⁸ Uma pequena história da fotografia pictorialista. In: MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. P.19-42. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

⁹ Dicionário eletrônico: Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa. Verbetes: documental e documentário. <http://houaiss.uol.com.br>. Consulta em: 10 de agosto de 2012.

como um documento. Ou seja, a expressão *fotografia documental* deixa menos evidente a ação de um sujeito e a aproxima das definições de *fotografia como documento*. Por sua maior abrangência, assumiremos a expressão *fotografia documental*, porém, a problemática advinda desse duplo sentido não será desconsiderada. Essa questão ficará aparente no desenvolver desse texto, pois, apesar de se tratar inicialmente de uma diferença entre os idiomas, ela revela também formas distintas de entendimento sobre os papéis e as funções do fotógrafo documentarista.

O primeiro uso da palavra *documentário* no sentido contemporâneo, de acordo com Mary Warner Marien, foi provavelmente feito por John Grierson (1898 – 1972), influente diretor cinematográfico e teórico britânico. Ele utiliza o termo *documentário* em um texto sobre o filme *Moana* (1926), de Robert Flaherty, sobre o povo das ilhas da Oceania. Pelas diversas esferas em que circularam as discussões sobre o filme, reforçava-se a ideia de observador neutro, ficando aos seus produtores o papel de contadores de histórias. Em seu texto, Grierson sugeria que ao documentário deveria ser dado o poder da poesia e da profecia, sustentando que o *documentário* era um movimento antiestético que sabia como usar a estética¹⁰. Em suas considerações, o autor deixa sugerido o caráter subjetivo e autoral do filme documental. Ao compará-lo com poesia e profecia, contesta a denotação de verdade atribuída ao documentário, evidenciando as possíveis interferências e direcionamentos presentes em seu processo de produção.

¹⁰ MARIEN, Mary Warner. *Photography: a Cultural History*. Londres: Laurence King, 2002.p.281 (tradução da autora).

A *fotografia documental*, por sua vez, desvinculada da produção cinematográfica, também surge no período entre guerras (1920-1939), ganha força durante a segunda-guerra mundial (1939-1945) e solidifica-se como campo de atuação no período pós-guerra (1945-1960). Esse processo se configura por meio do trabalho de fotógrafos contratados por órgãos governamentais e da imprensa, mais fortemente em países como Estados Unidos e França.

Durante os anos 1930, foi produzida a forma paradigmática de documentário: aquela que elege seus temas dentro de um quadro de problemas sociais e que defende uma política de reforma e educação social¹¹.

Segundo Mary Warner Marien, os *"fotógrafos documentaristas na década de 1930 se esforçaram para apresentar os seus seres humanos como pessoas comuns, que estavam temporariamente desafortunadas"*¹². No caso americano, destacam-se os programas governamentais voltados para a fotografia, como o Farm Security Administration (FSA). Este programa foi uma resposta à crise de 1929, à consequente depressão dos anos 1930, junto ao colapso do cultivo agrícola em diversos estados do sudoeste norte-americano. Ele objetivava documentar e registrar estatisticamente a situação da pobreza rural, mas os fotógrafos contratados pelo programa acabaram por fazer poucas imagens de registro em favor de trabalhos que enfatizavam a

¹¹ DERICK, Price. Documentary and photojournalism: issues and definitions. In: WELLS, Liz. Photography: a critical introduction. Nova Iorque: Routledge, 2009. p.92 (tradução da autora).

¹² MARIEN, Mary Warner. *Photography: a Cultural History*. Londres: Laurence King, 2002.p.281, (tradução da autora).

representação da angústia e da miséria humanas¹³. O programa era administrado por Roy Stryker e incluía também a distribuição de imagens produzidas pelos fotógrafos contratados pelo programa para a os veículos midiáticos da época. Pode-se considerar que no programa havia também uma conotação de propaganda política, pois ao serem publicadas, as imagens serviam para divulgar as ações sociais do governo voltadas para a população retratada.

Os fotógrafos da RA/FSA carregavam um entendimento sobre documentário que circulava em torno de imagens simbólicas com representações emocionalmente estilizadas e persuasivas. Apesar de afirmarem a dura realidade de suas imagens, eles não eram menos avessos a invocar imagens religiosas que Hine¹⁴.

Outro fator a ser considerado na expansão da fotografia documental na década de 1930, é a expansão do fotojornalismo, em decorrência do crescente interesse do público por ver imagens diretamente da vida real, e também, pelo surgimento das câmeras portáteis e 35 mm. Menores e mais leves, elas responderam a uma necessidade de agilidade por parte do fotógrafo e possibilitaram uma nova variedade de ângulos e enquadramentos na fotografia. Além disso, elas permitiram uma maior versatilidade na movimentação do fotógrafo, o que possibilitou fotografar sem ser notado e a ideia de flagrante, tornando-se o equipamento básico do fotojornalista.

¹³ DERICK, Price; WELLS, Liz. Thinking about photography: debates, historically and now. In: Photography: a critical introduction. Nova Iorque: Routledge, 2009. p.43.

¹⁴ MARIEN, Mary Warner. *Photography: a Cultural History*. Londres: Laurence King, 2002. p.282 (tradução da autora). Referência ao fotógrafo norte-americano Lewis Hine (1874 – 1940).

A expansão do fotojornalismo também tem relação com os efeitos do nazismo sobre a proposta de imprensa construída na República de Weimar (1918-1935), período em que, devido à liberdade de expressão e alta politização, houve um aumento significativo no número de revistas ilustradas que circulavam pelo país. Com a ascensão de Hitler e a segunda Grande Guerra, diversos profissionais da imprensa imigraram para países como França, Inglaterra e Estados Unidos. Os periódicos da República de Weimar serviram de modelo para a criação de diversos outros periódicos, como a revista francesa *Vu* e a revista norte-americana *Life*¹⁵. Segundo Helouise Costa, as diferenças entre o trabalho de documentação dos fotógrafos de imprensa anteriores e o trabalho dos fotojornalistas da década de 1930 situam-se na própria concepção de fotografia.

Se anteriormente ela era um apêndice do texto, a partir deste momento ela passa a apresentar um ponto de vista próprio sobre os acontecimentos relatados. A fotografia torna-se construção, segundo estruturas ideológicas, nem sempre explícitas, respaldadas na sua pretensa imparcialidade¹⁶.

Nos anos de 1930, há também um significativo aumento no número de revistas com abordagens e formatos cada vez mais sofisticadas, advindos do trabalho dos editores de fotografia. É do conceito de edição, resultado da necessidade de organizar um grande número de imagens, que surge o um tipo de reportagem denominado *fotorreportagem*. A elaboração desse formato levou em consideração o potencial narrativo advindo da organização

¹⁵ COSTA, Helouise. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. Acervo. Rio de Janeiro. N.Sér.v.6. n. 1-2. p. 75-86. Jan-dez 1993.

¹⁶ Idem.p.79.

sequenciada de um conjunto de imagens que, associado aos textos, adquiria grande poder persuasivo¹⁷.

Durante a segunda guerra mundial, intensifica-se o desejo do público pelo consumo de imagens dos conflitos e diversos fotógrafos são enviados para retrata-los. Em 1942, é criado nos EUA o Office of War Information (OWI), também sob supervisão de Stryker, que tinha por objetivo fotografar as mobilizações geradas pela Segunda Guerra Mundial. O foco dos fotógrafos era registrar fábricas de equipamentos aéreos de guerra e a força de trabalho da mulher¹⁸. Nesse período de conflitos, devido à divulgação de imagens de guerra pela mídia, começa a construir-se uma imagem heroica do fotógrafo, mitificação que iria se concretizar na década de 1950, após diversas mortes no exercício da profissão¹⁹.

No período pós-guerra, destaco a experiência da fotografia humanista francesa que, segundo Peter Hamilton, teria surgido da necessidade de reconstrução da identidade da França após a desocupação do país ao término da Segunda Guerra. As características das imagens teriam relação com questões presentes em propostas de ativistas vinculados ao movimento operário do país, como Pierre Poujade, em um momento histórico marcado

¹⁷ COSTA, Helouise. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. Acervo. Rio de Janeiro. N.Sér.v.6. n. 1-2. p. 75-86. Jan-dez 1993. O termo “fotorreportagem”, em inglês “photo-essay”, será melhor abordado no item 1.2. desse capítulo.

¹⁸ Informações traduzidas pela autora e obtidas nos sites dedicados à memória do governo americano, em 20 de junho de 2011, às 21h:
<http://memory.loc.gov/ammem/fsahtml/fsainfo.html>
<http://memory.loc.gov/ammem/fsahtml/owiinfo.html>

¹⁹ COSTA, Helouise. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. Acervo. Rio de Janeiro. N.Sér.v.6. n. 1-2. p. 75-86. Jan-dez 1993.

por diversos problemas sócio-econômicos que culminaram, entre outras coisas, no surgimento das "ocupações" francesas²⁰.

Os ideais do humanismo francês circulavam intensamente por meio de periódicos ilustrados da época, tais como a revista americana Life, e dominaram o meio das fotorreportagens entre 1945 e 1960. Em decorrência disso, os fotógrafos da época muitas vezes submetiam-se ao paradigma estético do humanismo para terem seus trabalhos publicados²¹.

Visualmente, as características do paradigma fotográfico humanista dizem respeito tanto à forma quanto ao conteúdo, ou seja, apresentam-se por meio de aspectos estéticos e da escolha de determinados temas. As principais características deste paradigma são: a universalidade, a historicidade, o cotidiano, a empatia, a comunhão entre fotógrafo e objeto fotografado e a monocromia²². As imagens vinculadas ao humanismo tendem a conter alguns *"símbolos identificados com as idéias de comunidade e solidariedade, e com o sentimento de felicidade e contentamento que derivam da associação entre os seres humanos"*²³. Os temas relacionados ao humanismo francês são: a rua; a infância e suas brincadeiras; a família; o amor e os amantes; Paris e seus pontos marcantes; moradores de rua e personagens marginais; feiras e

²⁰ HAMILTON, Peter. Representing the social: france and frenchness in post-war humanist photography. In: HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage Publications, 1997. p.75-150 (tradução da autora).

²¹ Idem. p.80 (tradução da autora).

²² Ibid. p. 101 (tradução da autora).

²³ Ibid. p. 92 (tradução da autora).

comemorações populares; bistrot; casas e condições de habitação e situações de trabalho²⁴.

Devido à circulação das imagens relacionadas ao paradigma do humanismo francês, essas características contaminaram a produção fotográfica documental, em nível mundial e em alguns casos, tornaram-se sinônimos. Na década de 1970, em São Paulo, iremos perceber que em um dos casos analisados, há uma referência a esse tipo de fotografia.

Tendo em vista esse breve histórico, ficam evidentes as diferenças entre os possíveis significados da *fotografia documental* e da *fotografia como documento*. Apesar de serem termos que se misturam, em sua origem existem diferenças relacionadas aos objetivos envolvidos na produção da imagem fotográfica e ao papel do fotógrafo que a produz. A *fotografia documental*, também chamada de documentária, já é produzida com a intenção de ser documento histórico e, portanto, produzir significados, contar uma história ou passar uma mensagem. O fotógrafo busca ter controle sobre as características estéticas da imagem para, assim, sugerir formas de entendimento e passar mensagens. Já a *fotografia como documento* normalmente recebe esse estatuto em um momento pós-produção, ou seja, ela é decorrente da atribuição de sentidos e significados por outrem, sejam historiadores, cientistas sociais e outros. A fotografia que posteriormente

²⁴ HAMILTON, Peter. Representing the social: france and frenchness in post-war humanist photography. In: HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage Publications, 1997. p 102 (tradução da autora).

será nomeada como documento, pode ter sido produzida com outros objetivos, tais como: afetivos, ao registrar o nascimento de um bebê; comerciais, ao publicar uma série de imagens pornográficas; ou ter sido produzida com finalidade documental. Com isso, conclui-se que uma *fotografia documental* pode se tornar documento, porém a situação inversa não é válida.

Alguns fotógrafos do século XIX têm seus trabalhos considerados 'documentos', mas a maioria desconhecia o fato de que eram fotógrafos documentais²⁵.

Em nível internacional *fotografia documental*, ou documentária, é uma criação do início do século XX, no entanto, a fotografia entendida como documento está presente desde o século XIX. Diferente dos fotógrafos do século XIX, os fotógrafos documentais das primeiras décadas do século XX exerciam um papel bastante similar, ou complementar, ao trabalho de campo de cientistas sociais. Quanto a essa característica, o fotógrafo norte-americano Ansel Adams (1902-1984), ao rejeitar a fusão da arte com a observação, reclamava que o que se via não eram fotógrafos, mas um monte de sociologistas com câmeras²⁶.

No Brasil, a presença da *fotografia documental* se amplia juntamente com a expansão do fotojornalismo na década de 1940, tendo como principal referência a revista *O Cruzeiro*, e intensifica-se na década de 1970, devido à

²⁵ DERICK, Price. Documentary and photojournalism: issues and definitions. In: WELLS, Liz. Photography: a critical introduction. Nova Iorque: Routledge, 2009. p.69 (tradução da autora).

²⁶ MARIEN, Mary Warner. *Photography: a Cultural History*. Londres: Laurence King, 2002.p.281 (tradução da autora).

ampliação do mercado editorial, tendo como uma referência a revista *Realidade*. Monica Junqueira de Camargo e Ricardo Mendes comentam que, nesse período, há também um aumento do interesse pela *fotografia como documento* advindo de historiadores, relacionado a um suposto movimento crescente de valorização do patrimônio cultural e artístico.

Com a aceleração do fluxo de informação sobre fotografia e diversificação da produção registra-se em paralelo, uma procura pela imagem como fonte documental, como registro. Atuando como instrumento de apoio a historiadores, num momento de valorização do patrimônio histórico e artístico e de articulação ou revisão de organismos especializados, a fotografia é foco da atenção geral²⁷.

Esse interesse pela "*fotografia como fonte documental*", também é percebido nas exposições fotográficas do período. Na década de 1970, aconteceram diversas mostras de cunho histórico e vinculadas à área das ciências sociais. Elas foram realizadas por instituições museológicas da cidade de São Paulo e organizadas por fotógrafos que também atuavam no campo do fotojornalismo. Além desse tipo de exposições, em que a fotografia era utilizada como fonte documental, também aconteceram exposições de fotografias documentais, no sentido do documentário, ou seja, produzidas com a finalidade de documentarem e registrarem determinadas situações, lugares e temas, também organizadas por fotojornalistas atuantes na época.

Nesse conjunto de exposições fotográficas de caráter documental, dos anos de 1970, algumas tinham relação com o formato de *ensaio fotográfico*, que

²⁷ CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. Redescobrimo a fotografia. In: *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p.128.

estava presente em periódicos do período. Esse formato se difere daquele das *fotorreportagens*, comuns em periódicos nas décadas anteriores. Além disso, essas exposições revelaram um evidente recorte temático. Devido a essas constatações, esses conceitos serão desenvolvidos nos próximos itens desse capítulo.

1.2. Fotorreportagem e ensaio fotográfico

As *fotorreportagens*, em inglês photo-essays, surgem, nos Estados Unidos, associadas a um tipo de reportagem realizada no ambiente do fotojornalismo do período entre guerras, em revistas norte-americanas, como *Life*, *Fortune* e *Look*. A atuação de fotógrafos como Walker Evans, Margareth Bourke-White e, principalmente, de Eugene Smith para revista *Life* tornaram-se um marco no gênero. Fotorreportagens como *Country Doctor* (1948), *Spanish Village* (1951) e *Man of Mercy* (1954), de Smith, são paradigmáticas desse formato²⁸. Elas eram organizadas e apresentadas de forma narrativa, de maneira que contassem uma história, com começo, meio e fim. No caso de *Country Doctor*, o fotógrafo passou vinte e um dias registrando as atividades do doutor Ernest Geriani e a estrutura da reportagem é construída de forma cronológica, como se fosse um diário do acompanhamento do dia-a-dia de seu protagonista.

²⁸ Photo-essay (verbete). In: MORA, Guilles. *Photospeak: A Guide to the Ideas, Movements, and Techniques of Photography, 1839 to the Present*. Nova Iorque, Abbeville Press, 1998.

Figuras 01 e 02 – Reportagem Country Doctor. Eugene Smith. Revista Life, setembro de 1948.

Figuras 03 e 04 – Reportagem Country Doctor. Eugene Smith. Revista Life, setembro de 1948.

AN OLD MAN DIES AT NIGHT

A few minutes before midnight, the people in Lockwood's house called Dr. Corbett to tell him that Lee was very sick. Corbett put on a white jacket, went over there quickly and found Lee himself, half-dying after a heart attack. He was still conscious, but he felt pain and bewilderment. He felt that he was somehow trapped and needed rescuing, he continually said. "Please, please, please, please," he said.

Corbett and Chancy Van Pelt got Joe into a stretcher, happened again, while Helen Watson, a doctor in E.C.'s house stood watching quietly and without fuss. Corbett called the priest, asking him to come to the hospital. Chancy and I carried Joe out to the ambulance and drove off. There was nothing Corbett could do except make Joe comfortable and watch him die. At about 2:30 it happened. He left the hospital, then a week home, feeling his wife's side and his own house as quiet as all the rest in town.

◆ **IN THE PAPER** Corral builds a market around

BY MICHAEL J. STERN'S WASHINGTON STAFF WRITER

Copyright © 2003 John Wiley & Sons, Ltd.

COMMUNITY ABSORBS MOST OF HIS TIME

[illegible]

THE DOCTOR AND FAMILY visit a people in Karamong. Contact held 11-month-old Gary, while wife Bernadette studies 2-year-old Philly on the left.

THE HOSPITAL, one block away from Central's tower, is a red white wooden building with three separate wings which can accommodate a total of 11 patients.

AFTER MIDNIGHT, *After an operation with hand and leg, Grant has a case of nerves and comes to the hospital kitchen before staying home. The movie*

continually admonish him to sober and rest, but because they are not aware that he cannot then keep a bottle of French coffee poisoning his liver at all hours.

continued on next page

Figuras 05 e 06 – Reportagem Country Doctor. Eugene Smith. Revista Life, setembro de 1948.

Nesse tipo de reportagem, a opinião e a presença do fotógrafo não são evidenciadas nem pelas imagens, nem pelos textos. As pessoas retratadas nas imagens nunca encaram o fotógrafo e parecem atores da época, não demonstrando empatia nenhuma com quem os fotografa. Percebe-se que há uma ordem de leitura das imagens, da esquerda para a direita de cima para baixo, como o texto. O conteúdo de texto, por sua vez, tem um tom descritivo, apenas servindo de legendas às imagens. A disposição em forma linear assemelha-se à estrutura da película cinematográfica e os enquadramentos e cortes das fotografias também se relacionam à estética do cinema norte-americano do período.

Figura 07 – Detalhe de legenda da primeira página da reportagem Country Doctor. Eugene Smith. Revista Life, setembro de 1948.

No Brasil, esse estilo de reportagem, chamada de *photo-essay*, corresponde ao que é chamado de *fotorreportagem*, tendo o trabalho do fotógrafo Jean Manzon, para a revista *O Cruzeiro*, nas décadas de 1940 e 1950, como principal referência²⁹. O termo *photo-essay*, quando associado ao período anterior à década de 50 nos EUA, não corresponde ao que é chamado de

²⁹ Ver: COSTA, Helouise. Um olho que pensa: Estética moderna e fotojornalismo. São Paulo: USP, 1999. Tese (doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

ensaio fotográfico no Brasil na década de 1970. Trata-se de um problema de nomenclatura e diferenças de idioma.

Figuras 07, 08 – Reportagem 1947 - Bandeira. Jean Manzon. Revista O Cruzeiro, 23 de agosto de 1947.

Figura 09 – Reportagem 1947 - Bandeira. Jean Manzon. Revista O Cruzeiro, 23 de agosto de 1947.

O formato de *ensaio fotográfico*, presente em periódicos da década de 1970 no Brasil e diferente das fotorreportagens, caracteriza-se como um conjunto de imagens com coerência interna e, ao mesmo tempo, aberto a diversas interpretações. Nele, os elementos estéticos próprios da fotografia são utilizados para apresentar um ponto de vista sobre uma situação fotografada, não necessariamente na forma narrativa. No Brasil, não foram encontradas pesquisas sobre esse tema específico, porém é possível perceber que o ensaio fotográfico, como forma, ganha força e reconhecimento no país com a revista *Realidade*, a partir de 1966, por meio da atuação de diversos fotógrafos que, em alguns casos, realizariam posteriormente exposições em museus da cidade de São Paulo.

As edições da *Revista de Fotografia*, cujo editor de fotografia era o fotógrafo norte-americano George Love, traziam ensaios em seus exemplares³⁰. Em agosto de 1971, por exemplo, o periódico apresentou um ensaio do fotojornalista italiano Luigi Mamprin, imigrado para o Brasil em 1949, que havia atuado no jornal *Ultima Hora* e na revista *O Cruzeiro*. Na época da publicação desse ensaio, ele atuava na revista *Realidade*, após uma temporada no Rio de Janeiro, onde atuou na revista *Mundo Ilustrado* e no *Jornal do Brasil*³¹.

Figura 10 – Ensaio: Luigi Mamprin. Revista de Fotografia. Ano 01.n.03. São Paulo: agosto de 1971.p.19 a 31.

³⁰ Revista de Fotografia. Ano 01.n.03 e n.05. São Paulo: agosto e outubro de 1971.

³¹ Revista de Fotografia. Ano 01.n.03. São Paulo: agosto de 1971.

Figuras 11 e 12– Ensaio: Luigi Mamprin. Revista de Fotografia. Ano 01.n.03. São Paulo: agosto de 1971.p.19 a 31.

Figuras 13 e 14 – Ensaio: Luigi Mamprin. Revista de Fotografia. Ano 01.n.03. São Paulo: agosto de 1971. p.19 a 31.

Figura 15 – Ensaio: Luigi Mamprin. Revista de Fotografia. Ano 01.n.03. São Paulo: agosto de 1971. p.19 a 31.

Percebe-se nesse ensaio uma estrutura bastante diferente da fotorreportagem de Eugene Smith. As imagens não são exibidas de forma cronológica e linear, pois entre elas a temporalidade é indefinida. A ordem das imagens não conta uma história, mas deixa questões e lacunas em aberto. A distribuição de imagens e textos estabelece outra relação entre esses elementos, a imagem parece ter maior peso que o texto e certa autonomia em relação a ele.

Com exceção do texto de apresentação e da biografia incluída na última página, o ensaio é composto por frases que apresentam opiniões do fotógrafo e ampliam as possíveis leituras das imagens. Elas não têm função descritiva e explicativa, pelo contrário, causam certo estranhamento em relação às

imagens. Dessa maneira, a relação texto/imagem parece ter o intuito de provocar a reflexões por parte do leitor. Os retratados, por sua vez, estabelecem uma relação de empatia com o fotógrafo e, diferente da fotorreportagem da *Life*, ele está presente nas imagens.

Na edição de outubro de 1971, a mesma revista publica um ensaio composto de apenas quatro páginas, intitulado como *"Chiodi pega a vida num segundo. Às vezes, pega o futuro"*. O fotógrafo Amâncio Chiodi Sobrinho atuava como fotojornalista desde 1967, tendo passado pela revista *O Cruzeiro*. Em 1971, atuava como free lancer das publicações da Editora Abril, principalmente das revistas *Realidade* e *Veja*³².

Figura 16 - Revista de Fotografia. Ensaio: Chiodi pega a vida num segundo. Às vezes pega o futuro. Ano 01.n.05. São Paulo: outubro de 1971.p.28-31.

³² Revista de Fotografia. Ano 01.n.05. São Paulo: outubro de 1971. p.28.

Figura 17 - Revista de Fotografia. Ensaio: Chiodi pega a vida num segundo. Às vezes pega o futuro. Ano 01.n.05. São Paulo: outubro de 1971.p.28-31.

As fotografias do ensaio são apresentadas praticamente sem textos, pois nas páginas em que há imagem, não há texto. Essa característica indica que a publicação foi feita também para ser vista e contemplada, além de lida. Não há legendas que orientem o entendimento do "leitor", os textos do título e de apresentação sugerem possíveis entradas e leituras. No texto incluído na primeira página, Chiodi diz que o ensaio apresentava o futuro, "*representado pelas luzes, que como a vida e a fotografia, deixam rastros atrás de si*". Essa colocação do fotógrafo é carregada de subjetividade e, junto ao conteúdo das imagens – formas e desenhos feitos pelo movimento do fotógrafo com os focos de luz dos lugares fotografados – distanciam o ensaio da produção fotojornalística e documental e, ao mesmo tempo, o aproxima das discussões

da arte. Adorno, em seu texto *O ensaio como forma*, analisa as características do ensaio textual e apresenta, em algumas passagens, considerações que têm relação com o tipo de ensaio fotográfico abordado na análise anterior.

Felicidade e jogo lhe são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar; diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, deste modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último³³.

Dessa maneira, percebe-se que a *Revista de Fotografia*, por meio do espaço destinado aos ensaios, configurava-se como um espaço em que o fotojornalista profissional, envolvido com a fotografia destinada à grande imprensa, podia publicar um trabalho menos vinculado com a função documental e de registro da imagem fotográfica. O experimentalismo e os pensamentos abstratos parecem ter sido bem recebidos pelo corpo editorial da Revista.

No caso da revista *Realidade*, em sua edição especial intitulada *Amazônia*, publicada também no mês de outubro de 1971, temos acesso ao ensaio fotográfico *Viagem ao planeta do verde da água e sol*, de George Love. Logo no início da matéria, a revista enfatizava que o fotógrafo havia passado cinquenta e nove horas em voo para a produção do ensaio, colocação que tinha como função ampliar o fascínio do público sobre as imagens e, ao mesmo tempo, explicar como as fotografias haviam sido captadas.

³³ ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2008. p.17.

Figuras 18 e 19 – Revista Realidade. Ensaio. Viagem ao planeta do verde da água e do sol.
Ano 06.n. 67. São Paulo: outubro de 1971.p.34-48.

Figuras 20 e 21 – Revista Realidade. Ensaio. Viagem ao planeta do verde da água e do sol.

Ano 06.n. 67. São Paulo: outubro de 1971.p.34-48.

Figuras 22 e 23 – Revista Realidade. Ensaio. Viagem ao planeta do verde da água e do sol. Ano 06.n. 67. São Paulo: outubro de 1971.p.34-48.

Figura 24 – Revista Realidade. Ensaio. Viagem ao planeta do verde da água e do sol. Ano 06.n. 67. São Paulo: outubro de 1971.p.34-48.

O ensaio fotográfico apresenta uma relação tripla com o texto. Em alguns momentos o texto é descritivo, em formato de legenda, em outros apresenta curiosidades e, em outros, impressões do fotógrafo. No entanto, não há narrativa linear, o ensaio não conta uma história, mas apresenta uma situação, nesse caso, do relevo e da flora amazônica. Percebe-se que as imagens têm maior peso do que o texto, devido ao espaço que ocupam nas páginas do periódico. As páginas 03 e 04 do ensaio (figura 19), por exemplo, publicadas em formato de pôster (página dupla), não contém textos.

Detalhe: figura 22

Detalhes: figuras 22 e 23

Na mesma edição da *Realidade*, também é publicado o ensaio fotográfico “*A ultima chance dos últimos guerreiros*”, sobre os índios uaicás, da fotógrafa Claudia Andujar. De acordo com a Revista, tratava se de um trabalho sobre a beleza indígena e sua problemática girava em torno de uma constatação, seguida de um questionamento:

Problema: a Amazônia era o último refúgio dos índios. E agora que está sendo invadida por estradas, gado, colonos? (sic)³⁴

O ensaio é apresentado de uma maneira bastante diferente daquele de George Love, pois as imagens são intercaladas por um único texto corrido que permeia toda a matéria da Revista. Nenhuma imagem é legendada e todas são apresentadas em folha inteira ou dupla, o que demonstra que elas foram bastante valorizadas pelo corpo editorial do periódico.

³⁴ Revista Realidade: Amazônia. São Paulo: Editora Abril, outubro de 1971. p.05.

43

Figura 29 – Revista Realidade. Ensaio. A última chance dos últimos guerreiros. Ano 06.n. 67. São Paulo: outubro de 1971.p.202-212.

As imagens desse ensaio complementam o texto pelo seu caráter humanista e pelo seu poder de comoção. Elas mostram os índios em suas atividades cotidianas e, entre as quatro imagens apresentadas, duas retratam crianças: em uma elas brincam e, em outra, a criança está com seus pais. Enquanto o texto fornece dados sobre a situação do povo indígena na América latina e no Brasil, as fotografias de Claudia Andujar parecem ter uma função afetiva, no sentido de emocionar os leitores e mobiliza-los a favor da causa da matéria. Quando não há crianças em foco, os retratados encaram a fotógrafa e, por consequência, os leitores, criando-se assim uma situação que facilita a comunhão e a empatia entre eles.

A partir dos casos apresentados, percebemos que no ensaio, a seleção, ou edição, das imagens é pensada de modo a construir um conjunto coerente e representativo de uma proposta e/ou intenção do fotógrafo. Diferente da fotorreportagem, o ensaio pode ter autonomia do texto e sua relação com ele é bastante delicada. O conteúdo textual pode interferir e direcionar o significado final do conjunto de imagens. Nos casos dos ensaios de Luigi Mamprin e Chiodi, percebe-se pouca interferência do corpo editorial da *Revista de Fotografia*, no conteúdo de texto colocado junto às imagens. As biografias e as inserções de textos dos próprios fotógrafos sobre as imagens são feitas de maneira cuidadosa, a fim de preservar, a proposta de cada um deles. Mesmo assim, é notável o poder de atribuição de significado dos textos sobre as imagens.

No caso da publicação desses ensaios fotográficos em periódicos, percebe-se que, muitas vezes, o trabalho do fotógrafo unia-se ao trabalho do editor de fotografia e do artista gráfico, no fechamento e estruturação da forma como ele seria apresentado, o que incluía a edição das fotografias, a distribuição e o tamanho de cada imagem em relação aos textos, os cortes das imagens, o conteúdo de cada texto, entre outros. Já quando o ensaio fotográfico era exibido na forma de exposição, os papéis do editor e do artista gráfico, presentes no corpo de funcionários de um órgão da imprensa, podiam ser assumidos pelo diretor e/ou por outros profissionais da instituição que a realizava.

1.3. A exposição fotográfica temática: um modelo

As exposições fotográficas temáticas se desenvolvem ao redor de um problema ou questão central, com o objetivo de mostrarem facetas ou apresentarem “balanços” sobre determinados assuntos, aproximando-se do formato de *ensaio fotográfico*. Os objetivos dessas mostras são determinados por aqueles que as propõem, podendo ser os próprios fotógrafos ou as instituições museológicas que as realizam. Muitas possuem objetivos educativos e se relacionam à pesquisa em ciências sociais, como etnografia, antropologia, sociologia ou história. Nelas, o fotógrafo atua como um pesquisador de campo, ou seja, suas ações são direcionadas pelo desejo de fazer um estudo de caso sobre um determinado assunto por meio da fotografia.

Como referência histórica para esse modelo de exposição, temos o caso da exposição *The family of Man*, realizada em 1955, pelo Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), com curadoria de Edward Steichen³⁵. A mostra circulou por diversos países durante anos, devido ao apoio e interesse da Organização das Nações Unidas (ONU) e apresentava as fotografias em suportes variados, com recursos cenográficos que podem caracterizá-la quase como um grande ensaio, em formato de instalação fotográfica.

³⁵ No Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, em 1955, a utilização do termo *curadoria* já era praticada. Além do diretor geral, cada departamento do Museu tinha um curador específico. Edward Steichen exerceu a função de curador do Departamento de Fotografia entre 1946 e 1962, tendo substituído o primeiro curador do departamento de fotografia, Beaumont Newhall. Ver: DOBRANSKY, 2008, p. 238-239.

Fotógrafos de todo o mundo tornaram essa exposição possível. Eles fotografaram a história do dia-a-dia do homem – suas aspirações, suas esperanças, seus amores, suas fraquezas, sua grandeza, sua crueldade, sua compaixão, suas relações com seus companheiros, independente do lugar em que vivam, da língua que falam e das roupas que vestem [...] A essencial unicidade e bondade do homem está refletida em termos de fotografia³⁶.

A exposição era composta por mais de 500 fotografias de 69 países e 257 fotógrafos, muitos deles fotojornalistas, e formada por seis núcleos temáticos: o primeiro ressaltava as tarefas diárias da humanidade; o segundo a relação dela com a morte; o terceiro trazia imagens sobre a bomba de hidrogênio e colocava questões sobre seu impacto no futuro da humanidade. O quarto núcleo exibia a única fotografia colorida da exposição, em uma galeria pintada de preto, apenas uma imagem iluminada de uma explosão da bomba de hidrogênio e uma frase de Sófocles: "*Quem é o assassino, quem é a vítima? Fale*". O quinto era composto por imagens de casais, sob uma frase de Ovídio: "*Nós dois formamos uma multidão*", junto a uma imagem de uma assembleia geral da ONU (Organização das Nações Unidas). O sexto núcleo, e última parte da exposição, apresentava imagens de crianças brincando, ressaltando a almejada inocência da infância³⁷.

Podemos dizer que nem todas as imagens que compunham a exposição *The Family of Man* apresentavam características estéticas da fotografia humanista francesa, mas, de forma geral, a mostra, compunha um verdadeiro manifesto

³⁶ Release expedido pela direção de publicidade do MoMA em 26 de janeiro de 1955. Tradução da autora. Endereço eletrônico: http://www.moma.org/docs/press_archives/1893/releases/MOMA_1955_0008_4.pdf?2010. Pesquisa em: 31 de maio de 20120, às 16h20.

³⁷ Idem.

à fotografia humanista. Segundo o Museu, ela era dedicada à dignidade do homem e à esperança de um mundo mais pacífico³⁸.

Além da exposição, foi publicado um catálogo em forma de revista, com todas as imagens da mostra. Suas primeiras páginas trazem um prelúdio de Carl Sandburg e uma introdução de Edward Steichen e, a partir daí, intercalam-se páginas compostas de imagens com breves textos e outras em que há somente imagens. Os nomes dos fotógrafos aparecem em letras pequenas no canto inferior direito das imagens, apenas como crédito, junto ao nome do país em que a fotografia foi tirada.

Figura 30 – Catálogo da exposição The family of man (Nova Iorque, 1955). p.6-7.

³⁸ Release expedido pela direção de publicidade do MoMA em 26 de janeiro de 1955. Tradução da autora. Endereço eletrônico: http://www.moma.org/docs/press_archives/1893/releases/MOMA_1955_0008_4.pdf?2010. Pesquisa em: 31 de maio de 20120, às 16h20.

Figura 31 – Catálogo da exposição The family of man (Nova Iorque, 1955). p.192 e contracapa.

As primeiras páginas ilustradas do catálogo apresentam um trecho da obra *Ulysses*, de James Joyce, junto à imagem de uma paisagem chinesa, do fotógrafo Dmitri Kessel, e de duas crianças se abraçando deitadas na grama, de Ralph Morse.

... and then I asked him with my eyes to ask again yes
 and then he asked me would I yes
 and first I put my arms around him yes
 and him down to me so he could feel my breasts all perfume yes
 and his heart was going like mad
 and yes I said yes I will Yes

Na última página, o verso "*A world to be born under your footsteps...*", de St. John Perse, encerra a publicação. Junto a ele, é apresentada uma imagem de crianças, de Eugene Smith, e, na contracapa, um detalhe de ondas marítimas explodindo, de autor não mencionado. Tanto no início quanto no fim do

catálogo fica evidente que o texto na exposição e, por consequência, no impresso, tinha como foco a mensagem geral da exposição, não os conteúdos específicos de cada imagem. A edição do catálogo justapôs imagens e textos de forma que eles reforçassem o grande tema da exposição, no entanto, o texto não procura explicar as imagens. A relação entre eles possibilita que as imagens também adicionem significados aos textos, existindo uma relação de igualdade entre as duas informações. Esse tipo de relação entre texto e imagem é similar à que se estabelece nos ensaios analisados no item anterior.

A proposta da exposição *The family of man* demonstra a relação entre o modelo de *exposição fotográfica temática* com o formato de *ensaio fotográfico*. O vínculo da proposta da mostra com um tema, ou assunto, a ser desenvolvido pelos fotógrafos, junto ao seu organizador, é bastante similar ao processo de criação e publicação dos ensaios. Outro ponto relevante, que reforça essa aproximação, é o fato das fotografias da exposição terem sido apresentadas no catálogo de forma similar aos ensaios das revistas *Realidade* e *Revista de Fotografia*, publicados dezesseis após a realização da mostra. A diferença está centrada na questão da autoria, pois diferente dos ensaios brasileiros, na *The Family of Man*, o autor da proposta geral é curador Edward Steichen.

A indicação de Steichen para curadoria do Departamento de Fotografia do MoMA, na década de 1940, foi bastante controversa no meio da fotografia nova-iorquina, pois ele foi escolhido pelos trustees do Museu³⁹, sem ter havido

³⁹ O "board of trustees" era o corpo administrativo da instituição, formado por cargos de confiança indicados pelo presidente do MoMA.

uma consulta ao Comitê de Fotografia da instituição, o que resultou no pedido de demissão do primeiro curador do Departamento, Beamount Newhall, afastado de suas atividades no Museu devido ao esforço de guerra⁴⁰.

Segundo Newhall, o convite a Steichen teria relação com o desejo dos trustees em tornar o Departamento de Fotografia mais popular e, assim, atrair mais visitantes e dinheiro. Ele acreditava que a atuação de Steichen seria mais populista e que, apesar de não ter nada contra, isso não deveria acontecer dentro de um museu de arte. De acordo com Tom Maloney, editor da revista *U.S. Camera* e responsável pela indicação de Steichen, sua atuação como curador considerava a fotografia como meio de expressão mais abrangente, que deveria ser considerada para além do segmento artístico. A indicação de Steichen foi decorrente das ações praticadas pelo MoMA durante a Segunda Guerra Mundial, momento em que o Museu realizou diversas atividades, incluindo exposições fotográficas sobre o conflito em parceria com o governo americano⁴¹.

⁴⁰ Newhall atuou como oficial das Forças Armadas no cargo de leitor de fotografias aéreas (quem sugeriu ao curador essa posição foi Steichen - que havia executado este trabalho na Primeira Guerra Mundial). DOBRANSZKY, Diana. A legitimação da fotografia no museu de arte: o Museum of Modern Art de Nova Iorque. Campinas: UNICAMP, 2008. Volume 01, 261p. Tese (doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2008.p.103-104.

⁴¹ DOBRANSZKY, Diana. A legitimação da fotografia no museu de arte: o Museum of Modern Art de Nova Iorque. Campinas: UNICAMP, 2008. Volume 01, 261p. Tese (doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2008. p. 137-138.

Percebemos que no caso do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, a entrada da fotografia documental no espaço museológico é vinculada ao período concomitante e posterior à Segunda Guerra Mundial e relacionada diretamente à expansão do fotojornalismo. Sua inserção é decorrente de interesses políticos dos dirigentes do Museu, em parceria com o governo norte-americano, com as forças militares e, a partir do fim do conflito, com os veteranos de guerra⁴². Além desses fatores, o crescente interesse da população pela fotografia documental, advindo da popularização da câmera fotográfica 35 mm e da decorrente ampliação do acesso a fotografias por meio dos periódicos, contribuiu para que o Museu encarasse as exposições de fotografias documentais como uma maneira de ampliar os estatísticos de atendimento de público.

No processo de transposição da fotografia documental dos periódicos para o espaço expositivo do MoMA, os pressupostos do formato das fotorreportagens presentes em periódicos americanos da década de 1950, como a revista *Life*, não são incorporados pelos fotógrafos e organizadores da exposição temática *The Family of Man*, nem mesmo no catálogo da mostra. A relação entre esse catálogo e o formato de ensaio fotográfico, presente nos periódicos brasileiros da década de 1970, indica que ele seja decorrente de possíveis aproximações entre a fotografia e arte.

⁴² HUNTER, 1997. In: DOBRANSZKY, Diana. A legitimação da fotografia no museu de arte: o Museum of Modern Art de Nova Iorque. Campinas: UNICAMP, 2008. Volume 01, 261p. Tese (doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2008.p.103.

Não foram encontradas publicações que abordassem questões relacionadas à inserção da fotografia documental produzida no Brasil nos museus de arte do país, por isso esse capítulo encerrou-se com uma referência internacional. No entanto, os estudos de caso desenvolvidos no próximo capítulo darão continuidade a essa investigação.

CAPÍTULO 02

TRÊS EXPOSIÇÕES, TRÊS TEMAS: A FAMÍLIA, O ÍNDIO E A COMUNIDADE

As três exposições escolhidas para os estudos de caso desenvolvidos nesse capítulo foram: *A família Brasileira* (MASP, 1971), *Xingu/Terra* (Bienal, 1975) e *Bom Retiro e Luz* (Pinacoteca, 1976). Elas têm em comum o fato de abordarem três temas caros às discussões realizadas na esfera da política pública da década de 1970: a família, o povo indígena e a aproximação com a comunidade. Selecionamos essas mostras pelo fato de terem sido as primeiras mostras fotográficas temáticas realizadas nas instituições que as promoveram. Depois delas, diversas outras se seguiram tendo como objeto a fotografia de caráter documental. Além disso, essas primeiras exposições trazem questões ainda presentes na produção fotográfica contemporânea e sua relevância é reforçada pela posição de influência que seus realizadores têm no âmbito da fotografia brasileira atual.

Os quatro fotógrafos envolvidos nas exposições que iremos tratar, Claudia Andujar, Cristiano Mascaro, George Love e Maureen Bisilliat, têm sido apresentados como referências para os fotógrafos das gerações posteriores e, recentemente, foram homenageados em diferentes mostras realizadas na capital paulista. Em 2005, a Pinacoteca do Estado de São Paulo, realizou a exposição individual *A vulnerabilidade do ser*, com fotografias de Claudia Andujar, a partir da qual foi lançado um livro de mesmo título pela editora Cosac & Naif. Em 2010, o Instituto Moreira Salles, junto à Galeria de Arte do Serviço Social da Indústria de São Paulo (SESI-SP), realizou a exposição *Maureen Bisilliat: Fotografias*, com curadoria de Sérgio Burgi, a partir da qual foi lançado um catálogo, em formato de livro. No mesmo ano, George Love foi homenageado na 18ª edição da exposição Pirelli-MASP de Fotografia, organizada por Anna Carboncini, porém, o fotógrafo não foi tão revisitado nos anos 2000, talvez por seu falecimento prematuro ocorrido em 1995. Em 2011, Claudia Andujar foi apresentada como referência pelo curador Eder Chiodetto, na exposição fotográfica *Geração 00*, realizada no Serviço Social do Comércio (SESC), unidade do Belenzinho. No mesmo ano, o Centro da Cultura Judaica de São Paulo realizou a exposição *Marcados Para*, de Claudia Andujar, com curadoria de Eduardo Brandão, e *Bom Retiro e Luz: um roteiro – 1976 -2011*, de Cristiano Mascaro, com curadoria de Diógenes Moura. Em ambas, as fotografias produzidas originalmente nas décadas de 1980 e 1970, respectivamente, adquirem novos significados sob a ótica de sua relação com a comunidade e com a cultura judaica.

Os estudos de caso foram escolhidos por permitirem uma análise aprofundada dos processos de realização de exposições específicas, que de algum modo podem nos auxiliar a entender a atual situação da fotografia em São Paulo. Eles revelam os papéis assumidos por cada um dos profissionais envolvidos nas diversas etapas de desenvolvimento das mostras, tornando evidentes suas motivações e objetivos com as propostas. Além disso, essa análise também levanta as possíveis funções das mostras no campo sociopolítico da década de 1970.

Não foram incluídos nessa análise, estudos de caso sobre os outros três museus de arte existentes na cidade⁴³ que também realizaram exposições de fotografias na década de 1970: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e Museu de Imagem e Som (MIS), por motivos que serão esclarecidos na sequência.

O Museu de Arte Moderna, inaugurado em 1948, foi desconsiderado por não terem sido localizadas informações sobre exposições fotográficas realizadas na década de 1970⁴⁴. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, inaugurado em 1963, vinculado à reitoria da Universidade estadual

⁴³ No período de 1970 e 1979, existiam doze museus de arte abertos ao público na cidade de São Paulo, em ordem alfabética são eles: Fundação Cultural Ema Gordon Klabin (1978); Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (1962); Museu Anchieta (1954); Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (1961); Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963); Museu de Arte Moderna (1948); Museu de Arte Sacra (1969); Museu de Arte de São Paulo (1947); Museu da Imagem e do Som (1970); Museu Lasar Segall (1967); Pinacoteca do Estado de São Paulo (1905) e Pinacoteca Municipal de São Paulo (1961).

⁴⁴ No Museu de Arte Moderna, houve apenas uma exposição fotográfica durante a década de 1970, intitulada *Fotografias artísticas do Japão*, sobre a qual não há informações disponíveis. Ver: COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul-dez 2008. p.137.

e dirigido pelo professor Walter Zanini, entre 1963 e 1978, também não foi analisado, pois não realiza mostras temáticas de fotografia no formato temático e ensaístico. A única que se aproxima desse formato é a exposição intitulada *O fotógrafo desconhecido* (1972), organizada por uma comissão formada por Zanini, Claudia Andujar, George Love, Maureen Bisilliat e Djalma Batista, em que a questão central era própria do universo da fotografia e das artes⁴⁵. O Museu de Imagem e Som, instituição do Governo Estadual de São Paulo, inaugurado em 1970, dirigido por Rudá de Andrade durante toda a década, e que inaugura o atual edifício sede da instituição, em 1975, com a exposição fotográfica *Memória Paulistana* (1975), não pôde ser incluído nessa análise, pois as indicações de que haveria correspondência entre as ações relacionadas à fotografia no museu com o tema de minha dissertação surgiram somente no final do processo de pesquisa.

⁴⁵ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul-dez 2008. p.147-156.

2.1. EXPOSIÇÃO *A FAMÍLIA BRASILEIRA* (MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, 1971)

Fundado pelo empresário da área de comunicação, Assis Chateaubriand, o Museu de Arte de São Paulo (MASP), foi dirigido pelo marchand e crítico italiano, Pietro Maria Bardi, da data de sua inauguração, em 1947, até 1990⁴⁶. Desde a década de 1950, o Museu desenvolve um programa educativo na área de fotografia, mas na década de 1970 há uma ampliação dessas ações.

No arquivo histórico do Museu, há registros da realização de dezenas de exposições na década de 1970⁴⁷, sendo que diversas apresentam a predominância do interesse pela fotografia documental, em formato de ensaio. Entre elas, algumas apresentam recortes temáticos e o formato de ensaios fotográficos: *A família Brasileira*, de Claudia Andujar, George Love e Maureen Bisilliat (1971); *História da Fotografia no Brasil*, de Boris Kossoy (1973); *Fotografias do Edifício Martinelli*, de Claudio Edinger (1975); *GPS/76 – Grande São Paulo*, coletiva com participação de George Love (1976); *Tendências*, de Boris Kossoy (1977); *O Buio*, de Paulo Vasconcello (1977); *Paisagens de São Paulo* (1978); *As crianças desse mundo* (1978); *Paisagem brasileira*, organizada por George Love, João Farkas e Carlos Zacquini (1979), *Barra Funda: fachadas e interiores*, de Dulce Soares; *Brazil Anos/Luz*, de David Drew Zingg (1979).

⁴⁶ TENTORI, Francesco; ESMERALDO, Eugênia Gorini. *P.M. Bardi*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

⁴⁷ SOARES, Carolina Coelho. *Coleção Pirelli MASP de fotografia: fragmentos de uma memória*. São Paulo, USP, 2006. 189 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. Anexo II.

Figura 31 - Fotografia encontrada no arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo (MASP): 1971, caixa 02, pasta 08.
Autor não identificado, s.d.

Em setembro de 1971, o Museu de Arte de São Paulo realizou a exposição temática *A família brasileira*, organizada pelos fotógrafos Claudia Andujar e George Love, juntamente a Pietro Maria Bardi, diretor da instituição no período. Além deles, segundo comunicado interno, contou também com a contribuição de Maureen Bisilliat⁴⁸. Os quatro são configurados como os principais realizadores da mostra, sendo responsáveis pelos diversos procedimentos envolvidos em seu processo de criação.

⁴⁸ Comunicado interno sobre Maureen Bisilliat, 02 de setembro de 1971. Há também um documento que cita a participação do fotógrafo francês Jean Solari na finalização da mostra, porém não há outras indicações de que ele tenha de fato participado. Localização: Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – 1971 – Caixa 02 – Pasta 08.

A fotógrafa suíça Claudia Andujar havia imigrado para São Paulo em 1955, após uma temporada em Nova Iorque (EUA) e de ter se tornado monitora da Organização das Nações Unidas (ONU), em 1953⁴⁹. Na década de 1960, atua como fotojornalista em revistas como *Claudia* (Ed. Abril) e *Realidade* (Ed. Abril) e começa a fotografar os índios Yanomami, por intermédio de Darcy Ribeiro⁵⁰. Na década de 1970, ministra cursos de fotografia, juntamente com George Love, e realiza exposições no MASP. Apoiada por Bardi, Andujar é contemplada entre 1971 e 74 com bolsas da Fundação Guggenheim⁵¹, por meio das quais pôde permanecer por um longo tempo com os índios Yanomami, aprofundando assim seu projeto de retratá-los. Ainda na mesma década, desenvolve um papel fundamental na edição especial *Amazônia* (1971)⁵² da revista *Realidade* e também publica o livro de fotografias *Yanomami* (1978)⁵³. Desse período em diante a fotógrafa afasta-se da fotografia e passa a se dedicar exclusivamente à causa indígena. Seu trabalho fotográfico começa a ser revisitado nos anos 2000, com a publicação do livro *A vulnerabilidade do ser*, por ocasião da exposição de mesmo nome realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2005, que abrangia vários períodos da produção da fotógrafa.

⁴⁹ Ao traçar uma breve trajetória da fotógrafa, nota-se que seu trabalho com fotografia gerou participações suas em revistas como Life, Look, Jubilee, Fortune e Aperture, o que acontece em concomitância com sua atuação como monitora da ONU. ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 256.

⁵⁰ ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

⁵¹ No arquivo histórico do MASP, há uma correspondência de Bardi, de 16/11/1965, recomendando Cláudia Andujar para a bolsa oferecida pela Fundação Guggenheim. Localização: Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo (MASP): 1971, caixa 02, pasta 08.

⁵² Revista Realidade, n. 67, outubro de 1971. São Paulo: Editora Abril.

⁵³ ANDUJAR, Claudia. *Ianomami*. São Paulo: Práxis, 1978.

O fotógrafo norte-americano George Love havia imigrado para São Paulo em 1966, após estudar fotografia em Nova Iorque, ministrar cursos e organizar exposições na The Association of Heliographers, fundada por ele, Minor White, Paul Caponigro e outros. Entre 1967 e 1970, atua como fotojornalista nas revistas *Claudia*, *Quatro Rodas* e *Realidade*. Entre 1971 e 1973, atua como editor da *Revista de Fotografia* e, entre 1981 e 1982, trabalha na recuperação da documentação fotográfica da Eletropaulo⁵⁴. A companhia elétrica editaria o livro *São Paulo: Anotações*, em 1982, com fotografias de Love, tiradas de 1966 a 1982, e textos de Benedito Lima de Toledo⁵⁵. Em 1995, lança o livro *Alma & Luz sobre a Bacia Amazônica*⁵⁶, no qual apresenta sua documentação da paisagem amazônica. Apesar de suas fotografias estarem presentes em acervos de instituições importantes do país, são raras as publicações acadêmicas que abordam sua produção⁵⁷.

A fotógrafa inglesa Maureen Bisilliat, em São Paulo desde 1957, imigrou após estudar pintura em Paris e Nova Iorque. Entre 1964 e 1972 atua como fotojornalista na revista *Realidade*, quando começa a desenvolver, em paralelo, uma série projetos fotográficos relacionados a escritores e obras literárias brasileiras, como *A João Guimarães Rosa* (1966), *A visita* (1977) e

⁵⁴ Consulta ao site da Coleção Pirelli MASP, em 21 de junho de 2011, às 2h, por meio do link: www.colecaopirellimasp.art.br/autores/27. Consulta ao site da Enciclopédia de Artes Visuais do Itaú cultural, em 21 de junho de 2011, às 2h, por meio do link: www.itaucultural.org.br.

⁵⁵ LOVE, George Love; TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: Anotações*. São Paulo: Edições Eletropaulo, 1982.

⁵⁶ LOVE, George Love. *Alma & Luz sobre a Bacia Amazônica*. São Paulo: Mendes Duarte Comunicação, 1995.

⁵⁷ RINALDI, Beatriz. George Love e o contexto artístico em São Paulo nos anos 70 e 80. Resumo de pesquisa de iniciação científica (PBIC/CNPQ). Orientação Profa. Dra. Claudia Valladão de Mattos do Instituto de Artes da UNICAMP. XV Congresso de Iniciação científica da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2007. Disponível, no endereço eletrônico. www.prp.unicamp.br/pibic/congressos/xvcongresso/cdrom/pdfN/800.pdf. Último acesso em: 29 de junho de 2012, às 14h20.

Sertão, Luz e Trevas (1983), que resultam em publicações. Também na década de 1970, por intermédio dos irmãos Villas-Boas, começa sua atuação entre os índios do Xingu, do qual resulta uma série de trabalhos, como a publicação do livro *Xingu: Território Tribal*⁵⁸. Na década de 1980, é convidada por Darcy Ribeiro para ajudar a formar um acervo de arte popular para o Memorial da América Latina, que seria inaugurado em 1989⁵⁹. Toda a produção fotográfica de Bisilliat foi adquirida pelo Instituto Moreira Salles em 2003⁶⁰ e, em 2009, ela lançou um livro autobiográfico intitulado *Fotografias*, por ocasião de uma exposição retrospectiva realizada pelo Instituto.

Claudia Andujar, George Love e Maureen Bisilliat tiveram grande penetração na cena cultural da cidade de São Paulo, a partir da década de 1960, e adquiriram o papel de referências no universo atual da fotografia brasileira. O trio compartilhava a vivência no cenário artístico-cultural de Nova Iorque, o interesse pela fotografia documental autoral e a preferência pela apresentação de suas fotografias no formato de ensaio, muitas vezes publicados em formato de reportagens e/ou de livros. Na década de 1970, propuseram exposições fotográficas no Museu de Arte de São Paulo e também no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo⁶¹.

A mostra *A família Brasileira* era composta por fotografias de autores não identificados, enviadas ao MASP a partir de solicitações realizadas por meio

⁵⁸ BISILLIAT, Maureen; VILLAS-BOAS, Cláudio; VILLAS-BOAS, Orlando. *Xingu: território tribal*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.

⁵⁹ BISILLIAT, Maureen. *Fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

⁶⁰ Dados disponíveis no site: <http://ims.uol.com.br/hs/maureenbisilliat/maureenbisilliat.html>, consultado em 29 de junho de 2012, às 14h30.

⁶¹ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul-dez 2008. p.145-156.

de convocatória na imprensa e contatos realizados por Pietro Maria Bardi com instituições museológicas e colecionadores privados de diversas regiões do Brasil. Desde 1947 à frente do Museu, Bardi havia criado uma rede de interlocutores em todo o país e, nessa ocasião, pôde entrar em contato com colecionadores e agentes culturais que possuíam ou cuidavam de acervos particulares de fotografia.

De acordo com reportagens da época, a exposição foi montada na Sala Horácio Lafer do Museu e era composta por aproximadamente 500 fotografias, referentes ao período de 1901 a 1971⁶², expostas de forma cronológica⁶³. Além de cópias originais antigas, a mostra exibia projeções de slides, com imagens trabalhadas por Claudia Andujar e Maureen Bisilliat, envoltas por músicas do compositor norte-americano Lukas Foss, de origem alemã.

A projeção de slides não vai ser narrada e o único som que se pode ouvir é a música do compositor americano Lukas Foss, variações barrocas, primeiro e segundo movimento. Foss [...] aproveita-se de compositores barrocos, como Bach e Haendel e, através de uma técnica matemática, consegue efeitos novos ⁶⁴.

Diferentemente do apontado no trecho acima, a mostra também contava com a utilização de som ambiente com ruídos que seriam considerados típicos da família brasileira, tais como conversas e barulhos do dia-a-dia, espalhados

⁶² Reportagem intitulada "*70 anos de nossa família*". Publicada em 28 de setembro de 1971, no Jornal da Tarde.

⁶³ Reportagem intitulada "O novo álbum da família paulista do século passado: Maureen Bisilliat, Claudia Andujar e George Love, três dos nossos melhores fotógrafos estão mostrando no Museu de Arte, 162 fotos feitas entre 1880 e 1930". Publicada em 29 de setembro de 1971, no jornal O Estado de São Paulo.

⁶⁴ Idem.

pelo ambiente expositivo⁶⁵. Apesar de não terem sido encontradas plantas baixas ou fotografias do ambiente, as descrições indicam que a exposição pretendia se configurar como uma mostra fotográfica não tradicional, no que diz respeito à montagem, pois incorporava recursos audiovisuais e efeitos cênicos para compor o espaço expositivo. Não há referências sobre a autoria do projeto de montagem da exposição, mas há indicações de que ela teria sido resultado de escolhas feitas no processo de tratamento das imagens, junto à definição da forma como elas seriam apresentadas.

Figura 32 - Fotografia que ilustrava da reportagem "*70 anos de nossa família*". Publicada em 28 de setembro de 1971, no Jornal da Tarde.

O processo de idealização da exposição *A família Brasileira* não é totalmente explicitado nos documentos presentes no arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo. Sabe-se que em 1961, Claudia Andujar havia proposto a realização de um ensaio sobre famílias de diversas regiões do Brasil, para a revista *Cláudia*, trabalho realizado de maneira intermitente entre 1962 e

⁶⁵ Reportagem intitulada "*70 anos de nossa família*". Publicada em 28 de setembro de 1971, no Jornal da Tarde.

1964, mas não publicado na época⁶⁶. Junto a isso, há a informação que Pietro Maria Bardi vinha tentando coletar fotografias antigas desde, no mínimo, 1954⁶⁷.

Figuras 33 e 34 - Cópia fotográfica encontrada no arquivo histórico do MASP: 1971, caixa 02, pasta 08. Autor não identificado, s.d.

⁶⁶ Algumas imagens serão divulgadas no ensaio "Álbum de família", na Revista da Folha, em 2003. Informação retirada de ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005. p. 256.

⁶⁷ Em janeiro de 1954, o boletim mensal do MASP anunciava: "fotografias velhas – há algum tempo vem o Museu de Arte publicando periodicamente, no Diário de São Paulo, em seu boletim diário, um apelo às famílias para que não joguem fora velhas fotografias". CAMARGO, Monica Junqueira de; MENDES, Ricardo. Redescobrimo a fotografia. In: *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p.130-131.

Bardi: captação e divulgação

O MASP utilizou duas estratégias de captação de fotografias para a exposição *A família brasileira*, colocou anúncios em periódicos e Pietro Maria Bardi enviou correspondências aos seus contatos requisitando imagens. Nesse item serão analisados os conteúdos desses dois tipos de material em uma tentativa de compreender os discursos predominantes nessa ação.

Em uma chamada publicada poucos dias antes da abertura da exposição, o jornal *O Dia* informava aos leitores sobre a possibilidade de doar fotografias para compor a exposição. Nela são apresentados os requisitos necessários para o empréstimo das fotografias. Com a intenção de conseguir mais doadores, enfatiza-se o modo como elas seriam manipuladas e expostas, chamando a atenção para o cuidado do Museu com os documentos recebidos.

O museu está pedindo a colaboração de todos os leitores, que tenham fotografias velhas. Essas fotos poderão ser de festas, reuniões ou simplesmente da família [...] As fotos serão reproduzidas e ampliadas e posteriormente devolvidas aos donos. Por isso, não será preciso ter temos algum, pois ninguém melhor que essa equipe do Museu sabe o valor que tem aquela velha e amarela fotografia da vovó, com netinho com cara de choro, no colo⁶⁸.

Percebe-se que a fotografia é valorizada por seu caráter afetivo e por sua capacidade de provocar comoção, advindos de seu potencial de trazer lembranças à tona.

⁶⁸ Reportagem intitulada "MASP mostra fotografias do tempo de nossos avós". Publicada no jornal *O Dia*, em 07 de setembro de 1971.

Figura 35 - Imagem que ilustrava a reportagem "MASP mostra fotografias do tempo de nossos avós". Publicada no jornal O Dia, em de 07 de setembro de 1971.

A imagem acima foi apresentada pela reportagem como um exemplo de imagem desejada pelo Museu. Ela foi acompanhada de uma breve descrição que valorizava a fotografia como documento histórico, com ênfase em sua capacidade de representar a memória e a história individual e também coletiva.

Nesta foto vemos uma cena no carnaval de Catanduva, de 1924, que foi emprestada pela família Quaglia. É uma foto preciosa, não só para a família que a emprestou, como também para aquela cidade, que tem em seu calendário turístico o carnaval como festa magna. Esse é o primeiro carnaval de rua de Catanduva, e o grupo que vemos foi o premiado como melhor carro alegórico⁶⁹.

A "preciosidade" da imagem vem de sua representatividade frente à cultura tradicional da cidade de Catanduva. A reportagem parece ter tido dupla função, pois além de conseguir novas imagens para a mostra, reforçou as

⁶⁹ Por meio dessa imagem, é possível saber que Marino Quaglia, destinatário de uma das cartas anteriormente citadas, respondeu positivamente ao pedido de Bardi, cedendo fotos de sua coleção para a exposição.

relações políticas com a cidade. No texto percebe-se um tom elogioso e nostálgico, relacionado às festividades tradicionais da cidade do interior de São Paulo, em especial o carnaval de rua.

No dia da inauguração da exposição, o jornal *A Última Hora* apresentava uma pequena reportagem em que apareciam expressões que haviam sido propostas por um dos releases enviado pelo Museu, ressaltando-se apenas aspectos históricos das imagens expostas⁷⁰.

Os trajes, as poses, as festas populares, as cerimônias tanto as alegres como as tristes (enterro, velório) estão em exposição. Esta mostra está dividida em duas partes: uma apresenta as fotos que foram enviadas ao Museu; e outra é através de projeções e transparências coloridas, feitas pelos fotógrafos CA, MB e GL que conseguiram manter a atmosfera dessas fotografias [...] Os trajes quentes do começo do século, os chapéus (palhetas principalmente), o corte dos cabelos, as poses, tudo enfim que achamos curiosos hoje, às vezes engraçados, testemunham uma época de nossa história⁷¹.

Destacam-se apenas os elementos representados pela fotografia, as vestimentas, os cortes de cabelo, as cerimônias, entre outros, e, novamente, a fotografia é apresentada como um objeto que permite ter acesso aos costumes de outras épocas, ou de testemunha da história. Em nenhuma das reportagens analisadas é abordado o caráter estético das imagens fotográficas tampouco os elementos de composição. O foco de interesse estava claramente depositado sobre o conteúdo representado por elas.

Nas correspondências enviadas por Bardi para a coleta de imagens, disponíveis no arquivo histórico do MASP, encontram-se indicações sobre a

⁷⁰ Reportagem intitulada "Uma mostra diferente: apenas fotos antigas". Publicada em 28 de setembro de 1971, no jornal *A Última hora*.

⁷¹ Release, sem data. Localização no arquivo do MASP: 1971 – Caixa 02 – Pasta 8.

origem do discurso presente nas reportagens e tornam-se visíveis as intenções do diretor do Museu com a realização da mostra. Nesses documentos, ele se referia à *A família Brasileira* como uma oportunidade de entrar em contato com uma parcela da história do Brasil e as fotografias ocupavam uma função ilustrativa em relação à temática geral da mostra.

Estou preparando, para os meses de outubro e novembro, uma exposição sobre a 'Família Brasileira'. Essa exposição será feita com fotografias antigas de famílias brasileiras. Serão recolhidas em todas as regiões do País, através de uma campanha que se desenvolverá pela imprensa. Apresentará ao público a oportunidade de apreciar um período de nossa história, os usos e os costumes de uma inteira época. A exposição contará também com uma série de filmes documentários⁷².

Nesse trecho, o termo "apreciação" é utilizado em relação à história e não às imagens, algo que comprova que o foco da exposição localizava-se na apresentação da família por meio de imagens representativas. A fotografia, nesse caso, servia apenas como uma interface, ou ponto de contato, entre o assunto em questão e o público do Museu. O conteúdo do texto indica ainda que a mostra surgiu de um interesse de fundo histórico-antropológico, no contexto das discussões da História Cultural⁷³, em que a família é entendida como uma microestrutura capaz de revelar os usos e costumes de uma determinada época do país. Dessa forma, a discussão sobre a fotografia enquanto objeto estético fica minimizada, junto com a questão da autoria, que não é abordada por Bardi em nenhum texto sobre a mostra. A opção pelo

⁷² Correspondência a Marino Quaglia, contato de Bardi na cidade de Catanduva, interior de São Paulo, datada de 05 de fevereiro de 1971 - Localização: Arquivo Histórico do Museu de São Paulo – Caixa 02 – Pasta 08. Em outra correspondência, datada de 25 de fevereiro de 1971, Bardi agradece o envio de imagens à Quaglia e confirma a presença de muitas imagens provenientes de Catanduva. Localização no arquivo do MASP: 1971 – Caixa 02 – Pasta 8

⁷³ BURKE, Peter. O que é história cultural? Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

uso de fotografias coletadas reforça a opção do Museu pelo foco no tema, deixando de lado discussões sobre o potencial artístico das imagens expostas. No livro *Em torno da fotografia no Brasil*, o diretor do MASP cita textos sobre fotografia de Gilberto Freire, ao defender a importância antropológica da imagem fotográfica⁷⁴. O termo “sociofotografia” é utilizado por Bardi e pelo sociólogo⁷⁵ que, além de estudar a estrutura da instituição familiar brasileira, demonstrava interesse pela importância da fotografia nos estudos das ciências sociais. Ambos posicionam a fotografia como testemunha da história, com base em sua função documental.

Em outra correspondência, apesar da proposta se intitular “A família brasileira”, indicando uma amplitude nacional, nota-se que havia uma seleção das famílias que forneceriam as fotografias da mostra, o que, conseqüentemente, impactaria naquelas que seriam representadas: *“trata-se de uma pesquisa que fizemos junto a numerosas famílias tradicionais, para localizar documentos iconográficos”*⁷⁶. Ou seja, a ideia de representar toda uma época da história do país não é compatível com o método utilizado para a coleta de imagens, demonstrando uma contradição interna no processo de

⁷⁴ BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1987.p.08-10.

⁷⁵ Em 1983, é publicado o texto de Gilberto Freire intitulado *Por uma sociofotografia*, neste ensaio, o estudioso analisa as fotografias da Coleção Francisco Rodrigues em que há interação entre brancos e negros. Defende o papel da fotografia enquanto documento essencial para a compreensão das relações sociais do período da história brasileira representado nas fotos, denominado por ele de patriarcal. Além disso, relaciona as imagens analisadas à sua obra “Casa Grande e Senzala”. Gilberto Freyre. *Por uma sociofotografia*. In *O retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Joaquim Nabuco, 1983. p. 15-24.

⁷⁶ Correspondência de 17 de agosto de 1971, destinada a Luis da Rosa Oitica, na época diretor do Museu do Açúcar (Recife – PE) - Localização: Arquivo Histórico do Museu de São Paulo – Caixa 02 – Pasta 08. Nela, Bardi solicita três imagens do livro Boulitreau, do fotógrafo Danilo Fragoso, que havia sido recentemente enviado ao MASP por meio do dirigente da instituição pernambucana.

desenvolvimento da exposição. As “famílias tradicionais”, mencionadas por Bardi, seriam aquelas que, na medida em que conquistaram uma posição financeiramente privilegiada na sociedade brasileira, teriam tido a chance de serem fotografadas e teriam representadas suas histórias por meio de imagens.

A concepção de *família tradicional*, utilizada por Bardi, é vinculada historicamente à condição financeira e de classe de seus elementos, mas, sociologicamente, vincula-se também a sua forma e estrutura. A possível correspondência entre ambas, nesse caso, merece atenção, pois a *família tradicional* havia sido utilizada como apoio para discursos conservadores e reacionários nas quatro décadas anteriores à exposição. Destaca-se sua posição na ideologia da Ação Integralista Brasileira (AIB) e, posteriormente, do Partido de Representação Popular (PRP), ambos concebidos por Plínio Salgado. A noção de país como pátria, vinculada à convenção da família como base da estrutura social, era parte do pensamento integralista, que, de maneira difusa, estava presente no governo militar brasileiro, por meio de integrantes do movimento que ocupavam cargos políticos no período⁷⁷.

De todos os elementos do universo simbólico que compunham, em meados dos anos 60, o padrão ético-político dos segmentos médios da sociedade brasileira, aquele que ganhava evidência pelo papel de núcleo de ligação entre os valores que caracterizavam a ideologia conservadora era a *família*. Ela era vista como o elemento nuclear da *ordem*. Sua preservação e seu caráter *sagrado* integravam as bases do discurso conservador e autoritário, não sendo mesmo uma coincidência que sua “defesa” tenha feito parte da propaganda política que arregimentou amplos setores das camadas médias no período que antecedeu o golpe de 1964. A “estabilidade familiar” era tida

⁷⁷ BERTONHA, Fábio. Plínio Salgado, os integralistas e a ditadura militar. Revista História e Perspectivas, Uberlândia (44): 1-478, jan-jun 2011.

como uma espécie de "aval" das instituições clássicas da sociedade burguesa: as instituições políticas, a propriedade, a autoridade. No limite, todo o organismo do Estado e toda a articulação social hierárquica que se dava em torno dele, tinham na família sua pedra angular. Essa simbologia irradiava educação, paz, religiosidade, negação da violência, repúdio ao vício, reprodução da espécie e todos os demais lugares comuns que o cotidiano dos países ocidentais levaram ao plano mítico desde meados do século XIX⁷⁸.

A relação da estrutura familiar com a constituição da sociedade brasileira ganhou evidência por ocasião da "Marcha da Família com Deus pela liberdade", realizada em São Paulo, em 19 de março de 1964, que contou com a participação de integralistas e do líder do movimento, Plínio Salgado⁷⁹. A marcha reuniu, na cidade de São Paulo, 700 mil pessoas, que se encontraram na Catedral da Sé em protesto contra o comunismo. Em uma brochura, publicada logo após os eventos, constava:

A revolução autêntica não se deu a 31, mas a 19 de Março. E não a fizeram os ricos, nem os patrões. Foi tua mãe quem a fez, pensando em ti, para que tu continuasses livre, e em regime de livre iniciativa pudesses construir o futuro esplendoroso do grande Brasil de amanhã [...] sem o gesto de tua mãe, a 19 de Março, tu serias transformado em uma unidade abstrata, arregimentado para trabalhador de uma Comuna, recebendo um salário de fome, vivendo em camarata de comunidade anônima, desalentado e não entusiasmado, morto para o sonho da grandeza do Brasil⁸⁰.

Apelando para a estrutura familiar tradicional, o texto deixa nas entrelinhas a crença na livre iniciativa e na igualdade de oportunidades, em um contexto de liberalismo econômico marcado pela competitividade e pela estrutura de

⁷⁸ FARO, J.S. O eixo da ordem conservadora: visões da família. In: Realidade, 1966-1968: Tempo da reportagem na imprensa brasileira. São Paulo: USP, 1996. 253 p. Tese (doutorado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996. p.93.

⁷⁹ BERTONHA, Fábio. Plínio Salgado, os integralistas e a ditadura militar. História e Perspectivas, Uberlândia (44): 1-478, jan-jun 2011. p.433.

⁸⁰ THOMAZ, Fernandes (coord.); NUNES, Domingos J. *Marcha da família com Deus pela Liberdade*. São Paulo: Tietê, 1964. Sem paginação.

classes. Ele é marcado pelo desejo de conter uma possível iminência do comunismo, baseado na manutenção do modelo capitalista de sociedade, com ênfase na valorização do desenvolvimento individual, em detrimento do coletivo, e do incentivo à competitividade, características essenciais para o fortalecimento de um mercado de consumo, então em pleno desenvolvimento.

Não há indicações concretas de que a exposição realizada no MASP, em 1971, tivesse ligação direta com o Integralismo ou com a proposta da Marcha, porém as famílias representadas na mostra têm similaridades com aquelas abordadas, devido aos convites de Bardi. A vinculação da proposta da exposição com o governo militar em São Paulo não pode ser afirmada a partir dos documentos encontrados, porém, a exposição foi inaugurada em meio a Semana da Pátria e foi patrocinada pelo Governo do Estado de São Paulo, por meio da Secretária de Cultura, Esportes e Turismo e do Conselho Estadual de Cultura⁸¹. Faltam dados que demonstrem a origem do interesse dessas instâncias do governo na realização da exposição e comprovem a ligação de seus organizadores com os governantes do período, mas as coincidências e sincronias de interesse apontam para uma ação de colaboração entre o Museu e o Estado.

Como foi possível observar, nos textos publicados na mídia sobre *A família Brasileira*, há uma predominância do discurso de Bardi, assim como nos documentos encontrados no arquivo do Museu. O documento, parcialmente

⁸¹ Release lançado pelo Museu de Arte de São Paulo, sem data. 1971 – Caixa 02 – Pasta 8.

reproduzido abaixo, concentra uma grande parte dos ideais do diretor do MASP e suas expectativas com a mostra.

Ultimamente, nestes tempos conturbados, fala-se muito em dissolução da família como instituição falida, prega-se novas formas de união e parentesco: núcleos nômades, tribos, comunas, poligamia e outros laços que renovem a humana necessidade de se unir aos outros que é a base de toda a sociedade. Parece, portanto, que a velha família, com seus hábitos e tabus, regras, instituições e preconceitos, sua rigidez de hierarquia, seus "laços indissolúveis", está passando. Encontram-se ainda alguns raros exemplares, anacrônicos, álbuns onde jovem (sic) fotos amareladas, e, de resto, as memórias empoeiradas dos mais velhos. E como tudo que passa, a família leva consigo sua carga negativa e deixa aquela grande ternura que vem do recordar e de uma saudade quase atávica. É por sentir essa saudade, esta ternura, e ao mesmo tempo a necessidade de uma fria reavaliação histórica, uma retrospectiva crítica e consciente, que o Museu vai realizar uma grande exposição "A família brasileira", revisão de toda uma época, costumes, tradições, todo um grande panorama de surgimento, fusões e decadências dos clãs que foram e são as raízes de nossa gente, numa homenagem tanto quanto numa pesquisa sistematizada para fins didáticos⁸².

No discurso de Bardi é possível identificar a intenção de realizar uma reflexão crítica sobre as transformações da estrutura familiar, uma homenagem e, ao mesmo tempo, uma "pesquisa sistematizada", sobre a "decadência dos clãs que foram as raízes de nossa gente" em "tempos conturbados", a fim de uma "fria reavaliação" histórica. Sua proposta tem finalidades didáticas e é bastante pretensiosa, indicando o desejo do diretor de questionar e refletir sobre a estrutura familiar. No entanto, as circunstâncias não favoreceram esse aspecto supostamente crítico de seu discurso.

No mês de outubro, Bardi recebe uma carta de Rudá de Andrade, presidente do conselho do recém inaugurado Museu da Imagem e do Som, em uma

⁸² Reportagem A família brasileira. *O Diário de São Paulo*, São Paulo, 24/04/1971.

atitude diplomática, congratulando-o pela realização da mostra. Nela, comunica que o *Conselho de Orientação do Museu* deu um voto de louvor à exposição *A Família Brasileira*⁸³. Esse comunicado é significativo porque afirma a posição de Bardi como autor da exposição e reforça a relevância política da mesma. O MIS, museu público estadual, legitima a realização da exposição ao formalizar sua admiração e, além disso, reforça sua posição como instituição museológica atuante na cidade de São Paulo.

Figura 36 - Imagem encontrada no arquivo histórico do MASP: 1971, caixa 02, pasta 08.
Autor não identificado, s.d.

⁸³ Correspondência de Rudá de Andrade a Pietro Maria Bardi, 12 de outubro de 1971. Localização: Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – 1971 – Caixa 02 – Pasta 08.

Os fotógrafos: propostas e questionamentos

Diferentemente das correspondências e releases encontrados no arquivo do MASP, que apresentaram o ponto de vista da instituição, representada por Bardi, uma reportagem publicada pelo jornal *O Estado de São Paulo*, apresenta declarações dos fotógrafos membros da comissão organizadora da exposição *A família Brasileira*. Podemos concluir que a mostra foi resultado da junção de seus interesses com os de Bardi, porém há indícios de que as propostas possuíam objetivos um tanto diversos⁸⁴.

Nessa reportagem, Maureen Bisilliat recebe o crédito pela ideia de "*refotografar*" as imagens coletadas, ao invés de apenas expô-las, em uma tentativa de, segundo a reportagem, tornar a exposição mais moderna⁸⁵, em um processo de criação entendido como similar ao do compositor Lukas Foss. Nota-se nesta atitude um sentimento de insatisfação com a cópia fotográfica antiga. Bisilliat interfere na imagem original a fim de resignificá-la por meio de efeitos característicos de sua poética pessoal e, assim, torná-la mais interessante. Identifica-se no discurso da fotógrafa, a preferência e a valorização da fotografia autoral, entendida como objeto resultante da inclusão de elementos da poética pessoal do fotógrafo na imagem.

⁸⁴ Reportagem intitulada "O novo álbum da família paulista do século passado: Maureen Bisilliat, Claudia Andujar e George Love, três dos nossos melhores fotógrafos, estão mostrando no Museu de Arte, 162 fotos feitas entre 1880 e 1930". Publicada em 29 de setembro de 1971, no jornal *O Estado de São Paulo*.

⁸⁵ Em 02 de setembro de 1971, 26 dias antes da abertura da exposição, um comunicado interno do Museu informa que, a partir daquele momento, Maureen Bisilliat integraria a equipe organizadora da mostra, com a função de coletar imagens. Mas, de acordo com esta reportagem, sua função foi além do esperado.

As fotos ora aparecem distorcidas, ora aparecem com a moldura e, às vezes com reflexos de sol. Para tornar mais expressiva a foto de uma jovem da década de vinte, Maureen Bisilliat colocou um terço sobre o rosto da jovem. E Cláudia Andujar aproveitou uma foto antiga de um grupo de meninas vestidas de branco, preocupando-se apenas com uma das meninas e deixando as demais desfocadas⁸⁶.

A apropriação de documentos históricos, nesse caso fotografias de arquivo, na produção de um trabalho artístico, é um mecanismo que cria a possibilidade de adicionar novos sentidos às imagens e refletir sobre seus conteúdos por meio da articulação entre novos e antigos elementos visuais. A ideia de “refotografar” as cópias enviadas pelas famílias parecem inserir-se nessa lógica, mas, nesse caso, também se configurou como uma estratégia de tornar a exposição mais atraente e adequada ao museu de arte.

Figura 37 - Imagem que ilustrava a reportagem intitulada “O novo álbum da família paulista do século passado”. Publicada em 29 de setembro de 1971, no jornal O Estado de São Paulo.

⁸⁶ Reportagem intitulada “O novo álbum da família paulista do século passado: Maureen Bisilliat, Cláudia Andujar e George Love, três dos nossos melhores fotógrafos, estão mostrando no Museu de Arte, 162 fotos feitas entre 1880 e 1930”. Publicada em 29 de setembro de 1971, no jornal O Estado de São Paulo.

Ainda em relação à ideia de “refotografar”, em outro trecho da mesma reportagem, algumas fotografias são relacionadas com a estética do pictorialismo⁸⁷, o que insere a mostra dentro de uma discussão sobre o estatuto da fotografia. Na medida em que antigas fotografias de família, ao serem manipuladas, recebem um valor próximo ao de objeto artístico, coloca-se em questão a automatização e a objetividade da prática fotográfica e reforça-se a potência poética da fotografia. No entanto, não é possível identificar a qual conjunto exato de imagens esse comentário se aplica, se às fotos manipuladas pelos organizadores da mostra ou a cópias antigas presentes no conjunto de imagens utilizadas na mostra.

Figura 38 - Legenda original: “A moda: a técnica fotográfica da época era imitar pinturas” Imagem que ilustrava a reportagem intitulada “O novo álbum da família paulista do século passado”. Publicada em 29 de setembro de 1971, no jornal O Estado de São Paulo.

⁸⁷ MELLO, Maria Teresa Bandeira de. Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil. Funarte: Rio de Janeiro, 1988.

Nessa época, entre 1967 e 1972, Bisilliat realizava o ensaio *Sertões: luz e trevas*, em algumas cidades do nordeste do país⁸⁸. Nas fotos publicadas nesse trabalho, é possível perceber também sua preocupação em alterar as características estéticas de suas fotografias, ou seja, manipulá-las tecnicamente para adicionar significados e informações. A fotógrafa utilizava recursos que transformavam as imagens diretas em imagens trabalhadas plasticamente, por meio de técnicas utilizadas nos momentos de revelação e ampliação.

Figura 39 - Sem título - Do livro *Sertões: Luz e Trevas*, de Maureen Bisilliat, p.25.

No retrato acima, por exemplo, retirado do ensaio sobre os sertões, é possível identificar camadas sobrepostas e a inserção de texturas e cor. O retrato de um morador da região foi sobreposto a uma paisagem do local, sobrepondo as duas informações e criando uma única imagem em que ambas encontram-se fundidas. Perfurações na imagem sugerem a aridez e causam

⁸⁸ Publicado em forma de livro em 1982, junto com textos da obra "Os Sertões" de Euclides da Cunha. BISILLIAT, Maureen. *Sertões: luz e trevas*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas Ltda, 1982.

dramaticidade por estarem tão próximas dos olhos da pessoa retratada. A tonalidade azul causa estranhamento, pois coloca um contraponto aos tons terrosos normalmente associados ao calor e à seca dos sertões.

A necessidade de "*refotografar*" as imagens traz para a exposição *A família Brasileira*, mais uma camada de informações. Diferente de Bardi, que estava focado no conteúdo das imagens, ou melhor, naquilo que havia sido fotografado, Bisilliat se preocupava com as características estéticas das imagens, a fim de aproxima-lás do universo da arte. Ela interferia no documento histórico iconográfico, almejado por Bardi, e, com isso, também interferia em seu significado. Desse modo, a fotógrafa adiciona elementos de interpretação sobre as imagens e, assim, coloca em xeque a veracidade da imagem fotográfica como testemunho da história.

Em outro trecho da reportagem já mencionada, denominado *As poses monumentais*, podemos ter contato com os pensamentos de outro membro da comissão organizadora da exposição, George Love⁸⁹. O fotógrafo apresenta reflexões sobre o retrato fazendo uma análise das poses presentes nas fotografias da mostra. Por meio de suas breves pontuações, ele demonstra que era familiarizado com questões teóricas da fotografia. Suas colocações tecem relações entre as poses fotográficas e elementos do campo da sociologia. Segundo o autor, historicamente, a maioria das pessoas gostava de ser retratada em *poses monumentais*, ou seja, posavam como queriam aparecer e não como eram na realidade. As posições rígidas

⁸⁹ Entre 1966 e 1982, George Love realizou um ensaio fotográfico que seria publicado em 1982, junto com textos de Benedito Lima de Toledo. LOVE, George Leary; TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: Anotações*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas e Eletropaulo, 1982.

presentes nas imagens da exposição seriam resultado do regime patriarcal e de uma série de convenções sociais rígidas⁹⁰.

Figuras 40 e 41. Imagens que ilustravam a fala de George Love, na reportagem intitulada “O novo álbum da família paulista do século passado”. Publicada em 29 de setembro de 1971, no jornal O Estado de São Paulo.

Love continua sua reflexão ao referir-se ao surgimento da fotografia documental. Afirma que a questão da pose no retrato havia passado por muitas transformações e, sendo assim, a partir de certo momento histórico, os fotógrafos vinham tentando ao máximo, mostrar a realidade. Este trecho de sua fala demonstra que o fotógrafo conhecia e acompanhava as transformações no campo da fotografia. O momento histórico apontado por ele, provavelmente são as décadas de 1920 e 1930, nos Estados Unidos, em que surgem as primeiras experiências de fotografia e cinema documentais,

⁹⁰ Neste ponto, evidencia-se novamente uma possível relação da comissão organizadora da exposição com os estudos do sociólogo Gilberto Freire, que havia publicado pesquisas sobre a estrutura patriarcal no Brasil.

voltados às dificuldades e à injustiça social, imigrações e modos de vida dos indígenas na região⁹¹.

Claudia Andujar, em outro trecho da reportagem já mencionada, aponta que haveria apenas uma família na exposição, uma família de classe alta. Ela afirma ter sentido falta de mais fotografias de famílias do nordeste ou de outras regiões do Brasil. Sob seu ponto de vista, *"a ideia de se fazer uma exposição de fotos antigas da família brasileira transformou-se mais numa exposição da árvore genealógica paulista de muitas gerações, com sua moda de roupa, cabelo, barba e bigode"*⁹².

Figura 42 - Legenda original: "É um retrato de gerações de paulistas: a roupa, o cabelo, o bigode". Imagem que ilustrava a fala de Claudia Andujar na reportagem intitulada "O novo álbum da família paulista do século passado". Publicada em 29 de setembro de 1971, no jornal O Estado de São Paulo.

Nota-se frustração nas colocações da fotografia que, em sua ideia inicial, pretendia apresentar a família brasileira de forma mais abrangente. A fotografia ainda diz que era a primeira vez que uma exposição como aquela

⁹¹ MARIEN, Mary Warner. *Photography: a Cultural History*. Londres: Laurence King, 2002.

⁹² Reportagem intitulada "O novo álbum da família paulista do século passado: Maureen Bisilliat, Claudia Andujar e George Love, três dos nossos melhores fotógrafos, estão mostrando no Museu de Arte, 162 fotos feitas entre 1880 e 1930", publicada em 29 de setembro de 1971.

era realizada em São Paulo, no entanto, considerava expor fotos antigas como uma ideia não muito original. Ela apresenta uma opinião contrária a de Bardi que há muito tempo vinha tentando coletar e expor fotografias antigas.

A crítica jornalística

O jornalista Roberto Albuquerque, em reportagem publicada após a abertura da exposição, ao descrever o espaço expositivo, conclui que as fotos projetadas em slide, em relação às originais semi-destruídas, tinham maior força e retratariam “melhor a importância histórica e o significado do material coletado” ⁹³. Este comentário revela um pouco do impacto causado pelo formato da exposição, a ponto do jornalista considerar as imagens manipuladas mais condizentes com a história do que as originais. É possível considerar que ele tenha sido conquistado pela revalorização das imagens, causada pelas manipulações, juntamente com os efeitos possibilitados pela sala escura e a trilha sonora. Sua opinião reforça o impacto do trabalho dos três fotógrafos sobre as imagens da exposição.

Em outra reportagem, também baseada na experiência de um jornalista em visita à exposição, encontram-se comparações entre os retratados e personagens de romances da literatura nacional e internacional.

⁹³ Reportagem sem título, publicada em 02 de outubro de 1971, no jornal A Folha de São Paulo.

Mas que obsessão pelo preto... Todos se cobriam de negro no século XIX. E é no meio dessas ilustrações para romance de Cornélio Penna que de repente irrompe a obra-prima de toda a família brasileira: As cinco jovens, irmãs naturalmente, soberbamente enquadradas pela objetiva de 1870, com seus bandós e suas criolinas modelando castanhamente as formas adonzeladas. Parecem figuras de Machado de Assis ou de Tchecov, as mãos graciosamente enlaçadas ou se abandonando pelo colo. Tão meninas e já drapeadas de negro, numa espécie de antecipação masoquista da futura viuvez⁹⁴.

Ao longo de toda a reportagem, nota-se uma ênfase na análise do referente da fotografia, ou seja, naquilo que está representado por ela, em um discurso bastante similar ao de Bardi. O autor baseia-se nas afirmações do diretor do MASP para realizar uma leitura sociológica da exposição e, na sequência, faz uma dura crítica à organização do evento:

Três falhas nessa mostra em que a casa grande e a senzala se aproximam extraordinariamente: a indesculpável ausência dos "daguerreótipos", os fantásticos antepassados da fotografia; a nenhuma informação fornecida ao público, que não dispõe sequer de um folheto elucidativo; a falta de letreiros mínimos ao pé dos "slides": uma data, um nome, uma referência, um leve dado que situe no tempo e no espaço as personagens que dormiam no amarelado das velhas chapas de "photographos" alemães, austriacos, franceses, suíços e que de repente se animaram, se reuniram para estruturar o museu imaginário da família brasileira⁹⁵.

A ausência de legendas, apontada pelo repórter, demonstra claramente que as fotografias foram apresentadas de forma não cronológica e descontextualizadas. Diferente da proposta inicial de Pietro Maria Bardi, as imagens foram apropriadas pela equipe de fotógrafos na criação de uma exposição cenográfica e temática, que se apresentou como uma instalação

⁹⁴ Reportagem intitulada "A família brasileira", publicada em 13/10/1971, no jornal A Folha de São Paulo.

⁹⁵ Idem.

autoral, aproximando-se do campo da arte. Essa informação leva o autor à conclusão de que a exposição se relaciona ao conceito de *museu imaginário*, desenvolvido por André Malraux e publicado em formato de livro em 1965⁹⁶. Nessa obra, o teórico francês aborda a existência de um museu de imagens, que não estaria restrito a um espaço físico, seria um museu mental composto por todas as imagens já vistas pelo indivíduo, ampliado pela maior circulação de fotografias de lugares, obras de arte, entre outros⁹⁷. A ausência de informações sobre o tempo e o espaço de origem das fotografias na exposição, a desloca da História, o que pode justificar a colocação irônica do repórter e, ao mesmo tempo, a distancia ainda mais da proposta de Bardi.

★

A exposição fotográfica e temática *A família Brasileira* foi realizada em meio a objetivos dispares e formas distintas de conceber a fotografia por parte de seus realizadores. Bardi investia na fotografia como testemunha da história e acreditava em seu papel documental. Buscava reforçar a ação educativa do MASP, por meio de uma exposição de caráter histórico, além de suas relações políticas enquanto diretor do Museu. Seu discurso enfatiza, mesmo que indiretamente, a família como base da nação, reforçando um discurso conservador presente no cenário político da época.

⁹⁶ MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

⁹⁷ DA SILVA, Edson Rosa. O Museu imaginário e a difusão da cultura. Revista Semear. Rio de Janeiro: Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses da PUC-RJ. No. 06, 2002 (Revista Eletrônica): http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_14.html

Já Maureen Bisilliat, procurava se afirmar como fotógrafa artista, apresentando propostas que reforçavam o caráter autoral e subjetivo das imagens da exposição, por meio da ação de refotografá-las. Claudia Andujar e George Love, por sua vez, tinham bastante interesse no retrato fotográfico e compartilhavam com Bardi o interesse pela fotografia documental, voltada para os estudos das ciências sociais. Andujar, porém, não gostava da ideia de expor fotografias antigas, pois, considerava relevante a característica autoral da fotografia. Ela preferia ter exposto imagens de famílias fotografadas por ela, de acordo com seu projeto apresentado para a revista *Claudia*.

Os três fotógrafos tinham muitas características em comum: eram estrangeiros e com grande penetração em instituições museológicas paulistanas, suas propostas contavam com apoio de instituições de pesquisa⁹⁸ e órgãos governamentais. Os três atuaram em periódicos americanos, como a revista *Life* e o jornal *New York Times*, e foram contratados pela Editora Abril para atuar na Revista Realidade⁹⁹. Eles tiveram passagens por Nova Iorque na década de 1950 e tinham interesse em realizar fotografias que retratassem o Brasil e seus aspectos culturais. Formavam aparentemente um grupo coeso que atuou fortemente no cenário da fotografia paulistana da década de 1970, tendo realizado e participado de diversas exposições e apresentado suas fotografias em livros e revistas da época.

⁹⁸Fundação Guggenheim, CNPQ e FAPESP. Informações retiradas de: Claudia, ANDUJAR, *A vulnerabilidade do ser*. p. 251 – 267; Maureen BISILLIAT; Cláudio e Orlando VILLAS-BOAS, *Xingu: território tribal*. p. 02. Em 1965, Bardi, então diretor do Museu de Arte de São Paulo, havia indicado Claudia Andujar, por meio de carta, ao programa de bolsas da Fundação Guggenheim. Nela, ele ressalta o aspecto humano da fotografia da fotógrafa.

⁹⁹ BISILLIAT, Maureen. *Fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. Na década de 70, o editor da revista faz um treinamento na Duke University, em Durham, Carolina do Norte – EUA, para auxiliar a editora a construir um novo formato para o periódico.

Verifica-se que o resultado final da mostra *A família Brasileira* deriva de um agrupamento de propostas, anseios, projetos e expectativas dispares. O fato de a exposição ter sido realizada em meio a tantas opiniões e interesses dissonantes mostra que ela aconteceu, sobretudo, por um interesse maior de Pietro Maria Bardi, impulsionado pela parceria com Claudia Andujar, em uma situação que o beneficiaria institucional e politicamente.

2.2. EXPOSIÇÃO *XINGU/TERRA* (XIII BIENAL DE SÃO PAULO, 1975)

A Bienal de São Paulo, configurada inicialmente como um evento realizado pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo, criado pelo industrial e mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho em 1948, passa a ser configurada como uma fundação a partir de 1962, denominada Fundação Bienal de São Paulo¹⁰⁰. A partir desse momento, sua administração é composta por um presidente e conselhos, financiada por um fundo composto por verba privada e pública, advindo de parcerias, doações e patrocínios.

Na década de 1970, a fotografia está presente nas quatro primeiras edições do evento. Na XI Bienal (1971), são exibidas séries de fotografias de Arnulf Rainer, Richard Long e Mario Cravo Neto. Na XII edição do evento (1973), são apresentadas três instalações e objetos que utilizavam a fotografia em suas composições, dos artistas Sérgio Augusto Porto, Dario Villalba e Klaus Rinke. Na XIII Bienal (1975), última edição em que Matarazzo atua como presidente, acontece a exposição de séries fotográficas do duo Bernhard e Hilla Becher, além de uma sala especial denominada Xingu/Terra, com fotografias de Maureen Bisilliat. Na XIV edição (1977), ocorre a exposição de fotografias de Hildegard Rosenthal¹⁰¹.

¹⁰⁰ Apesar da Bienal não ser caracterizada juridicamente como um museu, sua origem e suas ações enquadram-se no contexto de instituições museológicas de São Paulo. Ela teve e tem grande influência nas diretrizes e ações desenvolvidas pelos museus e outras instituições relacionadas à arte da cidade, por isso sua análise foi considerada relevante e incluída nessa pesquisa.

¹⁰¹ Com exceção da sala Xingu/Terra (XIII Bienal, 1975) inserida pela autora após consulta ao catálogo disponível no arquivo Wanda Svevo, a relação de exposições foi retirada do artigo: COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de

Figura 43 - Imagem retirada do catálogo da sala Xingu/Terra

Durante a XIII Bienal de São Paulo, em uma sala do Pavilhão Ciccilo Matarazzo, aconteceu a exposição Xingu/Terra, com fotografias de Maureen Bisilliat. Ela ocupava um espaço no terceiro andar do prédio¹⁰², era composta por objetos indígenas do acervo dos irmãos Villas-Boas, fotografias de grandes dimensões da fotógrafa, parte da estrutura de uma oca, objetos encontrados em aldeias indígenas e sons coletados no Xingu¹⁰³. A mostra recebeu um catálogo próprio em que aparecem tanto fotos de Bisilliat quanto

Arte Contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul.- dez 2008, p.136-139.

¹⁰² Ver planta do 3º andar do pavilhão da Bienal no Anexo III, a sala é identificada como "FUNAI".

¹⁰³ Reportagem intitulada *Xingu Terra: cultura do índio para preservar*, publicada no jornal *A Folha de São Paulo*, em 18 de janeiro de 1976.

imagens de alguns objetos expostos na sala¹⁰⁴. A fotografia ocupava uma posição de destaque em relação aos outros fotógrafos convidados pela Bienal, seja pela extensão da sala ou pelo tipo montagem de sua exposição. Um indicativo disso é o fato de que nessa mesma edição da Bienal, outros fotógrafos foram convidados a ocupar uma sala especial da mostra, em que cada um expunha poucas cópias de seus trabalhos¹⁰⁵, são eles: Camara Argenthum, Claudia Andujar, Cristiano Mascaro, Domicio Pinheiro, Dulce Soares, Henrique Macedo, José Roberto Roflinj, Leonid Strelaiev, Lew Parella, Lucrecio Junior, Mario Cravo Neto, Nair Benedicto, Reginaldo Manente, Richard Kohout, Roger Bester, Stefânia Brill, Stud Solares e Walter Firmo¹⁰⁶.

Ao comentar a expografia e curadoria da sala Xingu/Terra, Fernando Lion, arquiteto convidado pela fotografia para auxiliá-la na criação do espaço expositivo, pontua que *"em nenhum momento pensou-se em reconstruir o Xingu ou 'transportar' inapropriadamente seus elementos mais fortes"*. Segundo o arquiteto, a equipe procurou *"apenas a maneira ideal de mostrar toda aquela civilização"*. A exposição foi organizada em duas áreas distintas, uma entrada em que estavam expostas as peças indígenas, seguida de um espaço denominado *aldeia*.

Usaríamos painéis de madeira e as próprias ampliações como elementos divisores. Definiu-se um percurso obrigatório, pela própria distribuição irregular dos painéis. Escolhemos a cor preta para as paredes e divisórias, pois pretendíamos um clima mágico para a sala.

¹⁰⁴ A sala recebe um catálogo próprio e não é incluída no catálogo geral da XIII Bienal de São Paulo.

¹⁰⁵ Reportagem: Bienal divulga os prêmios 5ª feira. O Estado de São Paulo, 14 de outubro de 1975. Dois fotógrafos de periódico, Reginaldo Manente e Domicio Pinheiro, relatam que exporiam, respectivamente, doze ampliações e um painel composto por três fotografias.

¹⁰⁶ Reportagem *As artes e os artistas na XIII Bienal*. Folha de São Paulo: 21 de setembro de 1975. Ver anexo III.

A luz seria baixa, crepuscular, sutil, como é no interior de uma oca. A transparência das fotografias, o excepcional das peças e a trilha sonora com sons e ruídos gravados no Xingu fariam o resto¹⁰⁷.

Convidado por Orlando Villas-Boas, um cacique da tribo altoxinguana dos Iwalapitis, chamado Aritana, ficou responsável pela execução manual *in loco* dos elementos que compunham a exposição, tendo permanecido por quinze dias no espaço expositivo durante a montagem¹⁰⁸.

A exposição era um desdobramento do processo de estadia de Bisilliat entre os índios do Parque Nacional do Xingu, vivenciado entre 1973 e 1978. Dessa experiência, resultou uma série de trabalhos realizados em parceria com os irmãos Villas-Boas¹⁰⁹: a exposição *Xingu/Terra*, da XIII Bienal de São Paulo, as publicações do álbum *Xingu: detalhes de uma cultura* e do livro *Xingu: Território Tribal* e a realização de um longa-metragem também intitulado *Xingu/Terra*¹¹⁰. Esta série, nomeada “xinguana” por Bisilliat, pode ser considerada um de seus trabalhos de maior repercussão. O livro foi premiado e traduzido para quatro idiomas e o vídeo abriu o Margaret Mead Film Festival no Museu de História Natural de Nova Iorque, no início da década de 1980¹¹¹.

A sala *Xingu/ Terra*, cronologicamente, é o primeiro item dessa série e parte

¹⁰⁷ Reportagem *As artes e os artistas na XIII Bienal*. Folha de São Paulo: 21 de setembro de 1975. Ver anexos.

¹⁰⁸ Reportagem *A arte do cacique Aritana: sua vida*. Jornal da Tarde: 14 de outubro de 1975.

¹⁰⁹ Neste ponto da pesquisa ainda não foi possível descobrir qual era a exata relação de Bisilliat com os irmãos Villas-Boas. Pretende-se realizar uma entrevista com a fotógrafa para entender como de fato ocorreu o processo de aproximação dela com a questão indígena brasileira e qual teria sido a contribuição dos antropólogos para sua produção fotográfica.

¹¹⁰ Maureen BISILLIAT; Cláudio e Orlando VILLAS-BOAS, *Xingu: território tribal*, p. 02.

¹¹¹ O filme foi considerado “chapa-branca” pelo público e pela crítica nova-iorquina, pois esperavam um tom de denúncia, quando o filme era voltado para a alegria e beleza do povo indígena do Xingu. BISILLIAT, Maureen. *Fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.p. 228. Sobre o Margaret Mead Film Festival, consultar: <http://www.amnh.org/programs/mead/>

do processo de inserção e aceitação do trabalho de Bisilliat por instituições museológicas e pela imprensa daquela década.

Antes desse período, em 1970, Bisilliat é contemplada com bolsas de pesquisa da John Simon Guggenheim Memorial Foundation¹¹². O interesse da instituição norte-americana pela produção da fotógrafa tem relação com seus trabalhos anteriores, relacionados à literatura e a regiões do Brasil. Em 1973, ela é levada ao Xingu pelos irmãos Villas-Bôas, e, a partir deste momento, começa seu projeto com os povos indígenas da região.

A origem da proposta: o papel de Mindlin e Setúbal

A ideia de realizar a exposição Xingu/Terra na XIII Bienal, segundo a pesquisadora Leonor Amarante, teria surgido em uma roda de conversas entre os irmãos Villas-Boas e a fotógrafa Maureen Bisilliat¹¹³. Já segundo o jornal *O Estado de São Paulo*, tratou-se de uma encomenda direta do então Secretário da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, José Mindlin, apoiado pelo governador Paulo Egydio Martins¹¹⁴, que indica ter havido interferência do governo estadual na curadoria da Bienal. Em ata de reunião da Fundação Bienal, consta que a sala foi decorrência de uma

¹¹² BISILLIAT, Maureen. *Fotografias*. SP: Instituto Moreira Salles, 2009.p.224.

¹¹³ AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo: 1951 – 1987*. São Paulo: Projeto, 1989. p.237.

¹¹⁴ Reportagem *Bienal supera contratempos e começa sexta*. O Estado de São Paulo: 12 de outubro de 1975.

requisição feita pela Fundação Nacional do Índio (FUNAI)¹¹⁵, com apoio do governo estadual.

A FUNAI realmente solicitou diretamente a Bienal um espaço de 300m² para apresentação de trabalhos da tribo dos índios Craós, que seria coordenada por Gisela Guimarães¹¹⁶. No entanto, em orçamento enviado por ela para Mindlin alguns dias após a reunião, ela cita entendimento verbais, sugerindo que a proposta havia circulado pelo gabinete do então Secretário, antes da solicitação ser encaminhada à Bienal.

Conforme entendimentos verbais mantidos com V.Sa. estou apresentando previsão de custos para a montagem de uma exposição etnográfica e musical com ambientação correspondente a ser realizada na Bienal de São Paulo, deste ano, sobre a Cultura Indígena do Alto Xingu¹¹⁷.

No mesmo documento é anexada uma lista pronta com todos os itens da Coleção Villas-Boas a serem expostos, indicando que a proposta já estava sendo construída na ocasião da reunião que gerou a ata citada anteriormente. A Bienal de São Paulo, representada por seu presidente em exercício, Oscar P. Landmann, também se dirige a José Mindlin para solicitar e confirmar o apoio financeiro da Secretária de Cultura, Ciência e Tecnologia ao projeto da sala Xingu, pois não dispunha de recursos para sua realização¹¹⁸. Em agosto de 1975, Maureen é convidada oficialmente a participar da XIII Bienal de São

¹¹⁵ Ata de reunião realizada em 15 de maio de 1975, às 15h, disponível no Arquivo Wanda Svevo. Ver anexos referentes à exposição Xingu/Terra.

¹¹⁶ Gisela Guimarães era do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e da Cultura (MEC).

¹¹⁷ Documento enviado por Gisela Guimarães a José Mindlin, em 27 de maio de 1975, disponível no Arquivo Wanda Svevo. Ver anexos referentes à exposição Xingu/Terra.

¹¹⁸ Ofício enviado pela Fundação Bienal à José Mindlin, em 04 de julho de 197, disponível no Arquivo Wanda Svevo. Ver anexos referentes à exposição Xingu/Terra.

Paulo¹¹⁹ e em outubro recebe a função de coordenadora de Gisela Guimarães, passada para ela por meio de procuração¹²⁰ e Bisilliat passa receber os pagamentos referentes à montagem da sala¹²¹. Os motivos dessa transferência de função não constam nos documentos encontrados na pesquisa, por isso o conteúdo seguinte é especulativo. Os fatos de Bisilliat residir em São Paulo, da exposição incluir suas fotografias e ser próxima dos Villas-Boas, podem ter sido as principais justificativas dessa mudança. Além disso, devido à sua atuação no MEC, Gisela Magalhães estava distante de São Paulo para coordenar as montagens, e já havia cumprido a função de aprovar junto a Bienal a proposta da sala. Por tratar-se de um cargo de confiança, em que haveria manipulação de verba pública, acredito que o nome de Bisilliat tenha surgido por indicação de uma das instituições realizadoras da mostra: FUNAI, Bienal ou Governo Estadual.

Além de secretário, José Mindlin, formado em direito pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, era bibliófilo e também empresário, segundo ele, por casualidade. Desde 1950, estava à frente da Metal Leve, indústria de peças para o setor automotivo. Em sua autobiografia, conta que havia resistido a assumir o cargo de secretário de estado, mas, por insistência de

¹¹⁹ Ofício enviado pela Fundação Bienal à Maureen Bisilliat em 18 de agosto de 1975, disponível no Arquivo Wanda Svevo. Ver anexos referentes à exposição Xingu/Terra.

¹²⁰ Contrato de Locação de Serviço assinado por Maureen Bisilliat em 08 de outubro de 1975, disponível no Arquivo Wanda Svevo. Ver anexos referentes à exposição Xingu/Terra.

¹²¹ Ver anexo III.

Antônio Cândido, e devido também a um vislumbre de abertura política, toma posse em janeiro de 1975, durante o governo de Paulo Egydio Martins¹²².

Lembro-me de ter consultado a família e alguns amigos – entre os quais Antonio Cândido, de quem ouvi que deveria aceitar o cargo, porque naquela altura, se quem queria a abertura o recusasse, ele seria ocupado por quem não a desejava¹²³.

Mindlin permaneceria no cargo por menos de um ano, pois decidiu renunciar algum tempo depois do assassinato do jornalista Vladimir Herzog, que havia sido empossado Diretor de Jornalismo da Fundação Padre Anchieta a convite de Mindlin, ocorrida em 25 de outubro de 1975, em paralelo à realização da exposição Xingu/Terra. Além desse fato, a subsequente transferência pelo governador Paulo Egydio, por pressão militar, da Fundação para a Secretária do Governo, devido à suposta infiltração comunista na instituição, influenciou na decisão de Mindlin¹²⁴.

Paulo Egydio Martins também era empresário e grande acionista do Banco de Indústria e Comércio de São Paulo S.A. (Comind) e seu governo foi marcado por grandes obras de infraestrutura e também por episódios de repressão por parte do estado: o assassinato de Herzog, em 1975, e a repressão violenta de uma manifestação estudantil na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), em 1977, por ordem do coronel do exército Erasmo Dias. Na ocasião do assassinato de Vladimir Herzog, em 1975, ele declarou publicamente que acreditava que a causa de sua morte era suicídio, mas ao

¹²² MINDLIN, José. Uma vida entre livros: reencontros com o tempo. São Paulo: Edusp/Cia das Letras, 1997. p.67-92.

¹²³ Idem. p.84.

¹²⁴ Ibid. p.92.

se despedir de Mindlin, por ocasião de seu pedido de demissão, teria feito a seguinte declaração:

[...] devo dizer que, saindo, você enfraquece a resistência a uma tentativa de golpe radical. Prenderam Herzog para pegar você; pegariam você para me pegar, e me pegariam para derrubar o Presidente. Mas se você ficar não posso garantir nada – amanhã podemos estar todos na rua, ou presos¹²⁵.

Figura 44 - Capa do catálogo exclusivo da sala especial Xingu/Terra

A abertura do catálogo da sala Xingu/Terra contém um texto assinado por Mindlin. Nele, o Secretário apresenta sua justificativa de uma sala formada por fotografias e objetos indígenas estar presente em uma edição da Bienal de São Paulo. Em suas palavras nota-se um apelo à emotividade e à

¹²⁵ MINDLIN, José. Uma vida entre livros: reencontros com o tempo. São Paulo: Edusp/Cia das Letras, 1997. p.91-92.

exaltação em relação à exposição. Ele assume a dificuldade em explicar claramente as razões pelas quais a sala estaria presente em uma edição da Bienal.

O público que visitar este ano a Bienal de São Paulo terá a surpresa de encontrar uma excepcional exposição de temas e objetos indígenas do Alto Xingu. Poderá haver quem pergunte se há lógica em incluir uma exposição como esta numa Bienal de Artes Plásticas. Talvez não haja mesmo lógica – mas quem resiste?¹²⁶

Olavo Setúbal, na época prefeito da cidade de São Paulo e outro apoiador da mostra, fez um discurso de abertura em que ressalta a beleza do evento. Em tom ufanista, a classifica como *"uma prova da grandeza cultural de nossa gente"*¹²⁷. Na época, o cargo de Secretário Municipal de Cultura era ocupado por Sábato Magaldi, membro vitalício do Conselho de Administração da Bienal, com quem Mindlin mantinha uma estreita relação¹²⁸. Fica evidente a existência de uma rede de influência bastante intrincada e, de certa forma, diversa, pois era formada por intelectuais, artistas, empresários e políticos, que, nas palavras de Mindlin, tinha o poder de induzir a cultura daquele período: *"sempre achei que o papel do Estado deveria ser o de conservar o patrimônio cultural, e o de indutor da cultura, sem pretender dirigi-la"*¹²⁹.

A Setúbal coube também, por meio do apoio do Banco Itaú, do qual era sócio-proprietário, colaborar com o lançamento do catálogo da sala *Xingu/Terra*. A contracapa frontal da publicação contava com o logotipo da

¹²⁶ XIII Bienal de São Paulo: outubro/ dezembro 1975 – Xingu dia, Xingu noite, Xingu Terra. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975. Organização Maureen Bisilliat. p.9.

¹²⁷ A Gazeta de São Paulo: 18 de outubro de 1975.

¹²⁸ MINDLIN, José. Uma vida entre livros: reencontros com o tempo. São Paulo: Edusp/Cia das Letras, 1997. p.89.

¹²⁹ Idem. p.90.

instituição, em que se destacava a origem indígena do nome, há pouco tempo criado, do banco paulista.

Figura 45 - Logomarca presente do catálogo da sala especial Xingu/Terra

Dessa forma, o recém-criado Banco Itaú, em parceria direta com o estado, se apropria da proposta da sala no processo de criação de seu nome e identidade visual. Pelas condições que se configuraram, o catálogo e a exposição aproximaram-se da ideia de propaganda, tanto comercial quanto política. A ênfase de Bisilliat na beleza da estética indígena, juntamente com o tratamento que aplicou às imagens, parece terem contribuído para o seu uso publicitário, mesmo que de forma indireta e dissimulada.

O álbum de Maureen Bisilliat, intitulado *Xingu: detalhes de uma cultura*, publicado em 1978 no Museu de Arte de São Paulo¹³⁰, fornece um exemplo do tipo de efeito causado pelas imagens da fotógrafa. As imagens são bastante dramáticas, devido às cores saturadas, ao alto contraste, que já é possível identificar em *Xingu/Terra* (Fig. 16 e 17). Além disso, ela dedica especial atenção aos detalhes dos corpos e dos adereços indígenas, por meio dos enquadramentos em close. O conjunto de imagens do álbum se afasta da característica documental da imagem fotográfica e se aproxima do universo das artes. Na época de seu lançamento, ele recebe uma crítica em uma nota. Bisilliat é apresentada com *"a Rondon do diafragma"*, ironicamente comparada ao indigenista Marechal Rondon. Bisilliat é considerada *"uma excelente fotógrafa que tem mania de fotografar índio (sic) do Xingu. Só que, como se fosse a Cecil Beaton da Funai, ela fotografa os índios como se quisesse colocá-los na capa do Men in Vogue ou da Harper's Queen"*¹³¹. Ela é comparada com o fotógrafo inglês, Cecil Beaton, especialista em retratos e fotografia de moda, e associada ironicamente ao mercado editorial da área por meio das duas revistas citadas. Nesse trecho encontra-se mais um indicativo de que as características estéticas das imagens de Maureen Bisilliat causavam impacto sobre os observadores e geravam dúvidas em relação à sua função enquanto fotografia.

¹³⁰ BISILLIAT, Maureen. *Xingu: detalhes de uma cultura*. São Paulo: Práxis, 1978.

¹³¹ Reportagem sem título. Jornal da Tarde: 10 de abril de 1978.

Figuras 46 e 47 - Imagens retiradas do catálogo da sala Xingu/Terra

A proposta da Bienal

A XIII edição da Bienal, assim como as anteriores, exibia a produção artística com base em sua representatividade nacional, ou seja, cada país tinha a responsabilidade de escolher artistas representativos de sua produção contemporânea. Assim, pretendia-se formar um panorama da arte mundial, a partir de critérios fundamentados na existência de estados nacionais. Nesse

contexto, a sala Xingu/Terra representava um elemento característico e exclusivo da arte nacional e da história do país. Ela apresentava uma expressão artística marcadamente brasileira e, além disso, mostrava ao público o comprometimento e o engajamento da Bienal com a questão indígena, que vinha sendo muito valorizada desde a criação do Parque Nacional do Xingu (1961), da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), em 1967, e do *Estatuto do Índio*¹³².

No texto de abertura do catálogo geral da mostra, que não incluía a exposição Xingu/Terra, Olney Krüse, membro do júri de seleção da XIII Bienal, ao expressar suas inquietações sobre a situação da arte brasileira, apresenta um elemento revelador do contexto em que a sala estava inserida.

E Hoje, vale a pena que cada país tenha sua marca registrada na sua arte? Vale. A grandeza da arte africana aí está, provando, afirmativamente a discutida polêmica. Os Estados Unidos, depois de dois séculos de absorção, apreensão e aquisição da arte universal encontraram seu próprio caminho a partir da Pop Art [...]. E o Brasil, como está depois de 1951? Mal, confuso. Com muito ódio concentrado. Reclamando – sempre e monotonamente – contra a Bienal de São Paulo. Como se ela fosse a culpada pelo vazio da invenção pessoal [...] É preciso ter a coragem da humildade e ver o que somos. É preciso que a nossa arte reflita a nossa verdade cultural. É preciso assumir o que somos¹³³.

Este texto foi muito mal recebido pelos artistas brasileiros e acabou resultando na necessidade de retratação por parte da Bienal de São Paulo¹³⁴.

Krüse demonstra sua preocupação com a formação de uma identidade da

¹³² BRASIL. Lei N. 6001 – De 19 de Dezembro de 1973. Dispõe do Estatuto do Índio. Artigo 1º. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 21 de Dezembro de 1973.

¹³³ XIII Bienal de São Paulo – outubro a dezembro de 1975. Coordenação Paulo dos Santos Ferreira. SP: Fundação Bienal de São Paulo, 1975. p. 56.

¹³⁴ Comunicado assinado pela superintendência da Fundação Bienal de São Paulo, em 18 de fevereiro de 1976. Ver anexo referente à exposição Xingu/Terra.

arte brasileira, muito similar àquela dos artistas e teóricos vinculados ao movimento modernista brasileiro e inclui sua avaliação negativa sobre a postura e produção dos artistas brasileiros da época.

A presença dos pressupostos modernistas na Bienal de São Paulo, com ênfase na preocupação com a identidade da arte brasileira, também é percebida em uma exposição de Bisilliat na XVIII edição do evento, em 1985. A fotógrafa ficou responsável por refazer o trajeto de Mário de Andrade em uma de suas viagens antropológicas pelo norte e pelo nordeste do Brasil, relatado em seu livro *O turista Aprendiz*¹³⁵. Ela refotografou os lugares por onde ele havia passado e também fotografado. A sala recebeu o mesmo nome do livro, *O turista Aprendiz* e, como a Xingu/Terra, recebeu um catálogo exclusivo¹³⁶.

As propostas de Maureen Bisilliat identificam-se com um modelo de pesquisa antropológica, aplicado por Mário de Andrade em sua atuação na Secretaria de Cultura do Município de São Paulo e exemplificado pela figura do *turista aprendiz*. Andrade propôs e implementou viagens em busca da identidade e diversidade cultural do povo brasileiro, em que fotografias, sons e vídeos são captados como materiais de estudo e documentação. Nota-se no modo de realização do trabalho da fotógrafa, a permanência dessa metodologia de pesquisa de campo.

Além dessa referência, o projeto fotográfico de Bisilliat também pode ser considerado um desdobramento de seu contato com as pesquisas do

¹³⁵ ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas cidades/ Secretaria da Cultural, Ciência e Tecnologia, 1976.

¹³⁶ Catálogo da Sala especial *O turista Aprendiz*. XVIII Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985.

antropólogo Darcy Ribeiro, pois o ele circulava pelo ambiente paulistano daquela década e tinha interesse pela área de fotografia¹³⁷. Na década de 1970, Ribeiro pesquisa a cultura indígena e publica três livros: *Estudos de antropologia da civilização*¹³⁸, *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil Moderno*¹³⁹ e *Os brasileiros*¹⁴⁰.

A relação de Bisilliat com os irmãos Villas-Boas, que a levaram para o Xingu pela primeira vez, adquire algumas características a partir da análise dos textos do livro *Xingu: Território Tribal* (1979). Na introdução do volume, Bisilliat agradece a realização da publicação aos irmãos, dedicando a eles a possibilidade de sua concretização. Neste texto, a fotógrafa comenta a importância de "*oferecer de volta ao índio o direito de existir dentro de uma cultura cujas raízes se estendem a um passado de migrações lendárias*" ¹⁴¹, mas não são abordadas suas experiências com povo indígena e as características de suas fotografias.

No prefácio do livro, os antropólogos escrevem sobre diversas questões relativas à problemática indígena no Brasil, mas também em nenhum momento comentam as fotografias e o trabalho realizado por Bisilliat. O tema retratado é o grande protagonista e a fotografia é apenas ilustrativa. A

¹³⁷ Um depoimento sobre os índios Yanomami, In. Claudia ANDUJAR, A vulnerabilidade do ser, p. 224 – 227. Texto originalmente publicado em Frente ao eterno: uma vivência entre os índios Yanomami. São Paulo: Práxis, 1978. "*Claudia Andujar captou e nos dá aqui, na límpida simplicidade desse espelho da dor, que é a cara humana, o retrato inteiro do drama yanomami*", p. 224.

¹³⁸ RIBEIRO, Darcy. *Estudos de antropologia da civilização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

¹³⁹ RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil Moderno*. Petrópolis: Vozes, 1977.

¹⁴⁰ RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1978.

¹⁴¹ BISILLIAT, Maureen; VILLAS-BOAS, Cláudio; VILLAS-BOAS, Orlando. *Xingu: território tribal*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.p. 07.

fotógrafa fica oculta e transforma-se em uma extensão da máquina fotográfica. Um processo similar ocorreu no catálogo da sala Xingu/Terra, os textos de apresentação não desenvolvem questões relativas às características formais e estéticas das imagens, assim como a poética individual de Bisilliat, eles desenvolvem apenas o tema representado nas fotografias.

Crítica jornalística

Figura 48 - Imagem retirada da reportagem *A arte do cacique Aritana sua vida*. Jornal da Tarde: 14 de outubro de 1975¹⁴².

Além da expectativa de seus proponentes, apoiadores e financiadores, havia o interesse da imprensa acerca da sala. Em meio a diversas discussões e polêmicas a respeito do formato e da representatividade da Bienal, parecia haver certo consenso por parte dos jornalistas e críticos a respeito da validade e legitimidade de uma sala como a *Xingu/ Terra* na XIII Bienal. No ano de sua realização, por exemplo, a mostra recebeu o Grande Prêmio de

¹⁴² Reportagem *A arte do cacique Aritana: sua vida*. Jornal da Tarde: 14 de outubro de 1975.

Crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA)¹⁴³, na categoria de exposições de artes visuais, evidenciando sua aceitação por um segmento organizado da crítica do período.

No entanto, entre as diversas reportagens encontradas sobre a sala, poucas comentam as fotografias de Maureen Bisilliat, e muitas abordam a presença do Cacique Aritana, responsável por construir o “cenário” da exposição, no prédio da Bienal. A abordagem de muitas reportagens enfatizava o estranhamento causado pela presença de um indígena em uma exposição de arte contemporânea, assim como a visão peculiar do Cacique sobre os objetos expostos e seu desconforto frente aos costumes e o cotidiano da cidade de São Paulo.

Diante das telas de Glauco Pinto Moraes, pintor ultra-realista que apresenta máquinas a vapor (trens) em notícia de jornal, Aritana diz secamente: ‘são peças de motor’. Ao lado, diante da telas eróticas (nádegas) de Emi Mori, nenhum comentário. O erotismo do branco nada significa para Aritana, que pára em frente aos pavilhões em forma de cubo dos Estados Unidos, onde a vídeo arte está sendo mostrada. Os enormes cubos, muito brancos, estão fechados: há operários trabalhando lá dentro. ‘Esta tinta tem cheiro de madeira... Isto aqui (os cubos) parece um prédio...’¹⁴⁴

O enfoque dessa reportagem ressalta o estranhamento do Cacique frente às obras da Bienal de São Paulo e, por meio de suas respostas, fica claro seu deslocamento em relação às discussões do campo da arte. É interessante analisar essa situação tendo em vista o conteúdo do Estatuto do Índio (1973), que havia entrado em vigor no governo do presidente Garrastazu Médici. Em

¹⁴³ BISILLIAT, Maureen. Fotografias. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009. p.235.

¹⁴⁴ Reportagem *A arte do cacique Aritana: sua vida*. Jornal da Tarde: 14 de outubro de 1975.

seu primeiro artigo, o estatuto enfatiza a integração do povo indígena à cultura dominante do país, por meio de seu principal propósito: "*integrá-los, progressiva e harmonicamente, à comunhão nacional*"¹⁴⁵. Na medida em que investiga como Aritana recebeu e interpretou as obras expostas na Bienal, a reportagem investiga como essa diretriz do Estatuto se dá no campo da arte e apresenta um estudo de caso crítico sobre a presença do índio no evento.

A exposição configurou-se como uma tentativa de aproximação e, sobretudo, integração do cacique com a produção artística contemporânea nacional e internacional. Mas a política de integração do povo indígena difere-se bastante da proposta preservacionista que direcionou a criação do Parque Nacional do Xingu, pelos irmãos Villas-Boas e Darcy Ribeiro, em 1961. O Parque foi criado para garantir terras aos povos indígenas, mas também tinha o propósito de criar um lugar em que seria possível preservar a cultura de diversas etnias, com o mínimo de interferências possíveis, e valoriza-la por suas características intrínsecas e particulares. Apresenta-se assim um contexto de aparentes contradições ao redor da exposição Xingu/Terra que se explicam na medida em que se compreende o propósito político da exposição.

¹⁴⁵ BRASIL. Lei N. 6001 – De 19 de Dezembro de 1973. Dispõe do Estatuto do Índio. Artigo 1º. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 21 de Dezembro de 1973.

*

A exposição Xingu/Terra ocorreu em meio a ideais díspares por parte de propositores, realizadores e financiadores, porém eles se complementaram circunstancialmente na viabilização do projeto. Na equipe curatorial da Bienal de São Paulo predominava o discurso de representatividade nacional, com vínculos com a proposta modernista de criação da identidade de uma arte nacional, frente à produção internacional. Por parte do Estado, representado pela FUNAI, empresários, militares e intelectuais, com influência do modernismo artístico do país, havia a expectativa de exibir um elemento representativo e particular da arte brasileira, a arte indígena, que reforçava uma política pública de integração desse povo e apresentava à população uma ação humanista e solidária, por parte de um governo marcado pelo autoritarismo. O Banco Itaú, por intermédio de Olavo Setúbal, por uma questão de circunstância, acabou inserindo a mostra na publicidade da instituição financeira. O trabalho dos irmãos Villas-Boas ficou ofuscado pela presença de Maureen Bisilliat, sendo raramente abordado pelas reportagens consultadas, coube a eles ceder à FUNAI sua coleção de objetos indígenas para compor a mostra. A fotógrafa exerceu um papel central na coordenação geral da sala e sua função extrapolou a de fotógrafa, já que ela foi também produtora da exposição.

Assim, podemos considerar que a exposição enquadrou-se em uma política de difusão do Parque do Xingu e da própria cultura indígena, tratando-se de um

elogio à estética indígena que adquire uma função promocional em relação aos programas relacionados à cultura indígena do governo federal. Nesse processo ficam evidentes as contradições entre a proposta do Parque Nacional do Xingu e a política pública de integração dos povos indígenas, implementada na década de 1970. Além disso, a mostra é absorvida no discurso de autopromoção de seus realizadores e, como parte da Bienal, ela atua no sentido de reforçar a identidade e a peculiaridade da arte brasileira.

Hal Foster, em seu texto *O artista como etnógrafo*, discorre sobre as aproximações entre arte e etnografia no interior das instituições artísticas, a partir da década de 1960. O autor aborda a relação da produção artística contemporânea voltada para um "*outro cultural e/ou étnico*"¹⁴⁶ com a instituição cultural, que a apropria a fim de exibi-la. Segundo Foster, as instituições buscam demonstrar tolerância ao importar a crítica presente no trabalho de alguns artistas e, assim, acabam por inoculá-la¹⁴⁷. O ensaio fotográfico de Maureen Bisilliat sobre o Xingu é absorvido e apropriado por discursos vigentes nas diversas instituições que apoiam sua realização. A fotógrafa demonstra não resistir a esse fluxo, naturalizado nos campos da curadoria e da arte. No entanto, permaneceu uma dúvida em relação ao seu posicionamento, pois poucos textos expunham suas opiniões e, além disso, não foi possível realizar uma entrevista com a fotógrafa.

¹⁴⁶ FOSTER, HAL. O artista como etnógrafo. In: Sanches, Manuela (org.). Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte, Literatura e História na pós-colonialidade. Lisboa: Cotovia, 2005. p.261.

¹⁴⁷ Idem. p.284.

2.3. BOM RETIRO E LUZ: UM ROTEIRO (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1976)

Na década de 1970, a Pinacoteca era submetida à Subdivisão de Museus, do Departamento de Artes e Ciências Humanas da Secretaria da Cultura Ciência e Tecnologia do Governo Estadual de São Paulo, e a direção do Museu era, como atualmente, indicada diretamente pelo Secretário em exercício.

No Centro de Documentação (CDOC) da instituição, há registros de apenas três exposições fotográficas realizadas na década, entre 1976 e 79, período em que Aracy Amaral foi diretora da instituição: *Bom Retiro e Luz: um roteiro*, com fotografias de Cristiano Mascaro (1976); *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benin*, de Mariana e Manuela Carneiro da Cunha (1979) e *Candomblé: um culto afro-brasileiro*, de Carlos E. Marcondes de Moura (1979). Na década de 1980, as ações relacionadas à fotografia na Pinacoteca, começariam com o Gabinete Fotográfico (1980 – 1982), coordenado por Rubens Fernandes Junior, projeto que mereceria um estudo exclusivo¹⁴⁸.

¹⁴⁸ No Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo (CDOC), há mais de trezentos documentos de época sobre o projeto: clipagem, em formato de dossiê, ofícios, correspondências e cartazes das exposições com textos no verso.

Figura 49 - Capa do catálogo da exposição

A mostra *Bom Retiro e Luz: um roteiro*, realizada entre abril e maio de 1976 na Pinacoteca do Estado de São Paulo¹⁴⁹, contemplava 40 fotografias em preto e branco de Cristiano Mascaro¹⁵⁰. Foi resultado de uma encomenda feita ao fotógrafo por Aracy Amaral que, entre 1975 e 1979, dirige a

¹⁴⁹ Catálogo da exposição *Bom Retiro e Luz: Um Roteiro*, consultado no Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo (Cdoc). A exposição foi remontada em maio de 2009, como parte da mostra *Um Acervo em Preto e Branco*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo. As cópias também foram expostas em 2011, no Centro de Cultura Judaica, em mostra organizada por Diógenes Moura.

¹⁵⁰ Na década de 1970, Cristiano Mascaro era professor de fotografia em cursos livres sediados na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Pinacoteca do Estado de São Paulo¹⁵¹. Entre muitas mudanças realizadas pela historiadora da arte no programa do Museu, principalmente no que diz respeito ao espaço aberto para manifestações da arte contemporânea¹⁵², inicia-se na instituição um trabalho com fotografia¹⁵³.

Antes de assumir a direção do Museu, Amaral atuava na área acadêmica, tendo concluído doutorado sobre a obra da artista modernista Tarsila do Amaral. Anteriormente, no mestrado, havia pesquisado sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, ambos na Universidade de São Paulo. Desde 1972 era professora assistente na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade¹⁵⁴.

Na época, a Pinacoteca também iniciava um processo de aproximação com a comunidade ao seu redor, por meio do trabalho de Paulo Portela Filho, que assumia a área de *Relações com o Público* do Museu. O setor foi um predecessor dos programas educativos dos museus de São Paulo e, na época era também responsável pela organização de ações formativas dentro da instituição. Nesse período começaram os laboratórios de desenho, ministrados por Portela. Esse trabalho marca o início de uma nova relação da instituição com os bairros ao seu redor: Bom Retiro e Luz.

¹⁵¹ Aracy Amaral foi convidada a assumir o cargo de diretora por José Mindlin, quando assume seu mandato como Secretário da Cultura, Ciências e Tecnologia. Depoimento à autora em junho de 2012.

¹⁵² Cronologia disponível no Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

¹⁵³ De acordo com uma cronologia disponível no Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo, no período anterior não há registros de exposições fotográficas.

¹⁵⁴ Informações retiradas do Currículo Lattes de Aracy Amaral, em 31 de julho de 2011, no site: <https://uspdigital.usp.br/tycho/CurrículoLattesMostrar?codpub=B7A0ABABFBFB>

A exposição *Bom Retiro e Luz: um Roteiro* foi um dos primeiros passos para o início de um processo de aproximação entre a instituição e a população local que não costumava frequentá-la. Com ela, abre-se um olhar no sentido museu-sociedade, ou seja, um fluxo em sentido contrário, em que o museu quer ver, além de ser visto. A exposição, segundo Aracy Amaral, seria “*um princípio de um diálogo necessário*” entre a Pinacoteca e a população que habitava a região.

O desafio de unir os interesses institucionais da Pinacoteca em ampliar suas ações com a comunidade, com o caráter subjetivo do trabalho do fotógrafo, é o ponto central da exposição e, por consequência, do texto de abertura da Mostra, escrito por Aracy Amaral. Sendo assim, a relação entre o discurso do Museu e as particularidades das fotografias da exposição, é o foco central da análise desenvolvida nesse capítulo e tem como base os textos e imagens presentes no catálogo da mostra.

A proposta da Pinacoteca

Um desafio à penetração de uma área urbana de características específicas, do ponto de vista de zona industrial-comercial, de trânsito humano intenso, simultaneamente área residencial classe-média, vizinhanças de áreas chegadas e partidas da cidade grande, área verde excepcional em São Paulo [...] Cristiano Mascaro aceitou o desafio¹⁵⁵.

Ao descrever o trabalho realizado pelo fotógrafo Cristiano Mascaro, Aracy Amaral ressalta o caráter desafiador e complexo de penetrar os locais

¹⁵⁵ Bom Retiro e Luz: um Roteiro (catálogo). São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1976.

fotografados. Percebe-se que, para ela, o maior desafio do fotógrafo não seria obter fotografias esteticamente interessantes, mas conseguir fotografar as situações de forma a compreendê-las e revelá-las. Cabe a ele desvendar e exibir determinados aspectos da realidade, por meio de metonímias visuais, ou seja, de imagens que remetam a determinadas situações previamente estabelecidas. Assim, nesse caso, o papel do fotógrafo aproxima-se ao de um cientista social que apresenta seus estudos por meio de imagens¹⁵⁶. A fotografia, nesse contexto, é considerada uma ferramenta de análise sociológica, de caráter documental.

Aracy Amaral reforça essa posição ao descrever o ato de fotografar para a exposição como a *"captação psicológica da gente sofrida do macro-conglomerado, a parafernália arquitetônica de vários tempos justapostos, a sobreposição caótica da comunicação visual da área"*. Ao mesmo tempo em que deposita grande expectativa no potencial da fotografia em captar até mesmo os humores dos retratados, assume um ponto de vista crítico em relação às condições sociais e visuais do entorno da Pinacoteca. Em seu discurso despontam juízos sobre as condições das pessoas da região, a respeito do tipo de arquitetura e a forma como eram dispostos os elementos de comunicação visual da região.

Em outro trecho do mesmo texto, Aracy Amaral apresenta a exposição como uma *"interpretação fotográfica"* de um indivíduo sobre um determinado

¹⁵⁶ FOSTER, HAL. O artista como etnógrafo. In Sanches, Manuela (org.). *Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte, Literatura e História na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005. p. 259-296.

"núcleo urbano-humano, captado através de uma dada sensibilidade". Ela enfatiza a relevância da subjetividade do fotógrafo no ato de captar uma imagem fotográfica, mesmo em uma exposição de caráter a princípio documental. Segundo a diretora, a mostra deveria apresentar uma *"visão personalíssima"* do bairro em que se encontrava a instituição, deixando evidente sua consciência sobre o caráter autoral das fotografias, em que considera a poética pessoal do fotógrafo.

Esse tipo de proposta do Museu com a fotografia apresenta relação com a atuação do fotógrafo Edward Steichen, frente ao Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Entre as diversas exposições do curador, podemos destacar a exposição *The Family of Man*, abordada no primeiro capítulo dessa dissertação. A proposta da Pinacoteca do Estado de São Paulo, assim como a de Steichen, não deposita na fotografia uma preocupação quanto ao seu valor como objeto artístico. Sua inclusão no museu de arte ocorre por meio de sua capacidade de reforçar os laços com a população e, principalmente no caso do museu americano, com uma ampliação numérica de público.

A proposta do fotógrafo

Figura 50 - Imagem retirada do catálogo da exposição

A imagem anterior (fig.50) retrata uma mulher em uma atividade trivial e cotidiana, a abertura de um estabelecimento comercial. Sua expressão facial demonstra alegria em realizar a atividade na qual foi fotografada. Sua postura sugere uma naturalidade na ação, indicando que a fotografia não seria posada, teria sido captada com espontaneidade. Não há rastros de interferência do fotógrafo na cena, sua presença não é considerada, a pessoa fotografada não o vê, não olha e não se relaciona com ele. Essas características são comuns às outras imagens que compunham a exposição, indicando a opção de Mascaró por esse tipo de abordagem. Um certo grau de interferência pode existir, porém o fotógrafo tenta ocultá-lo pela edição das imagens.

O fotógrafo apresentou fotografias de situações intimistas do cotidiano da população que vive e circula pelos bairros do Bom Retiro e da Luz. Homens de terno e chapéu conversando (fig. 51), outros lendo jornal em um banco do parque (fig.52), e outro ainda caminhando com expressão facial pesada (figura 53).

Figura 51 - Imagem retirada do catálogo da exposição

No texto de apresentação da exposição, Aracy Amaral faz correlações entre as fotografias de Cristiano Mascaro e aquelas do fotógrafo Henri Cartier-Bresson. As correspondências na forma de captar e compor as imagens entre ambos os fotógrafos são visíveis e assumidas pelo brasileiro em entrevistas e em seu trabalho acadêmico. Na década de 1980, ele recebe o título de mestre, com a dissertação *O Uso da Fotografia na Interpretação do Espaço*

Urbano e, com a tese *A Fotografia e a Arquitetura* ¹⁵⁷, conclui seu doutorado em 1994. Graduado em Arquitetura e Urbanismo, Mascaro dedicou grande parte de seu tempo em fotografar espaços urbanos. Suas imagens de arquitetura são construídas de modo meticuloso, no que diz respeito ao controle de luz e à forma, com linhas bem marcadas e proporções geométricas calculadas. Essas fotografias revelam um cuidado com a composição que faz com que elas extrapolem a função apenas documental e de registro. Ele é um fotógrafo que busca utilizar as ferramentas da câmera fotográfica e do laboratório para ter controle total sobre o resultado da imagem. Essas características, em união com seu trabalho como fotojornalista, aproximam Mascaro da estética de Cartier-Bresson.

Figura 52 - Imagem retirada do catálogo da exposição

¹⁵⁷ MASCARO, Cristiano Alckmin. *Fotografia e Arquitetura*. São Paulo, USP, 1994. Tese (doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

As pessoas, em grande parte de sua produção sobre o espaço urbano, são coadjuvantes, como elementos que acrescentam informações ao local fotografado. No mesmo texto de abertura da exposição, Amaral afirma que na ocasião da produção desse ensaio, o fotógrafo brasileiro havia se aberto para a presença humana nas imagens. Segundo a autora, Mascaró tinha sido *"tocado pela realidade humana que começou a fixar"* em suas fotografias e, devido a isso, considerou que ele se aproximava dos *"fotógrafos da linha compromissada com a realidade"*, que, de acordo com Amaral, seriam presentes em grande número na fotografia mundial. Suas palavras deixam subentendido que Mascaró, em sua produção habitual, não demonstrava tal compromisso e compara seu trabalho com os fotógrafos documentaristas.

A diretora da Pinacoteca refere-se a esses fotógrafos como se utilizassem seu trabalho de forma engajada, no sentido de fazerem crítica social. Em nível internacional, duas experiências, abordadas no item 1.1., foram bastante influentes até a década de 1970: a fotografia documental norte-americana, surgida em meados da década de 1930, após a Crise de 1929, e a fotografia humanista francesa, pós Segunda Guerra Mundial. Ambas as experiências com fotografia surgem em situações de pós-crise e os fotógrafos assumem um papel em que a imagem fotográfica detém-se a mostrar as condições sociais dos fotografados. Segundo Peter Hamilton, Cartier-Bresson seria um ótimo exemplo de fotógrafo humanista, pois ao ser interrogado em 1951, sobre qual seria o mais importante assunto a ser fotografado, teria

respondido que era *"a humanidade, o homem e sua vida, tão curta, tão frágil, tão ameaçada"* ¹⁵⁸.

Apesar de não se configurar como uma marca da produção de Cristiano Mascaro, as características das fotografias para exposição *"Bom retiro e luz: um roteiro"* apresentam similaridades com aquelas do paradigma da fotografia humanista francesa. Suas imagens são monocromáticas, evidenciam particularidades do cotidiano das pessoas fotografadas e, além disso, enfatizam a beleza presente em seus gestos. As atividades corriqueiras do dia-a-dia são poetizadas e estetizadas pelo fotógrafo e as relações harmônicas e afetivas entre os retratados são mostradas de forma a ressaltar a comunhão e o que há de comum entre todos os seres humanos.

Figura 53 - Imagem retirada do catálogo da exposição

¹⁵⁸HAMILTON, Peter. Representing the social: france and frenchness in post-war humanist photography. In: HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage Publications, 1997. p.103 (tradução da autora).

*

Aracy Amaral colocou em prática uma nova proposta de museu na época em que dirigiu a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nela, se incluíam ações voltadas para a ampliação do acesso à instituição pela comunidade dos bairros que circundavam o Museu. A exposição fotográfica *Bom Retiro e Luz: um roteiro*, realizada em 1976, inseriu-se nesse conjunto. Ela tinha como principal objetivo incentivar as pessoas que frequentavam e moravam na região a entrarem no museu, a partir da identificação com seu tema das fotografias. A instituição tentou, por meio de um uso documental da imagem fotográfica, apresentar um olhar sobre a sociedade em que estava inserida a fim de chama-la para seu interior, a partir do entendimento de museu como espaço de debate e interação¹⁵⁹.

As divergências entre a proposta do Museu e as fotografias de Cristiano Mascaro aparecem ao compararmos o texto de apresentação escrito por Aracy Amaral e as características das imagens que compunham a exposição *Bom Retiro e Luz: um roteiro*. Apesar da historiadora se referir à população dos bairros retratados por Mascaro como “gente sofrida”, as fotografias não mostram tal característica, elas apresentam contrapontos. No entanto, no que diz respeito à questão formal das imagens e ao papel do fotógrafo, é perceptível uma consonância entre seu discurso e as características das fotografias de Cristiano Mascaro.

¹⁵⁹ Ver museu como fórum no artigo: MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v.2. p.09-42, jan/dez. 1994.p.11.

CAPÍTULO 03

A FOTOGRAFIA INSTITUCIONALIZADA: ENCOMENDAS, APROPRIAÇÕES E CURADORIA

Como vimos nos estudos de caso, o processo de institucionalização da fotografia documental aconteceu paralelamente à sua legitimação como objeto artístico. Na década de 1970, a entrada da fotografia nos espaços museológicos paulistanos, destinados às manifestações artísticas, não foi necessariamente vinculada ao campo da arte, pois nem sempre estava relacionada à valorização da subjetividade da ação do fotógrafo e às características formais das imagens fotográficas. Entre as diversas exposições fotográficas realizadas naquele período, muitas apresentam a fotografia em seu caráter documental.

A década de 1960 é marcada pelo fim da hegemonia do fotoclubismo na realização de exposições em espaços museológicos da cidade e, a década de 1970, evidencia seu enfraquecimento enquanto movimento social e artístico. Nas instituições analisadas, poucas mostras fotográficas realizadas no período

apresentam vínculo com fotoclubes e as imagens que as compõem não se inserem nas discussões formais e nos paradigmas da arte de vanguarda. Por outro lado, acontecem diversas exposições marcadas pelo caráter documental e histórico, vinculadas ao fotojornalismo e ao reconhecimento da fotografia como instrumento de denúncia de injustiças e problemas sociais.

Na década de 1970, a fotografia foi, além de legitimada como arte, entendida como documento histórico nos museus de arte e, por isso, instituída como objeto museológico. Ela foi valorizada também por sua capacidade intrínseca de registrar e apresentar elementos que possibilitam o acesso visual e o estudo de hábitos e costumes relacionados à noção expandida de cultura, assim como sua capacidade de educar, formar e criar relações de identificação com a população. O museu de arte, nesse contexto, se lança em direção ao formato de museu histórico.

Num museu de arte, uma tela, por exemplo, é documento plástico (mas sem considerar que a construção da visualidade integra a realidade histórica). Já no museu histórico, a mesma tela seria valorizada pelo tema, como documento iconográfico (mas ignorando a historicidade da matéria plástica) (ver Meneses: 1992b). Foram critérios como esse que determinaram em 1904 e em momentos posteriores, a transferência de telas do Museu Paulista (hoje da USP, um museu então histórico, antropológico e biológico), para a Pinacoteca do Estado (um museu de arte) [...] A relação entre museu histórico e museu de arte sempre foi ambígua, pois há um compromisso de origem e uma oposição latente, ao mesmo tempo¹⁶⁰.

¹⁶⁰ MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Tipologia de museus: o museu histórico. In: Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v.2. p.9–42, jan/dez. 1994.p.16.

No âmbito institucional, a função educativa da fotografia foi bastante explorada. Entre as exposições fotográficas temáticas e ensaísticas analisadas nessa pesquisa, fica evidente o objetivo, por parte das instituições, de ensinar ou de apresentar questões históricas ou sociais ao público. Essa motivação estava ligada a interesses políticos e econômicos de seus diretores e financiadores e, talvez por isso, começaram a se delinearem práticas relacionadas à *encomenda* de fotografias para exposições¹⁶¹.

Nas últimas décadas do século XIX, a prática da *encomenda* é principalmente relacionada ao comércio direto de imagens fotográficas, especialmente de viagem, da documentação da paisagem urbana e de obras de engenharia. No movimento fotoclubista, nas primeiras cinco décadas do século XX, a encomenda não era uma prática comum, pois se prezava pelo desenvolvimento de uma poética pessoal do fotógrafo, o que acontecia de forma autônoma. No caso da produção de fotorreportagens, para revistas como *O Cruzeiro*, havia pautas encomendadas, mas também certa liberdade na escolha dos temas por parte dos fotógrafos¹⁶².

Na década de 1970, o fotógrafo situa-se em um território misto entre a encomenda e a autonomia em relação à escolha de seus temas e ao seu método de trabalho. Em alguns casos, o contratante apresenta um tema a ser desenvolvido e, em outros casos, ocorre o inverso, o fotógrafo propõe a

¹⁶¹ É importante diferenciar encomenda de curadoria, a encomenda relaciona-se ao processo de produção do trabalho, já a curadoria abrange também a seleção, a edição, a criação de sentidos e relações, entre outros.

¹⁶² Ver: COSTA, Helouise. Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo. São Paulo: USP, 1999. Tese (doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

pauta de uma matéria e submete à aprovação do contratante. Na área de exposições, essa lógica se repete e é praticada pelas instituições museológicas da cidade de São Paulo. O contratante é representado pela figura do diretor da instituição e dos financiadores da mostra.

O ato da *encomenda*, de um lado envolve uma tensão advinda de interesses potencialmente antagônicos e, do outro, pode ser muito confortável para todos os envolvidos. Há que se considerar a existência indiscutível de um propósito por parte daquele que realiza a encomenda, seja ele político, econômico, social, artístico, ideológico ou comercial, entre outros. Esses propósitos, ou interesses, podem ser compartilhados ou não pelo fotógrafo envolvido no processo da encomenda, o que pode gerar consonâncias ou dissonâncias na realização do trabalho.

Nesse ponto, vale relembrar da experiência do fotógrafo suíço Robert Frank, por ocasião da produção das fotografias do livro *The Americans* ¹⁶³, no período do pós-segunda-guerra nos Estados Unidos da América. Em 1955, Frank atuava como fotógrafo free-lancer em Nova Iorque e recebeu uma bolsa de apoio financeiro da Guggenheim Foundation para viajar pelo país e fotografar o povo americano. Ao fim de sua jornada, suas fotografias foram mal recebidas, pois foram consideradas muito céticas em relação aos costumes e enunciativas de uma grande sensação de solidão do povo americano. A instituição financiadora do projeto, por sua vez, esperava fotografias que enunciassem esperança e reafirmassem os valores que fundamentavam o modo de vida americano. O livro, publicado inicialmente na

¹⁶³ FRANK, Robert. *The Americans*. Nova Iorque: Pantheon Books, [1986], c1958.

França, em 1958, ao ser editado nos Estados Unidos, deixou de incluir os textos escritos por diversos pensadores franceses e as 83 fotografias da edição original foram publicadas acompanhadas de versos do escritor norte-americano John Kerouac. Ficam evidentes os conflitos e divergências entre o fotógrafo e a Fundação. Durante sua carreira, Frank protagonizou conflitos com editores e outras instituições, justamente por assumir uma postura crítica e contestadora em relação aos temas escolhidos para seus ensaios¹⁶⁴.

Além do procedimento da *encomenda*, é preciso considerar o mecanismo de *apropriação* de ensaios fotográficos pelos discursos institucionais. A apropriação das cópias fotográficas do francês Eugène Atget pelo discurso do Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, por exemplo, enquadra-se nessa lógica. Produzidas originalmente sob encomenda do município de Paris, no início do século XX, com a função de registrar a cidade, foi incorporada posteriormente ao acervo do Museu a partir de uma perspectiva artística e historicizada, sob a rubrica de vanguardista e surrealista¹⁶⁵. Nesse caso, o Museu, representado por seus dirigentes, utiliza as fotografias em próprio benefício, no sentido de que busca ampliar o alcance e o valor de seu acervo, o que implica diretamente em seu capital cultural e patrimônio financeiro.

Percebe-se que a fotografia documental passa por um processo de adequação, ao tornar-se propriedade do museu. Ela começa a representar

¹⁶⁴ KORN, Jerry (org.). *Documentary photography*. Nova Iorque: Time-Life books, 1972. p.164-177.

¹⁶⁵ KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

discursos da instituição e com isso adquire novos sentidos, funções e, em alguns casos, o estatuto de objeto artístico.

No campo das manifestações artísticas contemporâneas, a *apropriação* também acontece na esfera da produção. Uma fotografia, produzida originalmente para um determinado tipo de função – recordações familiares, publicitária, de pesquisas etnográficas, entre outras – pode ser apropriada de diversas maneiras em projetos e trabalhos desenvolvidos por artistas. Uma fotografia de arquivo, cópia ou negativo, uma imagem fotográfica publicada em periódico, ou uma fotografia de família, podem tornar-se elementos que compõem um novo objeto artístico e, assim, serem inseridas nas discussões da arte. Os artistas da Pop Art americana, os surrealistas, os construtivistas da União Soviética, os conceituais, além de diversos artistas atuais, assumem o processo de apropriação de fotografia como parte de sua poética pessoal e, a partir dele, ampliam o potencial subjetivo e crítico dessas imagens, colocando em discussão seus padrões, significados, usos e o circuito em que se incluíam.

Já no âmbito das instituições o mecanismo de *apropriação* muitas vezes não é assumido. Na esfera da teoria e da crítica de arte ele pode tornar-se motivo de estudos e reflexões, porém, muitas vezes, não interessa aos museus deixá-lo visível ao seu público, aos seus apoiadores e financiadores. A apropriação de fotografias documentais como objeto museológico por museus de arte parece ter sua gênese em uma crise gerada pelas propostas da arte contemporânea, como a arte postal, em que a definição de objeto artístico é

expandida para documentos, e, no caso das performances, com o surgimento da necessidade de musealizar o documento, como registro histórico de uma ação¹⁶⁶. Nesse processo, misturam-se as noções de arquivo e acervo e, em meio a tudo isso, encontra-se a fotografia, como registro e memória iconográfica do mundo. O museu tenta se apropriar dos fatos do mundo e transforma-los em objeto de acervo, numa tentativa de significá-los, ordená-los e historicizá-los.

Na década de 1970, em São Paulo, tanto a prática de encomendas como as apropriações estão presentes no processo da inserção da fotografia nos espaços museológicos, relacionados a diversas instâncias de poder, públicas e privadas, dentro do regime ditatorial então vigente. Nessa década, a presença da figura do curador em São Paulo é marcante, embora ainda não fossem nomeados como tal. Multiplicam-se profissionais que, dotados de poder advindo de sua posição frente a uma instituição cultural, direcionam o devir da produção artística, na medida em que realizam trabalhos que reforçam suas posturas políticas e ideologias, assim como das instituições que representam.

Na década de 1980, destaca-se a atuação do professor Walter Zanini, nas duas ocasiões em que participou da Bienal de São Paulo, em 1981 e 1983. Ele estabelece um parâmetro de ação curatorial que pode ser considerado um marco na determinação da função do curador e, até mesmo, do uso dessa

¹⁶⁶ Sobre as aproximações e diferenças entre objeto e o documento histórico, ver: MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v.2. p. 9 – 42, jan/dez. 1994.p.17-22.

terminologia no Brasil. Tanto na XVI quanto na XVII edição da Bienal, ele cria editais que buscam dar direcionamentos para a curadoria realizada pelas delegações dos países estrangeiros representados no evento e, dessa maneira, assume a autoria da proposta curatorial geral da mostra. Nesse momento, ao assumir o papel de autor, o curador também assume sua responsabilidade como propositor de recortes, enfoques e seleções dentro no sistema da arte¹⁶⁷. No período em que dirigiu o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (1963-1978), Zanini foi responsável pela primeira incorporação de fotografias ao acervo da instituição, em 1971, e estabeleceu parceria com o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), no recebimento de itinerâncias do museu americano¹⁶⁸.

Diana Dobranski explora a questão da curadoria no circuito da fotografia, em seu trabalho sobre a atuação de Newhall no MoMA, entre 1940 e 1946. Por meio de sua pesquisa, fica evidente a importância de Newhall na legitimação da fotografia no Museu, e, como seus parâmetros estabeleceram as diretrizes da ação do museu de arte com a fotografia. O papel do *curador como autor*¹⁶⁹, nesse caso, é totalmente assumido, pois as exposições e incorporações realizadas no período em que esteve à frente do departamento

¹⁶⁷ OBRIST, Hans Ulrich. Entrevista com Walter Zanini. In: *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: Bei Comunicação, 2010. p.183-205.

¹⁶⁸ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul-dez 2008.

¹⁶⁹ RUPP, Bettina. O curador como autor de exposições. *Revista-Valise*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v.1, ano1, julho de 2011.

carregam sua marca pessoal e, entre si, apresentam coerência em suas propostas¹⁷⁰.

Historicamente, podemos considerar que o papel do curador passou por diversas modificações e que, atualmente, todos eles coexistem. No século XVII, o papel do artista-curador a serviço da corte foi representado pelo pintor David Teniers, que trabalhava para o arquiduque Leopoldo Wilhelm, na conservação e organização de seu acervo. No período Napoleônico, na passagem do século XVIII para o XIX, identifica-se o curador como agente do imperialismo, na figura de Dominique-Vivant Denon, que, em meio às tropas do exército francês, tinha a função de selecionar os objetos que deveriam ser pilhados durante a guerra para serem incorporados aos acervos de museus franceses. Nas primeiras décadas do século XX, Alfred Barr, primeiro diretor-curador do Museu de Arte Moderna de Nova York cria os paradigmas do curador como historiador da arte e produtor de conhecimento, a partir do entendimento de que o museu é um instrumento de educação do público. No campo da curadoria como atividade independente, destaca-se o historiador da arte Harald Szeemann, que ganha destaque a partir da década de 1970, nas grandes mostras internacionais da arte, como a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza¹⁷¹.

A questão da curadoria é pouco abordada nas publicações sobre fotografia, o que demonstra que o campo de forças, muitas vezes divergentes, em que o

¹⁷⁰ DOBRANSZKY, Diana. A legitimação da fotografia no museu de arte: o Museum of Modern Art de Nova Iorque. Campinas: UNICAMP, 2008. Volume 01, 261p. Tese (doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2008.

¹⁷¹ COSTA, Helouise. O retrato do curador: uma história em quatro tempos. Comunicação apresentada no XXXI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2011.

fotógrafo atua, é raramente levado em consideração. Nesse contexto, o papel político do curador é, muitas vezes, desconsiderado, deixando de lado alguns personagens de um enredo com muitos protagonistas.

No caso das exposições realizadas na década de 1970 no Museu de Arte de São Paulo, na XIII Bienal de São Paulo e Pinacoteca do Estado de São Paulo, analisadas nessa dissertação, o termo curador não é utilizado, nem o seu papel é assumido. No entanto, a função é dividida entre os diretores da Pinacoteca e do MASP e os fotógrafos. Ou seja, o conteúdo e a forma das exposições foram desenvolvidos em conjunto, mesmo sendo claras as dissonâncias em relação à metodologia de trabalho e aos seus objetivos gerais dos envolvidos.

No caso da XIII Bienal de São Paulo, em que também ainda não havia a figura do curador geral, o processo de aprovação da realização da exposição *Xingu/Terra* é bastante coerente com a forma como eram definidos os participantes Mostra. Instâncias governamentais, tanto em nível nacional quanto internacional, selecionavam e indicavam as propostas e os artistas que participariam de suas edições, de acordo com seus interesses, o que tornava a Bienal bastante suscetível a projetos com uma determinada carga de propaganda política. Tal situação seria contornada temporariamente por Walter Zanini na década de 1980, a fim de minimizar esse tipo de ação e relacionar os trabalhos expostos na Bienal a discussões teóricas e históricas da arte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação teve como principal motivação investigar as razões e as formas como aconteceram algumas exposições de caráter documental, temático e ensaístico em museus de arte da cidade de São Paulo, na década de 1970. Nesse sentido, as investigações realizadas nos três estudos de caso foram muito relevantes e ofereceram pistas e possibilidades de entendimento sobre os procedimentos, interesses e objetivos de diversos agentes que levaram a inserção da fotografia documental no circuito da arte.

As mostras *A família brasileira* (Museu de Arte de São Paulo, 1971), *Xingu/Terra* (Bienal de São Paulo, 1975) e *Bom Retiro e Luz: um roteiro* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1976) foram realizadas por profissionais que conquistaram grande reconhecimento no país nas últimas décadas, tanto por parte do público quanto da crítica. Essas exposições foram divulgadas por meio de periódicos, geraram catálogos e ocuparam espaços museológicos importantes do país. Aconteceram com apoio de instituições privadas e públicas, nacionais e internacionais, em um momento inicial da institucionalização e da legitimação da fotografia nos museus de arte de São Paulo. Atualmente, três fotógrafos envolvidos nas três exposições analisadas, Claudia Andujar, Cristiano Mascaro e Maureen Bisilliat, são reconhecidos nacionalmente e internacionalmente por seus trabalhos sobre povos indígenas e sobre o espaço urbano. Os diretores das instituições que as promoveram também são referência para o campo de ação cultural no país e um de seus

financiadores, o Banco Itaú, atualmente é um dos maiores bancos da América Latina.

O formato de exposição temática, analisado nessa pesquisa, parece ter suprido uma necessidade de aproximação do museu com seu público. Os temas trabalhados pelas três mostras tinham grande apelo popular, sendo relacionados à estrutura social, à história e à identidade brasileiras. Eles foram escolhidos por representarem posições políticas de seus realizadores e também por serem recorrentes em discursos presentes na esfera da política pública da década de 1970.

As três exposições analisadas tinham, como uma de suas principais diretrizes, a função educativa, revelando-se assim o entendimento do museu de arte como equipamento da educação, voltado não somente para temas e questões da arte, mas da sociedade como um todo. No caso das ações com fotografia, as exposições analisadas têm similaridades com a proposta de Edward Steichen, curador do Departamento de Fotografia do MoMA, a partir de 1946, voltadas para a ampliação de público e popularização do museu, por meio da exibição de fotografias documentais em formato de exposição temática.

O gênero de ensaio fotográfico, surgido no Brasil em meados da década de 1960 na revista *Realidade* e em publicações especializadas, como a *Revista de Fotografia*, foi rapidamente absorvido pelos museus de arte da cidade de São Paulo. Seu formato parece permitir, ou evidenciar, o potencial subjetivo da fotografia dita documental, tema bastante caro nas discussões sobre a imagem fotográfica desde o modernismo. A relação do ensaio fotográfico com

o campo dos estudos das ciências sociais e sua inserção nos domínios da arte também esteve presente na pesquisa, pois, além de gerar exposições, também originaram publicações de diversos livros nas décadas de 1970 e 1980.

Os mecanismos de *encomenda* e *apropriação* no campo da fotografia mostraram-se presentes nos procedimentos envolvidos na realização das três exposições analisadas. Eles se inserem em um ambiente de surgimento da figura do curador no sistema da arte local e também nos procedimentos de inclusão da fotografia documental no campo da arte. A questão da autoria, em ambos os casos, tanto na esfera do fotógrafo quanto da curadoria, parece ser uma zona de conflitos. Em dois casos, na exposição *A família Brasileira* e em *Bom retiro e luz: um roteiro*, ficaram muito evidentes as dissonâncias entre os discursos dos fotógrafos e o das instituições. No estudo da exposição *Xingu/Terra*, os objetivos da fotógrafa pareceram estar em consonância com os interesses da Bienal e das instâncias governamentais que apoiaram a realização da mostra.

Nos três estudos de caso, o único objetivo comum a todos os agentes envolvidos, era fazer acontecer as exposições. Com esse objetivo em pauta, os meios para realizá-las parecem não ter tido tanta importância, já que elas beneficiariam a todos os envolvidos, seja do ponto de vista econômico, político ou social. Esse tipo de postura deu abertura para que o processo de inserção da fotografia documental no museu de arte, na década de 1970, passasse pela apropriação do espaço simbólico do trabalho do fotógrafo por

discursos por vezes demagógicos, autoritários, ufanistas e historicistas. Com isso, o potencial crítico e, às vezes contestador, das propostas das exposições eram correntemente substituído por discursos apaziguadores e conservadores que contribuíram para a manutenção do sistema que sustentava as instituições.

O resultado dessa dissertação mostrou o grande potencial ainda inexplorado da assimilação da fotografia documental pelos museus de arte brasileiros. A análise das exposições foi uma ferramenta muito útil para revelar os agentes e as redes de relações, além das imagens fotográficas envolvidas nesse processo. Devido a esse tipo de abordagem, as argumentações presentes nessa dissertação localizaram-se entre campos muito amplos de conhecimento, como a arte, a comunicação, a história e a sociologia. Do encontro entre eles surgiram muitas dúvidas em relação à utilização de determinadas terminologias e formas de análise, devido especialmente à escassez de estudos pré-existentes nessa área no Brasil. As exposições envolvem diversas áreas de conhecimento em sua realização e por isso revelam o complexo sistema que as sustenta.

Acredito que esta pesquisa abre espaço para uma investigação mais ampla, com outros estudos de caso sobre exposições realizadas na década de 1970, não só em São Paulo como em outras cidades do país. ampliaria a possibilidade de compreender de forma expandida a inserção da fotografia documental nos espaços da arte, podendo trazer a tona questões não abordadas e aprofundar aquelas presentes nesse trabalho. O método

comparativo adotado para a análise das exposições mostrou-se muito pertinente para o entendimento da fotografia como prática social e pode servir como uma ferramenta útil para outros estudos que tenham como objetivo compreender de forma expandida a inserção da fotografia nos espaços da arte.

BIBLIOGRAFIA

LIVROS E CATÁLOGOS

ANDUJAR, Claudia. *Yanomami*. São Paulo: Práxis, 1978.

_____. *Mitopoemas Yãnomam*. Coordenação de edição, título e adaptação literária, Mário Chamie; narradores e desenhistas: Koromani Waica, Mamokè Rorowè e Kreptip Wakatautheri; pesquisa e fotos, Cláudia Andujar; tradução portuguesa, Carlos Zacquini e Giovanni Battista Saffirio, tradução italiana, P.M. Bardi, tradução inglesa, Michael P. Potter. São Paulo: Olivetti, 1978.

_____. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Marcados: Claudia Andujar*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

AMARANTE, Leonor. *As bienais de São Paulo: 1951 – 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.

ANDRADE, Mário. *O Turista Aprendiz*. São Paulo: Duas cidades/ Secretaria da Cultural, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDRADE, Mário. *Cartas a Murilo Miranda (1934 – 1945)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, c1981.

AZOULAY, Ariella. *The civil contract of photography*. New York: Zone Books, 2008.

BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1987.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERTONHA, João Fábio. *Sobre a direita: estudos sobre o fascismo, o nazismo e o integralismo*. Maringá: Eduem, 2008.

BIENAL DE SÃO PAULO. XIII Bienal de São Paulo: outubro/ dezembro 1975 – *Xingu dia, Xingu noite, Xingu Terra*: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975. 62p. Organização Maureen Bisilliat. Catálogo da exposição Xingu/Terra, parte da XIII Bienal de São Paulo.

BIENAL DE SÃO PAULO. *XIII Bienal de São Paulo: outubro a dezembro de 1975*: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1975. Organização de Paulo dos Santos Ferreira. Catálogo geral da XIII Bienal de São Paulo.

BIENAL DE SÃO PAULO. XVIII Bienal de São Paulo: outubro a dezembro de 1985. *O turista aprendiz*. catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1985. Organização Maureen Bisilliat. Catálogo da exposição O turista aprendiz, parte da XVIII Bienal de São Paulo.

BISILLIAT, Maureen. *Fotografias*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

_____. *Sertões: luz e trevas*. São Paulo: Raízes Artes Gráficas Ltda, 1982.

_____. *Xingu: Detalhes de uma cultura*. São Paulo: Práxis, 1978.

_____; VILLAS-BOAS, Cláudio; VILLAS-BOAS, Orlando. *Xingu: território tribal*. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1979.

BOAS, Franz. *Antropologia Cultural*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

BOAS, Franz (editor). *General Anthropology*. Nova Iorque: Heath and company, 1938.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular*. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. Redescobrimo a fotografia. In: *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p.104-138.

CARDOSO, Ciro Flamarion S. *Uma introdução à história*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: UNICAMP, 1993.

CHIARELLI, Tadeu. A crítica de Arte em São Paulo. In: *Um jeca nos vernissages*. São Paulo: EDUSP, 1995. p.69-106.

COSTA, Helouise; DA SILVA, Renato Rodrigues. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

CORWIN, Sharon. *American Modern: documentary photography by Abbot, Evans and Bourke-White*. Los Angeles: University of California Press, 2011.

DUBOIS, Philipe. *O ato Fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1993.

ENWEZOR, Okwui. *Archive Fever: uses of the document in contemporary art*. Nova Iorque: International Center of photography; Göttingen; Steidel publishers, 2008.

FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.

- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FARIAS, Agnaldo (coord.). *Bienal 50 anos: 1951 – 2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/ Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão (org.). *Revolução e democracia, 1964 -* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOSTER, HAL. O artista etnógrafo. In: Sanches, Manuela (org.). *Deslocalizar a Europa : Antropologia, Arte, Literatura e História na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005. p.259-296.
- FREIRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime de economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1961.
- FREYRE, Gilberto. Por uma sociofotografia. In: *O retrato brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues 1840-1920*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Joaquim Nabuco, 1983. p.15-24.
- GULLAR, FERREIRA e LOPEZ, TELÊ ANCONA. *Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1993.
- HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.
- HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage Publications, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Carta sobre o humanismo*. São Paulo: Centauro, 2005.
- HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello (editores). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUYSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano/ UCM/ MAM-RJ, 2000.
- JUNIOR, Oswaldo Giacoia. *Pequeno dicionário de filosofia contemporânea*. São Paulo: Publifolha, 2006.
- KORN, Jerry (org.). *Documentary photography*. Nova Iorque: Time-Life Books, 1972.

KOSSOY, Boris. *Fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo: Museu da indústria, comércio e tecnologia, 1980.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia: Ateliê, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

_____. Photography's discursive spaces. In: BOLTON, Richard (org.). *The contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge: The MIT Press, 1989. p.286-301.

LÉVY-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1957.

LÉVY-STRAUSS, Dina. *Instruções práticas para pesquisa de antropologia física e cultural*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1936.

LOVE, George Leary; TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: Anotações*. São Paulo: Raizes Artes Gráficas e Eletropaulo, 1982.

_____. *Alma & Luz sobre a Bacia Amazônica*. São Paulo: Mendes Duarte Comunicação, 1995.

MARIEN, Mary Warner. *Photography: a Cultural History*. Londres: Laurence King, 2002.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

MINDLIN, José. *Uma vida entre livros: reencontros com o tempo*. São Paulo: Edusp/Cia das Letras, 1997.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá; REIS, Daniel Aarão; RIDENTE, Marcelo. *O golpe a ditadura militar: quarenta anos depois (1964 – 2004)*. Bauru, Sp: EDUSC, 2004.

MUSEUM OF MODERN ART. *The family of man*: catálogo. Nova Iorque: 1955. 192p. Catálogo da exposição de fotografias The family of man. 24 de janeiro a 07 de maio de 1955.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. *Bom retiro e Luz: um roteiro*: catálogo. São Paulo: 1976. Catálogo da exposição de fotografias Bom retiro e Luz: um roteiro. 06 de abril a 02 de maio de 1976.

RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

REZENDE, Maria José de. *A ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964/1984*. Londrina, UEL, 2003.

RIBEIRO, Berta; RIBEIRO, Darcy (editores). *Suma etnológica brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.

RIBEIRO, Darcy. *Estudos de antropologia da civilização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

RIBEIRO, Darcy. *Os brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1978.

RIBEIRO, Darcy. *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil Moderno*. Petrópolis: Vozes, 1977.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. São Paulo: Abril, 1973.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA JUNIOR, Carlos Fico da. *Além do Golpe: versões e controvérsias sobre 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História Militar do Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SZARKOWSKI, John. The family of Man. In: ELDERFIELD, John (Ed.). *Studies in Modern Art*. N. 04. New York: MoMA, 1994.

TENTORI, Francesco; ESMERALDO, Eugênia Gorini. *P.M. Bardi*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.

WELLS, Liz. *Photography: a critical introduction*. Nova Iorque: Rout Ledge, 2009.

TESES, DISSERTAÇÕES E OUTRAS PESQUISAS ACADÊMICAS

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: reflexões sobre curadoria e museu. São Paulo: USP, 2009. 194 p. Tese (Livre docência) – Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

DOBRANSZKY, Diana. A legitimação da fotografia no museu de arte: o Museum of Modern Art de Nova Iorque. Campinas: UNICAMP, 2008. Volume

01, 261p. Tese (doutorado) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2008.

FARO, J.S. Realidade, 1966-1968: Tempo da reportagem na imprensa brasileira. São Paulo: USP, 1996. 253 p. Tese (doutorado) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

MASCARO, Cristiano Alckmin. Fotografia e Arquitetura. São Paulo, USP, 1994. Tese (doutorado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

RINALDI, Beatriz. George Love e o contexto artístico em São Paulo nos anos 70 e 80. Resumo de pesquisa de iniciação científica (PBIC/CNPQ). Instituto de Artes da UNICAMP. XV Congresso de Iniciação científica da Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2007. Disponível, no endereço eletrônico. Último acesso em: 29 de junho de 2012, às 14h20. www.prp.unicamp.br/pibic/congressos/xvcongresso/cdrom/pdfN/800.pdf.

SOARES, Carolina Coelho. *Coleção Pirelli MASP de fotografia: fragmentos de uma memória*. São Paulo, USP, 2006. 189 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de pós-graduação em Artes Plásticas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SILVA JUNIOR, Carlos Fico da. *Reinventando o otimismo: ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil, 1969 – 1977*. São Paulo: USP, 1996. 294 p. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1996.

ARTIGOS

BERTONHA, Fábio. Plínio Salgado, os integralistas e a ditadura militar. Revista História e Perspectivas. Uberlândia. N. Sér. v.24. n.44. p. 427-449. jan-jun 2011.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.16. n.2. p. 131-173. jul-dez 2008.

COSTA, Helouise. Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo. Revista Acervo. Rio de Janeiro. N.Sér.v.6. n. 1-2. p. 75-86. jan-dez 1993.

DA SILVA, Edson Rosa. O museu imaginário e a difusão da cultura. Revista Semear. Rio de Janeiro: Cátedra Padre Antonio Vieira de Estudos Portugueses da PUC-RJ. No. 06, 2002 (Revista Eletrônica): http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/6Sem_14.html

MENDES, Ricardo. Ação Cultural em Fotografia: movimentos gerenciados por artistas na cidade de São Paulo (1970 -1996). In: www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wacao.htm, consultado em 18 de fevereiro de 2010. São Paulo: 1996.

MENDES, Ricardo. Once upon a time: uma história da História da Fotografia brasileira. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. V. 6/7. n.01. p.183-205 (1998-1999). Editado em 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v.2. p. 9 – 42, jan/dez. 1994.

PERIÓDICOS

Revista Realidade: Amazônia. São Paulo: Editora Abril, outubro de 1971.

Revista de Fotografia. Ano 01.n.03. São Paulo: Arte e comunicação, agosto de 1971.

Revista de Fotografia. Ano 01. n.05. São Paulo: Arte e comunicação, outubro de 1971.

LEI

BRASIL. Lei N. 6001 – De 19 de Dezembro de 1973. Dispõe do Estatuto do Índio. Artigo 1º. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 21 de Dezembro de 1973.

SITES

Arquivo virtual do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA)
www.moma.org/learn/resources/press_archives/1950s/1955

Fundação Bienal de São Paulo
www.fbsp.org.br

Icônica
www.iconica.com.br

Coleção Pirelli-MASP
www.colecaopirellimasp.art.br

Enciclopédia de Artes Visuais do Instituto Itaú Cultural
www.itaucultural.com.br

Fundação Bienal de São Paulo
www.fbsp.org.br

Instituto Moreira Salles
www.ims.uol.com.br

Livraria do Congresso Americano – Sobre a Farm Security Administration
<http://memory.loc.gov/ammem/fsahtml/fsainfo.html>

Livraria do Congresso Americano – Sobre o Office of War Information
<http://memory.loc.gov/ammem/fsahtml/owiinfo.html>

Museu de Arte de São Paulo
www.masp.art.br

Museu The Family of Man
www.family-of-man.public.lu

Revista Studium (IA – Unicamp)
<http://www.studium.iar.unicamp.br>

Site Fotoplus
www.fotoplus.com

JULIANA OKUDA CAMPANELI

**A fotografia documental no museu de arte: dissonâncias e
consonâncias**

Volume II - Anexos

**Dissertação apresentada ao
Programa Interunidades em
Estética e História da Arte da
Universidade de São Paulo,
como exigência para obtenção
do título de mestre, sob
orientação da Prof. Dra.
Helouise Costa**

São Paulo

2012

Neste volume, encontram-se reunidos os documentos de época utilizados na pesquisa relacionada à dissertação *Fotografia documental no museu de arte: dissonâncias e consonâncias*, realizada no mestrado do Programa Interunidades em Estética e História da Arte do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. O trabalho foi baseado na análise de exposições fotográficas de caráter documental realizadas nos museus de arte da cidade de São Paulo, na década de 1970, tendo como foco seus processos de idealização, realização e divulgação.

Estes documentos foram localizados em periódicos e nos arquivos das instituições museológicas que abrigaram as exposições analisadas nos estudos de caso presentes no segundo capítulo do Volume I: *A família brasileira* (Museu de Arte de São Paulo, 1971), *Xingu/Terra* (XIII Bienal de São Paulo, 1975) e *Bom Retiro e Luz: um roteiro* (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1976). Os documentos relativos à exposição *The family of man* (Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, 1955), localizados no arquivo online da instituição, foram incluídos devido à análise presente no item 1.3 do primeiro capítulo do Volume I, em que a mostra foi considerada referência histórica para o modelo de exposição fotográfica temática, abordado no desenvolvimento do trabalho.

O conteúdo está organizado por tipologia, em ordem cronológica, de acordo com a exposição à que se referem, de maneira a facilitar a consulta por parte do leitor e permitir que ele faça suas próprias interpretações dos conteúdos desses materiais.

SUMÁRIO – VOLUME II: ANEXOS

Anexo I – Lista completa de documentos	03
Anexo II – Exposição <i>A família brasileira</i> (1971)	10
Correspondências, releases e comunicados	11
Periódicos: notas e reportagens	23
Anexo III – Exposição <i>Xingu/Terra</i> (1975)	36
Plantas baixas da XIII Bienal de São Paulo	37
Correspondências, atas, recibos e outros	40
Periódicos: notas e reportagens	64
Anexo IV – Exposição <i>Bom Retiro e Luz: um roteiro</i> (1976)	80
Correspondências e comunicados	81
Periódico: reportagem	85
Textos do catálogo	87
Anexo V – Exposição <i>The family of man</i> (1955)	90
Releases e comunicados	91

ANEXO I – LISTA DE DOCUMENTOS

1. EXPOSIÇÃO *A FAMÍLIA BRASILEIRA*

a. Correspondências, releases e comunicados

Correspondência destinada a Gordon N. Ray, da John Simon Guggenheim Foundation, assinada por Pietro Maria Bardi, 1965, recomendava Cláudia Andujar para o 66-67 Guggenheim Fellowships. Localização: Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – 1971 – Caixa 02 – Pasta 08.

Correspondência de agradecimento de Pietro Maria Bardi a Marino Quaglia. 25/02/1971. Localização: Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – 1971 – Caixa 02 – Pasta 08.

Correspondência de Pietro Maria Bardi a família Moreira Lima, 14/06/1971. Localização: Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – 1971 – Caixa 02 – Pasta 08.

Correspondência de Pietro Maria Bardi à família Moreira Lima, 13/07/1971. Localização: Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – 1971 – Caixa 02 – Pasta 08.

Correspondência de Bardi ao Museu do Açúcar (Recife – PE), 05/08/1971. Localização: Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – 1971 – Caixa 02 – Pasta 08.

Comunicado interno sobre a participação de Jean Solari no recolhimento de imagens para a mostra *A família Brasileira*, 02/09/1971. Localização: Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – 1971 – Caixa 02 – Pasta 08.

Comunicado interno sobre a participação de Maureen Bisilliat no recolhimento de imagens para a mostra *A família Brasileira*, 02/09/1971. Localização: Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – 1971 – Caixa 02 – Pasta 08.

Correspondência de Rudá de Andrade a Pietro Maria Bardi, 12/10/1971. Localização: Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – 1971 – Caixa 02 – Pasta 08.

Anotações sobre cidades do interior paulista, sem data. Localização: Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – 1971 – Caixa 02 – Pasta 08.

Release sobre a exposição *A família Brasileira*, sem data. Localização: Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – 1971 – Caixa 02 – Pasta 08.

Cartão de visita de Orlando Prado Browne, sem data. Arquivo histórico do Museu de Arte de São Paulo – 1971 – Caixa 02 – Pasta 08.

b. Periódicos: notas e reportagens

A família brasileira. *O Diário de São Paulo*, São Paulo, 24/04/1971.

MASP mostra fotografias do tempo de nossos avôs. *O Dia*, São Paulo, 07/09/1971.

70 anos de nossa família. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 28/09/1971

Uma mostra diferente: apenas fotos antigas. *Última hora*, São Paulo, 28/09/1971.

O novo álbum da família paulista do século passado: Maureen Bisilliat, Claudia Andujar e George Love, três dos nossos melhores fotógrafos, estão mostrando no Museu de Arte, 162 fotos feitas entre 1880 e 1930. *O Estado de São Paulo/Jornal da Tarde*, São Paulo, 29/9/1971.

A família em 70 anos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 29/09/1971.

A família brasileira nas fotos de George Love. *Jornal Popular da Tarde*, São Paulo, 30/9/1971.

A família Brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02/10/1971.

A família Brasileira. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 13/10/1971.

2. EXPOSIÇÃO *XINGU/TERRA*

a. Plantas baixas da XIII Bienal de São Paulo

b. Correspondências, atas e recibos

Ata de reunião. 15/05/1975. Arquivo Wanda Svevo: pasta de documentos relativos à XIII Bienal de São Paulo.

Descritivo de previsão de custos para montagem da exposição Xingu/Terra e relação de material indígena da Coleção Villas Bôas, destinado ao Secretário de Cultura, Ciências e Tecnologia do Estado de São Paulo, José Mindlin e assinado por Gisela Magalhães. 27/05/1975. Arquivo Wanda Svevo: pasta de documentos relativos à XIII Bienal de São Paulo.

Ofício da Fundação Bienal de São Paulo enviado a Secretário de Cultura, Ciências e Tecnologia do Estado de São Paulo, José Mindlin, assinado por Oscar P. Landmann. 04/07/1975. Arquivo Wanda Svevo: pasta de documentos relativos à XIII Bienal de São Paulo.

Convite à participação na exposição de fotografias, destinado a Maureen Bisilliat, enviado por Rafael Buongermino Netto, coordenador artístico e cultural da Fundação Bienal de São Paulo. 18/08/1975. Arquivo Wanda Svevo: pasta de documentos relativos à XIII Bienal de São Paulo.

Procuração autorizando Maureen Bisilliat a representar Gisela Magalhães na coordenação da montagem da exposição Xingu/Terra. 01/10/1975.

Contrato de locação de serviço para coordenação, montagem e desmontagem da exposição Xingu/Terra, entre a Fundação Bienal de São Paulo e Gisela Magalhães, representada por Maureen Bisilliat. 08/10/1975. Arquivo Wanda Svevo: pasta de documentos relativos à XIII Bienal de São Paulo.

Recibo da Fundação Bienal à Maureen Bisilliat, referente a reembolso de despesas efetuadas na montagem do estande Xingu/Terra. 30/10/1975. Arquivo Wanda Svevo: pasta de documentos relativos à XIII Bienal de São Paulo.

Ata de da reunião de despedida de Francisco Matarazzo Sobrinho. 31/10/1975. Arquivo Wanda Svevo: pasta de documentos relativos à XIII Bienal de São Paulo.

Recibo da Fundação Bienal à Maureen Bisilliat, referente a reembolso de despesas efetuadas na montagem do estande Xingu/Terra. 01/11/1975. Arquivo Wanda Svevo: pasta de documentos relativos à XIII Bienal de São Paulo.

Relação de comprovantes de despesas de montagem apresentados por Maureen Bisilliat para Fundação Bienal de São Paulo. 19/11/1975. Arquivo Wanda Svevo: pasta de documentos relativos à XIII Bienal de São Paulo.

Recibo da Fundação Bienal à Maureen Bisilliat, referente a reembolso de despesas efetuadas na montagem do estande Xingu/Terra. 21/11/1975. Arquivo Wanda Svevo: pasta de documentos relativos à XIII Bienal de São Paulo.

Recibo da Fundação Bienal à Maureen Bisilliat, referente a reembolso de despesas efetuadas na montagem do estande Xingu/Terra. 21/11/1975. Arquivo Wanda Svevo: pasta de documentos relativos à XIII Bienal de São Paulo.

c. Periódicos: notas e reportagens

As artes e os artistas na XIII Bienal. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21/09/1975.

Brasil na Bienal terá rituais, procissão e até arte indígena. *Diário Popular*, São Paulo, 12/10/1975.

Bienal mostra arte indígena brasileira. *Notícias Populares*, São Paulo, 12/10/1975.

Bienal supera contratempos e começa sexta. *O Estado de São Paulo/ Diário de São Paulo*, São Paulo, 12/10/1975.

A arte do cacique Aritana na Bienal: sua vida. *O Estado de São Paulo/Jornal da Tarde*, São Paulo, 14/10/1975.

Bienal divulga os prêmios 5ª feira. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14/10/1975.

Bienal abre amanhã. *Última Hora*, São Paulo, 16/10/1975.

As "operárias" que estão no Ibirapuera. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 16/10/1975.

Vale tudo nesta XIII Bienal que faz o impossível para não morrer. *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 17/10/1975.

Sem título. *A Gazeta de São Paulo*, São Paulo, 18/10/1975.

Xingu Terra: cultura do índio para preservar. *A Folha de São Paulo*, São Paulo, 18/01/1976.

Sem título. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 10/04/1978.

3. EXPOSIÇÃO BOM RETIRO E LUZ: UM ROTEIRO

a. Correspondências e comunicados

Ofício de Aracy A. Amaral, diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a Vinícios Stein Campos, diretor da Divisão de Museus do Estado de São Paulo. 29/01/1976. Arquivo do Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Ofício de Aracy A. Amaral, diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a José Bonifácio Coutinho Nogueira, Secretário da Cultura, Ciência e Tecnologia. 24/02/1976. Arquivo do Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Ofício de Aracy A. Amaral, diretora da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a Tirza Martins Ribeiro Magdalena, Diretora do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura da Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo. 28/04/1976. Arquivo do Centro de Documentação da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

b. Periódico: reportagem

Pinturas, fotos. E as colagens da Moda. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 06/04/1976.

c. Textos do catálogo

4. EXPOSIÇÃO *THE FAMILY OF MAN* (Moma)

a. Releases e comunicados

Texto para release sobre a realização da exposição *The Family of Man* e informação sobre critérios para seleção de imagens, assinado pelo curador Edward Steichen. 31 de janeiro de 1954.

Discurso de Rockefeller sobre Edward Steichen e abertura da exposição. 24 de janeiro de 1955.

http://www.moma.org/docs/press_archives/1892/releases/MOMA_1955_0007_3.pdf?2010 (consultado em 31 de maio de 2010, às 18h10).

Release expedido pela direção de publicidade do Museu, assinado por Nelson Rockefeller. 25 de janeiro de 1955.

http://moma.org/docs/press_archives/1893/releases/MOMA_1955_0008_4.pdf?2010 (consultado em 31 de maio de 2010, às 19h10).

Release expedido pela direção de publicidade do Museu, assinado por Nelson Rockefeller. 26 de janeiro de 1955.

Comunicado sobre itinerância da mostra e US Information Agency. 01 de maio de 1955.

http://www.moma.org/docs/press_archives/1940/releases/MOMA_1955_0055_39.pdf?2010 (consulta em 31 de maio de 2010, às 19h).

Comunicado sobre reportagem na rede CBS, 14 de junho de 1955.

http://www.moma.org/docs/press_archives/1960/releases/MOMA_1955_0075_58.pdf?2010 (consulta em 31 de maio de 2010, às 19h20).

Release sobre o lançamento de edição de luxo do catálogo da mostra, 21 de junho de 1955.

http://www.moma.org/docs/press_archives/1958/releases/MOMA_1955_0073_56.pdf?2010 – (consulta em 31 de maio de 2010, às 17h40).

Release de apresentação dos catálogos da exposição “The Family of Man”, sem data - Release nº 44.

http://www.moma.org/docs/press_archives/1945/releases/MOMA_1955_0060_44.pdf?2010 (consulta em 31 de maio de 2010, às 17h55).

Convite para abertura da exposição “The family of man”.

ANEXO II – EXPOSIÇÃO “A FAMÍLIA BRASILEIRA”

**a. Correspondências, releases e comunicados
(ordem cronológica)**

Tipo de fonte: Correspondência

Descrição: Agradecimento pelo recebimento de fotografias

Remetente: PM Bardi

Destinatário: Marino Quaglia

Data: 25.02.1971

Transcrição: [x] completa [] parcial

Ilmo. Sr.

Marino Quaglia

R. Recife, 205

Catanduva – SP

Prezado Senhor,

Agradeço a sua valiosa colaboração, pelo empréstimo das suas fotografias.

Estou preparando, para os meses de outubro e novembro, uma exposição sobre a “Família Brasileira”. Essa exposição será feita com fotografias antigas de famílias brasileiras. Serã (sic) recolhidas em todas as regiões do País, através de uma campanha que se desenvolverá pela imprensa. Apresentará ao público a oportunidade de apreciar um período de nossa história, os usos e os costumes de uma inteira época. A exposição contará também com uma série de filmes documentários.

Por ocasião da abertura dessa mostra espero que V.Sa. possa vir a São Paulo a fim de assistir a inauguração.

Atenciosamente,

P.M. Bardi

Diretor

Local de pesquisa: Biblioteca do MASP

Data: 06.05.2010

Localização no arquivo: 1971 – Caixa 2 – Pasta 8

Tipo de fonte: Correspondência

Descrição: Solicitação de fotografias

Remetente: PM Bardi

Destinatário: Família Moreira Lima

Data: 14.06.1971

Transcrição: [x] completa [] parcial

À

Família Moreira Lima

At. Sr. George Love

Em mãos

Prezados Senhores:

Dentro de nosso programa de exposições do corrente ano estamos organizando uma, de caráter especial, que trata da família brasileira, seus hábitos, costumes e atividades.

Essa exposição será baseada principalmente em fotografias e já temos a colaboração de inúmeras famílias não só da capital como, e principalmente, do interior de São Paulo e de outros estados.

A fim de completarmos essa mostra é imprescindível a cooperação de Vv.Sas. e assim vimos solicitar-lhes a gentileza de nos ceder, a título de empréstimo a sua maravilhosa coleção.

Agradecendo a cooperação de Vv. Sas. aproveitamos o ensejo para reiterar-lhes os nossos sentimentos de elevada estima e consideração.

Cordialmente

P.M. Bardi

Diretor

Local de pesquisa: Biblioteca do MASP

Data: 06.05.2010

Localização no arquivo: 1971 – Caixa 2 – Pasta 8

Tipo de fonte: Correspondência

Descrição: Agradecimento pelo recebimento de fotografias

Remetente: Isabel Moreira Lima e Moreira

Destinatário: P.M. Bardi

Data: 13.07.71

Transcrição: [] completa [x] parcial

[...]

Sentimo-nos honrados com essa distinção e teremos o máximo prazer em colaborar com a exposição sobre a família brasileira, cedendo a título de empréstimo, a coleção a que V.Sas. se referem.

Nesta oportunidade gostaríamos de obter maiores detalhes: quais os objetos a que V. Sas. Se referem, por quanto tempo ficariam emprestados e qual a cobertura que, certamente, o Museu de Arte de São Paulo concede em caso de extravio.

[...]

Isabel Moreira Lima e Moreira

Rua Pamplona, 444 – apto 102

Tel. 288-6512

Local de pesquisa: Biblioteca do MASP

Localização no arquivo: 1971 – Caixa 2 – Pasta 8

Data: 06.05.2010

Tipo de fonte: Correspondência

Assunto: Solicitação de fotografias

Remetente: PM Bardi

Destinatário: Dr. Luis da Rosa Oiticica – Diretor do Museu do Açúcar – Recife – PE

Data: 05.08.71

Transcrição: [x] completa [] parcial

Ilmo.Sr.

Dr. Luis da Rosa Oiticica

Diretor do Museu do Açúcar

Av. 17 de agosto, 2233

Recife – Pernambuco

Prezado Diretor:

É com imensa satisfação que acusamos o recebimento da “Revista do Museu do Açúcar” e o volume de Danilo Fragoso, “Boulitreau”.

No momento estamos organizando uma exposição de fotografias sobre “A família Brasileira”. Trata-se de uma pesquisa que fizemos junto a numerosas famílias tradicionais, para localizar documentos iconográficos.

Folheando o volume de Danilo notamos que possui fotografias de grande interesse para a nossa exposição. Portanto, gostaríamos de pedir permissão para incluir algumas fotos do livro do Danilo, com a devida permissão dele, para a dita exposição. As fotos que pretendemos são:

1 – Boulitreau em pé

2 – Grupo da Casa Grande (pag. 90)

3 – Casamento (pag. 96)

Se o senhor estiver de acordo, gostaríamos que mandasse fotografar as três fotos, remetendo-as para o Museu, sob as nossas expensas.

Aproveito a oportunidade para oferecer ao seu Museu o livro de Polli, “Caffé e Surrogati”, Milão 1885, que penso poder ser de utilidade para a sua biblioteca.

Agradecendo à sua atenção e colaboração, colocamos-nos ao seu dispor.

Cordialmente,

P.M. Bardi

Diretor

P.S. Seguem várias publicações do Museu.

Local de pesquisa: Biblioteca do MASP

Localização no arquivo: 1971 – Caixa 2 – Pasta 8

Data: 06.05.2010

Tipo de fonte: Comunicado interno

Descrição: Participação de Jean Solari

Remetente: PM Bardi

Destinatário: Equipe do MASP

Data: 02.09.71

Transcrição: ☒ completa ☐ parcial

Apresentamos o Sr. Jean Solari que está por nós incumbido de recolher material para a exposição "A família Brasileira", que será organizada em nosso Museu em colaboração com a revista "Fotografia".

Agradecemos desde já a todos que poderão colaborar com a nossa iniciativa.

Cordialmente,

P.M.Bardi

Diretor

Local de pesquisa: Biblioteca do MASP

Localização no arquivo: 1971 – Caixa 2 – Pasta 8

Data: 06.05.2010

Tipo de fonte: Comunicado interno

Descrição: Participação de Maureen Bisilliat

Remetente: PM Bardi

Destinatário: Equipe do MASP

Data: 02.09.71

Transcrição: ☒ completa ☐ parcial

Apresentamos a Sra. Maureen Bisilliat que está por nós incumbida de recolher material para a exposição "A família Brasileira", que será organizada em nosso Museu em colaboração com a revista "Fotografia".

Agradecemos desde já a todos que poderão colaborar com a nossa iniciativa.

Cordialmente,

P.M.Bardi

Diretor

Local de pesquisa: Biblioteca do MASP

Localização no arquivo: 1971 – Caixa 2 – Pasta 8

Data: 06.05.2010

Tipo de fonte: Correspondência

Descrição: Congratulações pela exposição

Remetente: Rudá de Andrade – Presidente do Conselho do Museu da Imagem e do Som

Destinatário: P.M. Bardi

Data: 12.10.71

Transcrição: [x] completa [] parcial

Tenho o grato prazer de comunicar a Vossa Senhoria que em reunião do Conselho de Orientação do Museu da Imagem e do Som de 6 – 10 – 71, foi consignado em ata um voto de louvor ao Museu de Arte de São Paulo pela realização da Exposição fotográfica “A família Brasileira”, nesse Museu.

Com minhas sinceras congratulações apresento meus protestos de distinta estima e consideração.

Local de pesquisa: Biblioteca do MASP

Localização no arquivo: 1971 – Caixa 2 – Pasta 8

Data: 06.05.2010

Tipo de fonte: Anotação/ Nota

Assunto: exposição "A família brasileira"

Remetente: Desconhecido

Destinatário: indefinido

Data: indefinida

Transcrição: ☒ completa ☐ parcial

A família brasileira

Jaú, Catanduva, Ribeirão Preto, Taubaté, Itu, Campinas, Bragança Paulista

(Angelo Zanini/ Serra Negra)

Prefeito

Local de pesquisa: Biblioteca do MASP

Localização no arquivo: 1971 – Caixa 02 – Pasta 8

Data: 26.04.2010

Tipo de fonte: Release

Descrição: exposição "A família brasileira"

Remetente: MASP

Destinatário: indefinido

Data: indefinida

Transcrição: [] completa [x] parcial

Os trajes, as poses, as festas populares, as cerimônias tanto as alegres como as tristes (enterro, velório) estão em exposição. Esta mostra está dividida em duas partes: uma apresenta as fotos que foram enviadas ao Museu; e outra é através de projeções e transparências coloridas, feitas pelos fotógrafos CA, MB e GL que conseguiram manter a atmosfera dessas fotografias.

Os trajes quentes do começo do século, os chepéus (palhetas principalmente), o corte dos cabelos, as podes, tudo enfim que achamos curiosos hoje, às vezes engraçados, testemunham uma época de nossa história.

Essa exposição é patrocinada pelo Governo do Estado de São Paulo através da Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo e Conselho Estadual de Cultura.

Local de pesquisa: Biblioteca do MASP

Localização no arquivo: 1971 – Caixa 02 – Pasta 8

Data: 26.04.2010

Tipo de fonte: cartão de visita

Assunto: exposição "A família brasileira"

Remetente: Orlando Prado Browne

Destinatário: indefinido

Data: indefinida

Transcrição: ☒ completa ☐ parcial

Orlando Prado Browne

R. S. Geraldo, 50 – tel 650700

Localização no arquivo: 1971 – Caixa 02 – Pasta 8

Local de pesquisa: Biblioteca do MASP

Data: 6.5.2010

b. Periódicos: notas e reportagens
(ordem cronológica)

ARTE = MUSEUS = MUSEU DE ARTE ASSIS CHATEAUBRIAND

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO "ASSIS CHATEAUBRIAND"

DSP. - 24/4/1971 - MBO

A FAMÍLIA BRASILEIRA

— A instituição familiar não é recente. Sua origem se perde na origem dos séculos, e seu desenvolvimento, a evolução de suas leis e suas regras, confundem-se com o desenvolvimento e evolução da própria raça. Ultimamente, nestes tempos conturbados, fala-se muito em dissolução da família como instituição falida, prega-se novas formas de união e parentesco: núcleos nômades, tribos, comunas, poligamia e outros laços que renovem a humana necessidade de se unir aos outros que é a base de toda sociedade. Parece, portanto, que a velha família, com seus hábitos e tabus, regras, instituições e preconceitos, sua rigidez de hierarquia seus "laços indissolúveis", está passando. Encontram-se ainda alguns raros exemplares, anacrônicos, álbuns onde jacessem fotos amareladas, e, de resto, as memórias empoeiradas dos mais velhos. E como tudo que passa, a família leva consigo sua carga negativa e deixa aquela grande ternura que vem do recordar e de uma saudade quase atávica. É por sentir esta saudade, esta ternura, e ao mesmo tempo a necessidade de uma fria reavaliação histórica, uma retrospectiva crítica e consciente, que o Museu vai realizar uma grande exposição, "A Família Brasileira", revisão de toda uma época, costumes, tradições, todo um grande panorama de surgimento, fusões e decadências dos clãs que foram e são as raízes de nossa gente, numa homenagem tanto quanto numa pesquisa sistematizada para fins didáticos. Para a realização desta mostra, com data a ser fixada, o Museu espera a colaboração de quem tenha material útil (fotos, roupas, depoimentos, documentos antigos) num esforço mútuo para que o público tenha uma maior visão e conhecimento de suas próprias origens.

MASP MOSTRA FOTOGRAFIAS

4134 DO TEMPO DE NOSSOS AVÓS

O Museu de Arte São Paulo "Assis Chateaubriand", em colaboração com o fotógrafo George Love, estão organizando uma exposição denominada, "A Família Brasileira". Para essa mostra, o Museu, está pedindo a colaboração de todos os leitores, que tenham fotografias velhas. Essas fotos poderão ser de festas, reuniões ou simplesmente da família.

As fotos, serão reproduzidas e ampliadas e posteriormente devolvidas aos donos. Por isso, não será preciso ter

temor algum, pois ninguém melhor que essa equipe do Museu, sabe o valor que tem aquela velha e amarela fotografia da vovó, com o netinho com cara de choro, no colo.

A mostra será aberta ao público ainda esse mês, e o Museu já está recebendo as colaborações.

Nesta foto vemos uma cena do carnaval de Catanduva, de 1924, que foi emprestada pela família Quaglia. É uma foto preciosa, não só para a família que a emprestou, como

também para aquela cidade, que tem em seu calendário turístico, o carnaval como a festa magna. Esse é o primeiro carnaval de rua de Catanduva, e o grupo que vemos foi o premiado como o melhor carro alegórico.

É esse o tipo de fotos que o Museu está interessado, e que vai mostrar para S. Paulo.

Como veem, a colaboração de todos, se torna imprescindível.

O Dia
7/9/71

70 anos de nossa família

Hoje à tarde, a partir das 14 horas, a família brasileira dos últimos 70 anos começará a ser mostrada no **Museu de Arte de São Paulo** (Avenida Paulista, 1578). São cerca de 500 fotografias selecionadas entre as que o diretor do Museu conseguiu em suas viagens pelo Brasil e as emprestadas por diversas famílias. Essas fotos documentam diversos aspectos da vida e da cultura brasileira deste século, desde fotos de casamentos, batizados e reuniões de famílias, até as antigas fotos do morto sendo velado pela família. As roupas, os chapéus, sapatos e corte dos cabelos. Grande parte das fotografias veio de Catanduva, cidade do interior paulista.

Os fotógrafos George Love, Cláudia Andujar e Maureen Bisiliat transformaram muitas dessas fotos em **slides** que serão projetados junto com o som de conversas e ruídos "típicos de uma família antiga brasileira".

A exposição ficará aberta ao público até a primeira quinzena de novembro. **Entrada gratuita**. Horário: de terça a domingo, das 14 às 18 horas.

Journal da Tarde
28/9/71

**Uma mostra diferente:
apenas fotos antigas.**

Museu de Arte — Está apresentando na sala Horacio Lafer a exposição "A Família Brasileira", com fotos emprestadas ao Museu por famílias tradicionais da capital e do interior, e também através de projeções de transparencias coloridas feitas pelos fotógrafos Claudia Andujar, Maureen Bisiliat e George Love. É uma mostra curiosa e, às vezes, até mesmo engraçada. Entrada franca. Avenida Paulista, 1578.

V. Pluma H/a 28/9/7

A POSE

"Naquela época as pessoas saíam nas fotos como gostariam de ser".

**O novo álbum
da família
paulista
do século passado**

Maureen Bisiliat,
Claudia Andujar
e George Love, três dos
nossos melhores
fotógrafos, estão
mostrando no Museu de Arte

**Claudia Andujar
e George Love, três dos
nossos melhores
fotógrafos, estão
mostrando no Museu de Arte
162 fotos feitas
entre 1880 e 1930.**

O Museu de Arte de São Paulo apresenta a partir de hoje uma exposição inédita em todo o mundo. Trata-se de uma projeção de 162 slides de fotos antigas de famílias refotografadas por três dos melhores fotógrafos do Brasil: Maureen Bisilliat, Claudia Andujar e George Love.

Segundo a fotógrafa Claudia Andujar, esta é a primeira vez que é organizada uma exposição desse tipo. Expor fotos antigas não é muito original, mas Maureen teve uma idéia muito boa: as fotos não foram simplesmente reproduzidas; elas foram refotografadas com a preocupação de tornar a exposição mais moderna. Assim, cada um dos três fotógrafos teve uma preocupação diferente ao trabalhar com as mil fotos antigas, feitas de 1880 a 1930, e o resultado obtido foi classificado como "excelente" pelo professor Pietro Bardi, diretor do Museu.

As fotos ora aparecem distorcidas, ora aparecem com a moldura e às vezes com reflexos de sol. Para tornar mais expressiva a foto de uma jovem da década de vinte, Maureen Bisilliat colocou um terço sobre o rosto da jovem. E Claudia Andujar aproveitou uma foto antiga de um grupo de meninas vestidas de branco, preocupando-se apenas com uma das meninas e deixando as demais desfocadas.

A projeção de slides não vai ser narrada e o único som que se pode ouvir é da música do compositor americano Lukas Foss, variações barrocas, primeiro e segundo movimento. Foss faz com a música o mesmo que Maureen resolveu fazer com as fotos antigas: dar uma interpretação moderna. Ele aproveita-se de compositores barrocos como Bach e Haendel e, através de uma técnica matemática, consegue efeitos novos.

As fotos são mostradas numa ordem cronológica mas os expositores não se preocuparam muito com a data certa de cada uma delas, nem com as pessoas que foram fotografadas. Algumas vieram do interior do Estado de São Paulo e outras foram conseguidas em bairros de São Paulo.

Uma família de espanhóis da rua Caetano Pinto, no Brás, emprestou a George Love a única foto que havia na casa. Uma foto tirada em 1930, no Brasil, por um fotógrafo espanhol que visitava São Paulo. E para conseguir fotografar a família ele teve de prometer que deixaria uma cópia para a avó de Dona Maria, a mulher que emprestou a foto.

A ROUPA

"Pela vestimenta, nota-se que fotografia era coisa de luxo"

AS POSES MONUMENTAIS

George Love conta que a exposição também é muito importante para mostrar a preocupação que havia antes de 1930 com os fotógrafos e fotografados. As pessoas gostavam de ser fotografadas em poses monumentais e havia até um aparelho de aço que se colocava atrás da pessoa para que a posição ficasse mais erecta. Ele explica:

— Naquela época as pessoas gostavam de ser fotografadas como queriam parecer e não como era na realidade. Agora isso mudou muito, e o fotógrafo tenta ao máximo mostrar a realidade.

George tem muitas idéias sobre a posição rígida em que as pessoas se deixavam fotografar. Ele acha que isso era o resultado do regime patriarcal em que viviam e, ainda, a submissão a uma série de rígidas convenções sociais.

Mas fora isso há ainda outro motivo: as deficiências técnicas. Os fotógrafos daquela época não tinham possibilidades de fazer fotos em movimento e assim tudo tinha de ser estático. O "pictorismo" (técnica fotográfica de imitar pinturas) existiu durante muitos anos na fotografia e muitas das que estão expostas no Museu de Arte mostram bem esta influência.

SÓ RICOS

Claudia Andujar percebeu ainda outro detalhe importante nas fotografias. Uma uniformidade de vestimentas e tipos humanos em quase todas elas, e a aparência sempre constante de serem pessoas de classe alta:

— É por isso que as fotografias não variam muito. Eu acho que antigamente a fotografia era alguma coisa de luxo e só uma determinada classe social podia se divertir com elas.

Pietro Bardi, o diretor do Museu, gostou tanto da variedade de roupas que aparece nas fotografias que resolveu até fazer uma exposição só de moda antes do fim do ano: um desfile de modas atual e a exposição de trajes antigos autênticos dos últimos 20 anos.

Claudia Andujar acha que há apenas uma falha na exposição. A falta de fotografias de famílias do nordeste ou de outras regiões do Brasil. Há muito poucas dos outros Estados e não são muito boas. Assim, a idéia de se fazer uma exposição de fotos antigas da família brasileira transformou-se mais numa exposição da árvore genealógica paulista de muitas gerações, com sua moda de roupa, cabelo, barba e bigode.

A SOCIEDADE

"A posição rígida das pessoas mostra a submissão às convenções"

Du
exibi
slid
mos
fotos
o ún
que se
é a
bar
com
no
ame
Luka
Assim
fotos
a mú
Foss
um tra
modern

A TÉCNICA

"Tudo era estéril, os fotógrafos não conseguiam movimento".

IS
ição também
preocupação
grafos e foto-
r fotografadas
um aparelho
pa para que a
a:
am de ser fo-
não como era
e, e o fotógrafo

a posição ri-
otografar. Ele
me patriarcal
a uma série

otivo: as defi-
ela época não
m movimento
"pictorismo"
is) existiu du-
uitas das que
nostram bem

a outro deta-
uniformidade
quase todas
nte de ser

s não variam
fotografia era
minada classe

gostou tanto
as fotografias
o só de moda
modas atual
nticos dos úl-

enas uma fa-
lias de fami-
do Brasil. Há
ão são muito
exposição de
ansformou-se
ealógica pau-
da de roupa,

às convenções

A MODA

"A técnica fotográfica da época era imitar pinturas".

Durante a
exibição dos
slides que
mostram as
fotos antigas,
o único som
que se vai ouvir
é a música
barroca do
compositor
norte-
americano
Lukas Foss.

Assim como as
fotos exibidas,
a música de
Foss recebe
um tratamento
moderno, atual.

O PAULISTA

"É um retrato de gerações paulistas: a roupa, o cabelo, o bigode".

A exposição
vai ficar aberta
todos os dias,
menos às
segundas-feiras,
das 14 às 18
horas, até o
dia 1º de
novembro. A
projeção de
slides dura
20 minutos.

A maioria das
fotos foi
conseguida no
interior do
Estado.
Outras são de
pessoas da
Capital.

Algumas
reproduções
foram
distorcidas de
propósito, e
outras
aparecem com
partes
desfocadas.
Cláudia
Andujar acha
que a exposição
só tem um
defeito: a falta
de fotos de
pessoas e
famílias do
Nordeste e
outras regiões
para formar
um "retrato
do Brasil".

19

D Estado de S. P.

29/9/71

A família em 70 anos

Fotografias (cerca de 500) reproduzindo a família brasileira nos últimos 70 anos podem ser vistas na exposição inaugurada ontem no Museu de Arte de São Paulo — avenida Paulista, 1578. As fotos, coletadas pelo diretor Piero Maria Bardi em viagens pelo Brasil, documentam aspectos da vida e da cultura brasileira deste século, de casamentos a

batizados, reuniões familiares • até a cerimônia de um velório.

A exposição ficará aberta até a primeira quinzena de novembro, com entrada gratuita, de terça a domingo, entre 14 e 18 horas.

4134

VARIEDADES

A FAMÍLIA BRASILEIRA NAS FOTOS DE GEORGE LOVE

"Henschel & Benque, fotógrafos da Casa Imperial do Rio de Janeiro" retratos de austeros chefes de família, meninos vestidos de marinheiro, mães e filhas em pôses preparadas e outras coisas mais poderão ser vistas na exposição de fotografias, que teve início ontem, no Museu de Arte de São Paulo, Assis Chateaubriand, Sala Horário Lafer.

MÚSICA E PROJEÇÃO

Ao som de música clássica, penetra-se agradavelmente no salão preparado para a exposição. Dois projetores de slides mostram as fotos de George Love, projetadas numa tela no fundo da sala. As fotos são reproduções de álbuns de família, retratos de parede, mostrando alguns aspectos da vida familiar do fim do século passado e começo deste.

O mérito de George Love não está no fato de simplesmente reproduzir fotografias antigas, se bem que isto obrigue uma pesquisa e seleção séria, mas no destaque dos detalhes, que possam caracterizar com mais exatidão a época que pretende abordar.

Na mesma foto, duas moças sentadas lado a lado, é repetida algumas vezes e o leque que uma das moças segura, ressaltado numa foto isolada. Criadas negras amparando crianças e algumas fotos do carnaval do começo do século. Franjas, muitas franjas, vestidos compridos e gravatas borboletas nos dão idéia da superficialidade, por que se marcava a moda, resultado da grande influência européia nos nossos costumes, ainda hoje viva e atuante.

A exposição deverá ficar por quinze dias e o horário de visitação é das 14 às 18 horas, exceto às segundas-feiras.

Popular da Tarde
30/9/71

FOTOGRAFIA

“A família brasileira”

ROBERTO ALBUQUERQUE

Em 1836 vindo num barco francês que continha uma pequena universidade Abbé Courbès chega ao Brasil e capta pela primeira vez uma imagem fotográfica do país. O resultado: uma visão panorâmica do Rio de Janeiro, que até hoje só é conhecida historicamente; a fotografia nunca foi encontrada.

“Sei que esta fotografia está no Rio de Janeiro e assim que tiver tempo vou fazer uma busca mais profunda para encontrá-la”, diz Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo.

Partindo de Abbé Courbès e da exposição “A mão do povo brasileiro” (que mostrava toda a criatividade desse povo, dando um jeito quando é preciso) Pietro Bardi faz juntamente com Maureen Bisilliat, George Love e Claudia Andujar um grande levantamento e reúne um sem número de documentos e fotos de famílias. O novo resultado: “A família brasileira”, exposto no primeiro andar do MASP (avenida Paulista, 1578).

São fotos de lambe-lambe (fotógrafos de rua) e fotógrafos de estúdio, guardadas em álbuns ou esquecidas em fundo de gavetas, que retratam a família ou o povo brasileiro na virada do século.

Certos detalhes como a posição das mãos no colo, mãos pousadas no ombro de irmãos e até mesmo os cenários tropicais com palmeiras e coqueiros são mostrados por Maureen Bisilliat com enorme sensibilidade: através de grandes ampliações ela consegue recriar e transmitir todo o clima da época.

Luiz Hassaka, assistente de direção do Masp e fotógrafo amador, comentando a exposição diz que: “Os movimentos são cíclicos. Tudo volta a aparecer: se você reparar nas capas dos discos que são vendidos e, nas fotos da mostra verá que há muita ligação entre ambas”.

ERA ASSIM — Fotografia feita num estúdio dos fins do século passado

A sala de exposição foi dividida: em uma parte 162 fotografias vão se alternando enquanto são acomodadas por música; ao lado, em uma sala menor estão expostas as fotos originais, em painéis. Desta maneira pode-se comparar as pequenas fotografias originais, muitas vezes semidestruídas, com as projetadas que retratam melhor a importância histórica e o significado social do material coletado.

Folha de S Paulo

13-Jo-Fl

A familia brasileira

Na tarde quente do sabado apenas quatro espectadores assistiam na camara escura em que foi transformada a sala "Horacio Lafer" do Museu de Arte, a exibição da Familia Brasileira. Na tela parietal ao fundo o projetor automatico ia lançando pares de diapositivos. Diante dos raros visitantes desfilavam, extraídos de velhos albuns familiares, os nossos ancestrais. Rostos jovens, meninas-moças, rapazes mal saídos da adolescencia, cavalheiros de sobrecasaca e suíças, varões barbados, senhoras adiposas, os antepassados da familia brasileira nos fitavam anonimos com o fixo olhar estratificado das fotografias.

Mas que obsessão pelo preto... Todos se cobriam de negro no seculo XIX. E é no meio dessas ilustrações para romance de Cornelio Penna que de repente irrompe a obra-prima de toda a familia brasileira: As cinco jovens, irmãs naturalmente, soberbamente enquadradas pela objetiva de 1870, com seus bandós e suas crinolinas modelando castamente as formas adonzeladas. Parecem figuras de Machado de Assis ou de Tchekov, as mãos graciosamente enlaçadas ou se abandonando pelo colo. Tão meninas e já drapejadas de negro, numa especie de antecipação masoquista da futura viuvez.

Depois as fotos são mais proximas. A familia do imigrante assoma com seus figurantes, as recuas de filhos, um pouco constrangidos nas roupas endomingadas, mil leguas distantes da "nonchalance" desedenhosa dos barões do café, que também passaram de preto.

Em 1918, Paul Claudel, embaixador da França no Rio de Janeiro, visitando o interior de São Paulo vai à fazenda do

conselheiro Antonio Prado e anota: "Tristeza e solenidade das familias brasileiras, particularmente das crianças". É a solenidade que paira aqui nos rostos destes meninos tão graves, abotoados nas suas jaquetas de pano inglês, já com o ar do bacharel em que inevitavelmente se transformarão.

Depois a familia brasileira oferece a sua face ingenua: as néo-comungantes, os noivos, o pequeno "anjinho" fotografado antes de ser enterrado, as babás negras sopessando as sinhazinhas e os sinhozinhos. Uma serie "cafona", mal afluada, infelizmente se interrompe. Três falhas nessa mostra em que a casa grande e a senzala se aproximam extraordinariamente: a indisculpavel ausencia dos "daguerreotipos", os fantasticos antepassados da fotografia; a nenhuma informação fornecida ao publico, que não dispõe sequer de um folheto elucidativo; a falta de letreiros minimos ao pé dos "slides": uma data, um nome, uma referencia, um leve dado que situe no tempo e

no espaço as personagens que dormiam no amarelado das velhas chapas de "photographos" alemães, austriacos, franceses, suíços e que de repente se animaram, se reuniram para estruturar o museu imaginario da familia brasileira.

Apenas a moda ajuda a localizar a epoca em que se fixaram certos flagrantes. Aos poucos a obsessão pelo preto vai cedendo lugar a toaletes menos sombrias, os penteados femininos imitam o floreal "art nouveau", os espartilhos renovam a silhueta e a moda dos "cartões postais" indica claramente que estamos nos primeiros decenios do seculo XX. Sente-se que a fotografia vai rapidamente deixando de ser o privilegio das castas quadricentenarias para se transformar em instrumento de nivelção igualitaria: os filhos do imigrante e suas mulheres se sucedem, ampliados, em moldura oval para a parede da sala. Em processo de ascensão social aspiram perenizar-se. De repente 1940 surge num cafonissimo corte de cabelo "principe Danilo" do merceeiro com bigodinho a Erroll Flynn e na dezena de "poses" da menininha penteada a Shirley Temple que sorri e faz caretas em serie. E sem querer vem à memoria o titulo das litografias de Ludwig and Briggs, estabelecidos na rua dos Pescadores, 88, Rio de Janeiro, 1849: "Brazilian Souvenir — A Selection of the most peculiar Costumes of the Brazils"...

ANEXO III – EXPOSIÇÃO XINGU/TERRA

a. Plantas baixas da XIII Bienal de São Paulo

**b. Correspondências, atas, recibos e outros
(ordem cronológica)**

REUNIÃO REALIZADA A 15 DE MAIO DE 1975, ÀS 15 HORAS.

PAULO NATHANAEL

A PRESENTAÇÃO DE UMA DIVISÃO DE SETORES, PARA EFEITO DE FUNCIONAMENTO INTERNO DA BIENAL :

1. ASSESSORIA TÉCNICO ADMINISTRATIVA / SUPERINTENDÊNCIA.
2. ORGANIZAÇÃO DOS MEIOS.
3. ORGANIZAÇÃO DOS FINS.

RAPHAEL BUONGERMINO

A XIII BIENAL COMPREENDERÁ :

- A) REPRESENTAÇÕES DO BRASIL E DO EXTERIOR EM SALAS NACIONAIS
- B) APRESENTAÇÃO HISTÓRICO-CRÍTICA DOS MOVIMENTOS ARTÍSTICOS DAS DÉCADAS DE 50 E 60.
- C) TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS DA ARTE EXPERIMENTAL
- D) EXPOSIÇÃO DE JÓIAS.

O SETOR "C" TEM COMO FINALIDADE INCENTIVAR AS INICIATIVAS REFERENTES A PROPOSIÇÃO DE NOVAS LINGUAGENS, NOVAS FORMAS DE EXPRESSÃO ARTÍSTICA ATRAVÉS DE RECURSOS TÉCNICOS TAIS COMO : VIDEO-TAPE, SUPER 8, ETC.

FOTOGRAFIA - ESSE SETOR ESTÁ A CARGO DE UMA EQUIPE DE PRIMEIRA CATEGORIA, QUE TEM COMO ELEMENTOS : DERLY BARROSO, HENRIQUE MACEDO, T. FARKAS, ABRXÃO BERMAN (SUPER 8). ESSA EQUIPE DETERMINARÁ A RELAÇÃO DE FOTÓGRAFOS A SEREM CONVIDADOS PARA A EXPOSIÇÃO.

UMA VEZ QUE AS MAIS ASSÍDUAS CRÍTICAS A BIENAL SE REFEREM AO JURI DE SELEÇÃO NACIONAL, A MELHOR FORMA DE MINIMIZAR TAIS CRÍTICAS NEGATIVAS É ADOPTAR UM SISTEMA CRITERIOSO DE ESCOLHA DOS ELEMENTOS COMPONENTES DO JURI.

FILMES 35MM E SUPER 8 - A FIRMA ITALIANA JABIK PODERÁ COLABORAR NESSE SENTIDO, FORNECENDO CÉRCIA DE 30 FILMES DE ALTA QUALIDADE E INTERESSE. HÁ NO ENTANTO, A POSSIBILIDADE DE QUE SE FAÇA NECESSÁRIO O CORTE DE ALGUNS DÊSSES FILMES (CENSURA).

APRESENTAÇÃO HISTÓRICO-CRÍTICA

A INICIATIVA DE CONTAR COM UMA EQUIPE ESPECIALIZADA PARA EXECUÇÃO DE UM TRABALHO DE PESQUISA, QUE VIRÁ A FORNECER CONDIÇÕES DE MONTAGEM PARA ESSA EXPOSIÇÃO, VEM INCENTIVAR A CRIAÇÃO DE UM CENTRO DE PESQUISAS NA FUNDAÇÃO BIENAL, QUE APRESENTE CERTA CONTINUIDADE E QUE, PORTANTO, NÃO TENHA SUA EXISTÊNCIA VINCULADA SOMENTE A DURAÇÃO DAS MANIFESTAÇÕES. TAL TRABALHO DE PESQUISA ASSUME AINDA MAIOR RELEVÂNCIA SE LEVARMOS EM CONSIDERAÇÃO QUE, NO BRASIL, NÃO EXISTE UM TRABALHO DE PESQUISA SISTEMÁTICO REFERENTE A PRODUÇÃO ARTÍSTICA DAS DÉCADAS DE 50 E 60.

PARA ESSE LEVANTAMENTO DE DADOS, CONTAMOS COM A COLABORAÇÃO DE PESQUISA

SADORES TREINADOS PARA ESSE FIM, ALÉM DE SUBSTANCIAL MATERIAL DE CONSULTA. OS TRES PROFESSORES COMPONENTES DESSA EQUIPE VINCULAM-SE A TRES SETORES DA BIENAL : EXPOSIÇÃO HISTÓRICO-CRÍTICA, DEPARTAMENTO DE PESQUISAS, E ORIENTAÇÃO DO CURSO PARA MONITORES.

A IDÉIA É FAZER COM QUE ESSA EXPOSIÇÃO ADOTE UM TIPO DE APRESENTAÇÃO MAIS DINÂMICA, DE CARÁTER DIDÁTICO, SEGUINDO OS PADRÕES ADOTADOS PELA EXPOSIÇÃO DA BAUHAUS, RECENTEMENTE APRESENTADA NO MASP.

COMO O PRÓPRIO NOME DEFINE, ESSA EXPOSIÇÃO ASSUME UM CARÁTER HISTÓRICO-CRÍTICO E, UMA VEZ QUE O ENFOQUE SERÁ DADO A PARTIR DOS ARTISTAS PREMIADOS NA BIENAL DE SÃO PAULO, SERIA UMA ESPÉCIE DE AUTO ANÁLISE DA BIENAL EM SEUS 20 ANOS DE FUNCIONAMENTO.

JÓIAS - ASSUNTO DISCUTIDO COM ALBERTO BEUTTMULLER DO JORNAL DO BRASIL.

SALAS ESPECIAIS - FORAM FEITOS CONVITES A ARTISTAS LATINO-AMERICANOS BASTANTE SIGNIFICATIVOS, VISANDO A INCREMENTAÇÃO DE UM MAIOR CONTACTO BRASIL/AMÉRICA LATINA, NO QUE SE REFERE A INICIATIVAS CULTURAIS.

JURI DE SELEÇÃO NACIONAL - A EXISTÊNCIA DE UM JURI DE SELEÇÃO É, SEM DÚVIDA, O FATOR DE MAIOR REPERCUSSÃO EXTERNA NO QUE SE REFERE A CRÍTICAS NEGATIVAS. QUANTO A ISSO, É IMPORTANTE ASSUMIR CONSCIENTEMENTE A LINHA ADOTADA PARA A EXPOSIÇÃO, PARA QUE SE TORNE POSSÍVEL RESPONDER A TAIS CRÍTICAS. FOI DADA A SUGESTÃO DE QUE SE RESPONDESSE, ATRAVÉS DA IMPRENSA, A TODOS OS ARTIGOS PUBLICADOS A RESPEITO DA BIENAL.

LAONTE - FASE DE LEVANTAMENTO DE DADOS, PARA POSTERIOR EXECUÇÃO DO PROJETO. BÁSICAMENTE AS INFORMAÇÕES LEVANTADAS CONSTITUEM-SE NO DIMENSIONAMENTO DA ÁREA OCUPADA (OU REQUISITA) PELOS ARTISTAS.

CARTAZ - COM A INTENÇÃO DE ESTABELECEER UM VÍNCULO ENTRE A BIENAL E OS ESTUDANTES UNIVERSITÁRIOS, HOUE A INICIATIVA DE PROPOR O CARTAZ DA XIII BIENAL COMO TRABALHO ESCOLAR, ISSO SERIA FEITO PELO PROFESSOR HARON, QUE DEVERIA ESTABELECEER O PRAZO DE ENTREGA DOS PROJETOS PARA O DIA 23. O CARTAZ ESCOLHIDO, DENTRE OS APRESENTADOS, SERIA O CARTAZ OFICIAL DA XIII BIENAL.

PAULO NATHANAEL

INTENÇÃO DE AMPLIAÇÃO E DIVERSIFICAÇÃO DAS ATIVIDADES DA BIENAL.

POSSIBILIDADE DE SE MOTIVAR A CRIAÇÃO DE UMA FACULDADE (LIGADA À ÁREA ARTÍSTICA) NA FUNDAÇÃO BIENAL. EVENTUALMENTE PODERIA SER UMA INICIATIVA CONJUNTA DA BIENAL E UMA FACULDADE JÁ EXISTENTE, COM CADA UMA DAS PARTES CONTRIBUINDO COM OS RECURSOS DE QUE DISPÕEM. OS CURSOS TERIAM VALIDADE DE

ACORDO COM AS DISPOSIÇÕES DA LEGISLAÇÃO VIGENTE.

É NECESSÁRIO FAZER DA BIENAL UM CENTRO CULTURAL ATIVO, QUE INCENTIVE A ARTE EXPERIMENTAL.

FUNAI - FOI REQUISITADA UMA ÁREA DE 350 METROS QUADRADOS PARA A APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS DE ARTESANATO DA TRIBO DOS CRAÓS. A MONTAGEM DESSA APRESENTAÇÃO FICARÁ A CARGO DA COORDENADORA SRA. GISÉLLA MAGALHÃES.

O ARQUITETO ITALIANO PIER LUIGI NERVI PARTICIPARÁ COM AS MAQUETES RELATIVAS A EMBAIXADA DA ITÁLIA EM BRASÍLIA E AO VATICANO. AS FOTOS ESTÃO SENDO PROVIDENCIADAS.

BNH - APRESENTARÁ UM PROJETO RELATIVO AO ABC (MAQUETES). A ÁREA RESERVADA À ESTA APRESENTAÇÃO (PROVÁVELMENTE) ESTÁ PREVISTA PARA O 3º ANDAR.

LAONTE - O SETOR DA EXPOSIÇÃO RESERVADO AOS NOVOS MEIOS DE LINGUAGEM ARTÍSTICA DEVERIA RECEBER GRANDE ÊNFASE. É POSITIVO FAZER DA APRESENTAÇÃO DE NOVAS TENDÊNCIAS CONTEMPORÂNEAS UMA CARACTERÍSTICA DA XIII BIENAL. CRIAR UM CLIMA DE INCENTIVO PARA MANIFESTAÇÕES TAIS COMO MÚSICA, DANÇA, CINEMA, ETC. (QUE SE REALIZASSEM NO PRÓPRIO PRÉDIO DA BIENAL).

DIFICULDADE APRESENTADA - FALTA DE RECURSOS TÉCNICOS. EX. NO AUDITÓRIO DO MAC EXISTEM PROBLEMAS NO QUE SE REFERE A ACÚSTICA, ALÉM DA AUSÊNCIA DE EQUIPAMENTOS TÉCNICOS COMO, POR EX., PROJETOR PARA FILMES 35MM.

EM DISCUSSÃO - POSSIBILIDADE DE EQUIPAR O PRÉDIO COM OS RECURSOS TÉCNICOS NECESSÁRIOS.

SUGESTÃO - LANÇAMENTO DE NOVOS DESENHOS EM PADRONAGENS DE TECIDOS COMO PARTE DA BIENAL, PROMOÇÃO DE DESFILES DE MODAS - SUJEITO A CRÍTICAS -

LAONTE

POSSIBILIDADE DE CONTACTAR NAUM PARA QUE SE OBTENHA A PARTICIPAÇÃO DE SEU GRUPO DE TEATRO NA XIII BIENAL. EM TERMOS DE ESPAÇO NECESSÁRIO A ESSA APRESENTAÇÃO, PODE-SE ADIANTAR QUE, SEGUNDO A LINHA ADOTADA POR NAUM E SEU GRUPO DE TEATRO, NÃO HÁ NECESSIDADE DE SE DISPOR DE UMA ÁREA DEFINIDA SEGUNDO OS MOLDES TRADICIONAIS.

PAULO FERREIRA - CATÁLOGO

É CONVENIENTE QUE O CATÁLOGO SEJA TOTALMENTE REVISTO, AFIM DE QUE NÃO SE RETOMEM OS PADRÕES ADOTADOS ANTERIORMENTE QUE APRESENTAM CONSIDERÁVEL SEMELHANÇA COM "LISTAS TELEFÔNICAS". SUGERE-SE UMA NOVA APRESENTAÇÃO (DISTRIBUIÇÃO) INTERNA CUIDADOSAMENTE PLANEJADA. OS CATÁLOGOS FEITOS ATÉ AGORA NÃO APRESENTAM O CUIDADO ARTÍSTICO QUE SERIA DESEJÁVEL, PRINCIPALMENTE SE

LEVARMOS EM CONSIDERAÇÃO QUE SE TRATA DE UM CATÁLOGO REFERENTE A UMA MOSTRA ARTÍSTICA, É IMPORTANTE QUE SEJA UM TRABALHO GRÁFICO DE PRIMEIRA CATEGORIA.

PROBLEMAS BÁSICOS - A) PARA QUE SE PROJETE O CAT. É NECESSÁRIO QUE SE TENHA EM MÃOS UMA SÉRIE DE INFORMAÇÕES. SÔMENTE DEPOIS DE FEITA UMA RELAÇÃO DOS ARTISTAS E SEUS TRABALHOS TORNA-SE POSSÍVEL DEFINIR O FORMATO E A DIAGRAMAÇÃO DO CATÁLOGO.

B) PARA EFEITO DE PROJETO DO CATÁLOGO SÃO NECESSÁRIAS AINDA OUTRAS INFORMAÇÕES, ALÉM DAS ACIMA CITADAS, TAIS COMO : A PLANTA DA MOSTRA JÁ MONTADA, O QUE PRESSUPÕE O TÉRMINO DO TRABALHO A SER EXECUTADO PELO ARQ. LAONTE.

C) IMPRESSÃO A SER UTILIZADA : BRANCO/PRETO E A CORES. HÁ A INTENÇÃO DE SE UTILIZAR REPRODUÇÕES COLORIDAS NO CATÁLOGO MAS, PARA ISSO, SERIA NECESSÁRIO QUE AS DELEGAÇÕES SE DISPUSESSEM A ENVIAR MATERIAL FOTOGRÁFICO EM CORES.

D) ORÇAMENTO BÁSICO PARA O CATÁLOGO : DEFINIÇÃO DE UMA CIFRA APROXIMADA PARA EFEITO DE DISCUSSÃO COM AS EMPRESAS INTERESSADAS EM FINANCIAR O CATÁLOGO. (POSSIBILIDADE 1ª : BANCO MERCANTIL DE SÃO PAULO). UMA EMPRESA MANIFESTOU INTERESSE EM DISCUTIR O ASSUNTO, COMPROMETENDO-SE A FORNECER UMA POSTERIOR RESPOSTA. NO SEGUNDO CONTACTO MANTIDO O INTERESSE PARECE TER DECRESCIDO. TAL EMPRESA ESTÁ CONSIDERANDO QUE ESSE PATROCÍNIO LHE DEVA FORNECER CERTO RETORNO AO NÍVEL PROMOCIONAL, VISTO DESSE ÂNGULO, A EMPRESA PARECE MAIS COMPENSADOR APLICAR ESSA QUANTIA DESTINADA AO FINANCIAMENTO DO CATÁLOGO NUMA CAMPANHA DE CUNHO EXCLUSIVAMENTE PROMOCIONAL. (NO CASO ACIMA DESCRITO, A QUANTIA APLICADA NO FINANCIAMENTO DO CATÁLOGO NÃO PODERIA SER DEDUZIDA DO IMPOSTO SOBRE A RENDA, POR OUTRO LADO, SE FOSSE FEITA UMA DOAÇÃO DA EMPRESA PARA A BIENAL, ESSA QUANTIA SERIA TOTALMENTE DEDUZIDA DO IMPOSTO SOBRE A RENDA).

TENDO EM VISTA UM CATÁLOGO DENTRO DO SEGUINTE

ESQUEMA - DOIS VOLUMES

- REPRODUÇÕES A CORES
- TIRAGEM DE 3.000 EXEMPLARES (Nº BASEADO NA TIRAGEM FEITA PARA O CAT. DA ÚLTIMA MOSTRA)

TEM-SE UM ORÇAMENTO APROXIMADO EM TORNO DE TREZENTOS MILHÕES.

OBS. CONSIDERANDO-SE QUE ESSA QUANTIA SIGNIFICA UMA GRANDE PORCENTAGEM DA QUANTIA TOTAL DE QUE SE DISPÕE SENDO, PORTANTO, BASTANTE GRANDE, FICA EM DISCUSSÃO OS FATORES QUE PODERIAM SIGNIFICAR UMA REDUÇÃO DE CUSTO SEM UMA CONSEQUENTE REDUÇÃO DE QUALIDADE (EX. UTILIZAÇÃO DE REPRODUÇÕES SÔMENTE EM BRANCO/PRETO).

PARA QUE O CAT. POSSA SER APRESENTADO POR OCASIÃO DA INAUGURAÇÃO DA XIII BIENAL, É NECESSÁRIO QUE O MATERIAL (DADOS, INFORMAÇÕES) SEJA ENTREGUE

ATÉ O DIA 15 DE JUNHO PRÓXIMO.

CATÁLOGO PARA A APRESENTAÇÃO HISTÓRICO-CRÍTICA - SERIA CONVENIENTE QUE FOSSE FEITO UM CATÁLOGO A PARTE, QUE NÃO SE DETENHA SÔMENTE NO ASPECTO INFORMATIVO. (RAPHAEL) FOI LEVANTADA A POSSIBILIDADE DE QUE ESSE MATERIAL REFERENTE A APRESENTAÇÃO HISTÓRICO-CRÍTICA FOSSE EDITADO PELA USP.

FUNAI

MARCIA

S.C.

2200033

R 142

158

Rio de Janeiro, 27 de maio de 1975

Ilmo. Sr.
 José Mindlin
 Secretário de Cultura do
 Governo do Estado de São Paulo

PROTOCOLO N.º 2108	
REC. EM 04/07/75	
☒	Presidente
☐	Diretor
☐	Superintendente
☐	Assessor Diretoria
☐	Assessoria
☐	Secretaria
☐	Relações Externas
☐	Assessoria
☐	Arquivo
☐	Contabilidade
☐	Outros
At. P. em	4/09/75
S/ n.º	6082

Conforme entendimentos verbais mantidos com

V.Sa. estou apresentando previsão de custos para a montagem de uma exposição etnográfica e musical com ambientação correspondente a ser realizada na Bienal de São Paulo, deste ano, sobre a Cultura Indígena do Alto Xingu.

1. Transporte	10.000,00
2. Fotos - Ampliações - Projeções	40.000,00
3. Montagem - (instalações elétricas para som e luz, marcenaria, revestimentos, pintura, etc...)	50.000,00
4. Mão-de-obra	10.000,00
5. Serviços -	
5.1 - Arquiteto	10.000,00
5.2 - Redatores para o catálogo (4)	16.000,00
5.3 - Museólogo	2.000,00

Fls. 2

5.4 - Musicólogo	6.000,00
5.5 - Som	3.000,00
6. Aluguel de 20 projetores especiais durante 3 meses para a projeção de 20 imagens de 12,00 x 3,00 m em espaços diversos	50.000,00
7. Aluguel de sistema polifônico para emissão centralizada e recepção em 20 espaços diferentes dos sons de instrumentos musicais e da natureza gravados no local	36.150,00
8. Eventuais -	<u>20.000,00</u>
	243.150,00

(Nestes preços está incluída a montagem, manutenção e assistência técnica).

Os materiais de divulgação ficam dependendo de posterior definição.

Atenciosas saudações

Gisela Magalhães

RELAÇÃO DE MATERIAL INDÍGENA

(Coleção Villas Boas)

<u>Nº</u>	<u>Classificação indígena</u>	<u>Especificação</u>
1	Kamalūp	panela grande
2	Kamalūp	panela grande
3	Nucatsāin	panela média
4	Tsac-tsaquiāna	onomatopaico
5	Tsac-tsaquiāna	onomatopaico
6	Kulupeĩ-cāna	cerâmica zoomorfa (peixe pacu)
7	Uā-em	panela
8	Uā-em	panela
9	Uā-em	panela
10	Kuiuí-cāna	cerâmica zoomorfa (Jacu-bim: ave)
11	Atāpa-cāna	cerâmica zoomorfa (pomba)
12	Atāpa-cāna	cerâmica zoomorfa (pomba)
13	Atāpa-cāna	cerâmica zoomorfa (pomba)
14	Alūa-cāna	cerâmica zoomorfa (morcego)
15	Maculatāim	panela pequena
16	Maculatāim	panela pequena
17	Cupatāim	cerâmica zoomorfa (peixe pequeno)
18	Aiuē-cāna	cerâmica zoomorfa (quelônio)
19	Iacā-cāna	cerâmica zoomorfa (jacaré)
20	Maiuā-cāna	cerâmica zoomorfa (cuiabana)
21	Catzucālo-cāna	cerâmica zoomorfa (sapo)
22	Tribo Krenhacārore	hastes para fazer fogo

<u>Nº</u>	<u>Classificação indígena</u>	<u>Especificação</u>
23	Urupēm	peneira
24	Urupēm	peneira
25	Urupēm	peneira
26	Motopā	recipiente p/mandioca
27	Uruparū	cesta
28	Parī	armadilha para peixe
29	Tuavī	esteira
30	Tuavī	esteira
31	Tuavī	esteira
32	Uirapāt	arco
33	Uup	flecha
34	Uup	flecha
35	Opō	tacape: arma de ataque- -defesa
36	Cō	tacape: armade ataque - -defesa
37	Uacangacō	tacape: arma de ataque- defesa
38	Uacangacō	tacape: arma de ataque- -defesa
39	Uacangacō	tacape: armade ataque - defesa
40	Uacangacō	tacape: arma de ataque- defesa
41	Apēm	tacape: armadde ataque- defesa
42	Apēm	tacape: arma de ataque- defesa
43	"Botoque"	adorno labial
44	Sacocō	"botoque" (adorno la- bial)
45	Tutī	machado de pedra
46	Uāverum	mala
47	Murutī	banco p/mulher
48	Apecāp	banco p/homem
49	Urapeī	colar de caramujo(p/ho- mem)

<u>Nº</u>	<u>Classificação indígena</u>	<u>Especificação</u>
23	Urupêm	peneira
24	Urupêm	peneira
25	Urupêm	peneira
26	Motopã	recipiente p/mandioca
27	Uruparũ	cesta
28	Parĩ	armadilha para peixe
29	Tuavĩ	esteira
30	Tuavĩ	esteira
31	Tuavĩ	esteira
32	Uirapãt	arco
33	Uup	flecha
34	Uup	flecha
35	Opõ	tacape: arma de ataque- defesa
36	Cõ	tacape: armade ataque - defesa
37	Uacangacõ	tacape: arma de ataque- defesa
38	Uacangacõ	tacape: arma de ataque- defesa
39	Uacangacõ	tacape: armade ataque - defesa
40	Uacangacõ	tacape: arma de ataque- defesa
41	Apêm	tacape: armadde ataque- defesa
42	Apêm	tacape: arma de ataque- defesa
43	"Botoque"	adorno labial
44	Sacocõ	"botoque" (adorno la - bial)
45	Tutĩ	machado de pedra
46	Uãverum	mala
47	Murutĩ	banco p/mulher
48	Apecãp	banco p/homem
49	Urapeĩ	colar de caramujo (p/ho- mem)

<u>Nº</u>	<u>Classificação indígena</u>	<u>Especificação</u>
73	Ivât	mascara de madeira
74	Uruã	flauta (exorcismo)

Observação: acompanham a presente relação mais 10 peças zoomorfas-cerâmica pequenas.

Idem 15 (quinze) peças arqueológicas da lagôa de Mi-rarê.

E 15 coleções de instrumentos musicais.

XIIIIB/6082/75

São Paulo, 4 de julho de 1975

Senhor Secretário,

Como resultado da reunião havida nesta Fundação com os representantes desta Secretaria e a Senhora Gisella Magalhães, do Departamento de Assuntos Culturais do MEC, a propósito da montagem de uma exposição etnográfica e musical sobre a cultura indígena do Alto Xingü, a ter lugar na próxima Bienal de outubro, temos a honra de encaminhar à superior consideração de Vossa Excelência, as seguintes informações e solicitações:

- 1) O material indígena a ser exposto é o constante da relação Villas Boas, conforme relação que vai anexo.
- 2) A Bienal de São Paulo, em conjunto com a Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado, patrocinará a exposição, cujo projeto terá a gerência da Senhora Gisella Magalhães.
- 3) Os recursos necessários a dar cobertura aos custos desta mostra, são os constantes do esquema orçamentário, que também segue anexo. Embora sucinto, esse esquema contém o mínimo indispensável a que se possa executar o projeto. À guisa de cronograma, podemos estabelecer que:
 - a) de 20 de junho a 20 de julho, haverá preparação do espaço e instalação dos pontos de força necessários à montagem da exposição;

./..

b) de 13 a 30 de junho tomar-se-ão providências junto a FUNAI no tocante a coleta de material ambiental no Parque do Xingú e reunião dos técnicos (antropólogos, indigenistas, e museólogos) para as definições conceituais determinantes do enfoque a ser adotado;

c) de 3 a 30 de julho far-se-á a redação do catálogo com os textos exclusivos e fotos das peças; a composição do catálogo e o seu boneco para impressão. Também terão lugar as tomadas de preços para contratação da firma responsável pelo sistema audio-visual. Nesse mesmo período, deverá estar pronto o projeto físico da exposição e serão feitas as compras do material necessário para a montagem;

d) o mês de agosto será todo dedicado à execução da montagem espacial e dos sistemas de som e luz, bem como de todo aparelhamento acústico e luminoso;

e) no mês de setembro, além da impressão do catálogo, deverá se cuidar do detalhamento da montagem em todos os seus aspectos.

4) Dada a natureza desse projeto, torna-se praticamente impossível fazer-se um orçamento minucioso do cronogramado quanto a liberação de parcelas, razão pela qual será desejável que a liberação dos recursos se faça de uma só vez, o mais tardar neste mês de julho.

A Bienal de São Paulo não dispõe de recursos, no corrente exercício, em que aliás, seu "déficit" previsto já ultrapassa a casa do milhão de cruzeiros, para fazer frente à exposição proposta. Se as verbas constantes da previsão em anexo puderem ser colocadas à sua disposição, teremos imenso interesse em acolher o projeto e desenvolvê-lo, com a colaboração de técnicos dessa Secretaria e de Dona Gisella Magalhães. Caso a previsão venha a superar a importância estipulada, as despesas correrão por conta da Secretaria de Cultura, Ciências e Tecnologia.

./...

XIIIB/6082/75 - 4.7.1975

Sem mais, servimo-nos do ensejo para reiterar a Vossa Excelência, os protestos de alta estima e distinta consideração.

OSCAR P. LANDMANN
Presidente em Exercício

A Sua Excelência, o Senhor
Dr. José Mindlin
DD. Secretário de Cultura, Ciências e Tecnologia
do Estado de São Paulo

anexos

Cópia: GISELLA MAGALHÃES

PNPS/sm

XIIIB/5234/75

São Paulo, 18 de agosto de 1975

Exma. Sra.
Maureen Bisilliat
Rua Bela Cintra, 2011
Consolação
C a p i t a l

Ref.: - Convite à participação na exposição
de fotografias.

Prezada Senhora,

Uma relação dos nomes mais significativos no domínio da arte fotográfica brasileira, foi elaborada como etapa preliminar do programa de organização da mostra fotográfica a ser apresentada na XIII Bienal Internacional, a inaugurar-se no dia 17 de outubro próximo.

A indicação dos artistas, como de resto todo o trabalho preparatório, foi elaborada por Derly Barroso e Henrique Macedo.

É com inegável prazer que vimos comunicar a V.Sa. a presença de seu nome entre os artistas selecionados, e manifestar o desejo de contar com seus trabalhos para a constituição daquela mostra.

Esperando sua honrosa participação, convidamo-la a encaminhar a esta Fundação, no endereço abaixo, até o próximo 15 de setembro, as obras que desejar expor.

Atenciosamente,

RAPHAEL BUONGERMINO NETTO
Coordenador Artístico e Cultural

P.S.: Enviar, por favor, se for
montagem especial, planta
e detalhes para:

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO - C.P. 7832 - S.PAULO

PF/sm

REPÚBLICA FEDERATIVA DO BRASIL
CARTÓRIO DO 1.º OFÍCIO DE NOTAS

Tabellião: MAURÍCIO GOMES DE LEMOS

CR/SUL, Quadra 504, Bloco A, Loja 11
Fone: 24-3852 / 24-0852 / 24-5802 / 24-9802

Brasília - DF

1.º TRASLADO

Livro nº 228

Fls. 50.

Procuração bastante que faz GISELA MAGALHÃES.

SAIBAM quantos este público instrumento de procuração virem que, no ano de nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo, de mil novecentos e setenta e cinco (1975) ao 1.º dia do mês de outubro, --, nesta cidade de Brasília, Capital da República Federativa do Brasil, perante mim, Tabelião comparece u como outorgante GISELA MAGALHÃES, brasileira, casada, arquiteta, residente e domiciliada à HIC/SUL 711, Bloco R, Casa 15, nesta Capital, portadora do Título Eleitoral nº 62.270 - expedido em Botafogo-GB., 4a. zona e do CIC nº 108730667-15;----

Reconhecido o como o próprio o por mim Tabelião, -- e pelas duas testemunhas abaixo assinadas minhas conhecidas, do que dou fé; perante as quais por ele foi dito que, por este público instrumento, nomeava e constituía seu bastante procurador a: SHEILA MAUREEN BISILIAT, francesa, casada, fotógrafa, residente e domiciliada à Rua Bela Cintra, nº 2011 - São Paulo, Capital; a quem confere amplos e gerais poderes para responsabilizar e tratar de todos os assuntos relacionados com a "Exposição do Alto Xingu", em realização, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, podendo representá-la junto a FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, SECRETARIA DE CULTURA DO ESTADO DE SÃO PAULO e outras entidades ou pessoas por ventura envolvidas no evento, inclusive repartições públicas, administrativas e autárquicas em geral, requerer, alegar e assinar o que for preciso; juntar, apresentar e retirar documentos; movimentar toda e qualquer importância referente a verba para a exposição acima citada; autorizar pagamentos, bem como receber, dar e aceitar recibos e quitações; endossar e descontar cheques; assinar termos, contratos e demais papéis de qualquer natureza; ajustar cláusulas e condições; acordar, discordar, transigir, cumprir exigências legais; comprar materiais

Contrato de Locação de Serviço

Contrato que celebram, de um lado a Fundação Bienal de São Paulo, sediada nesta Capital de S. Paulo, Pq. Ibirapuera, inscrita no CGO.M.F. sob nº 60.991.585/0001-80, doravante denominada contratante e de outro lado a Gisela Magalhães, brasileira, casada, arquiteta, residente e domiciliada à HIG/SUL 711, Bloco H, Casa 15- BRASÍLIA, portadora do Título de eleitor nº 62.270 expedido em Botafogo-GB., e do CIC nº 108.730.667-15, neste ato representada por Dona Sheila Maureen Bisi-
liat, francesa, casada, fotógrafa, residente e domiciliada à Rua Bela Cintra nº 2011, São Paulo-Capital, nos termos da procuração transcrita às fls. 50 do Livro 228 do Cartório do 1º Ofício de Notas de BRASÍLIA-D.F., que fica fazendo parte integrante do presente contrato, que doravante denomina-se contratada.

Cláusula primeira - A contratada responsabiliza-se pela coordenação, montagem e desmontagem da exposição Etnográfica e Musical sobre a cultura indígena do Alto Xingu, na XIII Bienal de Artes Plásticas.

Cláusula segunda - Para a realização do evento previsto na cláusula primeira, a contratada poderá efetuar gastos com a contratação de firmas e de pessoas, até o limite de Cr\$. 250.000,00 (duzentos e cinquenta mil cruzeiros) da verba a que se refere o contrato de prestação de serviço firmado entre a secretaria de cultura, ciências e tecnologia do Estado de São Paulo e a Fundação Bienal de São Paulo, cujos reembolsos serão feitos pela contratante contra a apresentação dos respectivos comprovantes que deverão ser revestidos das formalidades legais;

§ primeiro - Só serão aceitos os comprovantes de despesa que digam respeito a coordenação, montagem e desmontagem da exposição Etnográfica e Musical sobre a cultura indígena do Alto Xingu e que possuam valor probante e indiscutível.

§ segundo - A contratada obriga-se a observar, na contratação de pessoas ou firmas para a execução de serviços, o disposto no Decreto-Lei 200/67, alterado pelos Decretos-Leis 900/69 e 991/69, podendo para este fim, valer-se da orientação do contador da contratante.

Cláusula Terceira - A contratada deverá entregar, diariamente ou semanalmente, toda a documentação referente ao evento da cláusula segunda e seus parágrafos, à contabilidade da contratante, ficando estabelecido que o prazo máximo para a sua prestação de contas, com os últimos comprovantes, será até o dia 30 (trinta) de novembro de 1975.

§ único - Em hipótese alguma poderá ser reembolsada despesa apresentada além do prazo estipulado.

Cláusula quarta - Fica eleito o foro desta Capital de São Paulo para dirimir qualquer dúvida proveniente do presente contrato.

Por estarem de acordo, as partes assinam o presente contrato em duas vias de igual teor, em presença de duas testemunhas.

São Paulo, 3 de outubro de 1975.

*Sheila Maureen Bisi-
liat*

testemunhas

1)

2)

R E C I B O

Recebi da Fundação Bienal de São Paulo a importância de 147.392,30 (cento e quarenta e sete mil trezentos e noventa e dois cruzeiros e trinta centavos) referentes a reembolso de despesas efetuadas na montagem e coordenação do stand "Xingu Terra"

São Paulo, 30 de Outubro de 1975

Sheila Maureen Bisilliat

SHEILA MAUREEN BISILLIAT

Valor total dos comprovantes= 150.414,90
Tributos retidos.....= 3.022,60
Valor líquido.....=147.392,30

PAGO E : CHEQUE
N.º 388.305
DO BANCO: <i>Banespa</i>

AUTORIZADO
PAGAMENTO
DATA <i>30/10/75</i>
<i>Osvaldo</i>
Secretaria

ATA DA 83ª. REUNIÃO DA DIRETORIA EXECUTIVA DA FUNDAÇÃO BIENAL DE S. PAULO

Aos trinta e hum dias do mês de outubro de hum mil novecentos e setenta e cinco, presentes todos os Diretores e o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, realizou-se uma reunião para ouvir do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho que decidiu afastar-se definitivamente e em caráter irrevogável da Presidência da Fundação Bienal de S. Paulo. Justificou Sua Senhoria a sua decisão com o fato de considerar encerrada a sua missão de criador e mantenedor por vinte e cinco anos das Bienais de Arte. Manifestando sua satisfação pelo alto nível da XIII Bienal, o Sr. Matarazzo Sobrinho agradeceu o trabalho e o carinho que todos puzeram na organização da mostra. Tomou da palavra, o Sr. Presidente em exercício, Oscar P. Landmann para expressar as homenagens da Diretoria ao Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho pela obra que deixa como patrimônio da cultura nacional e instar para que Sua Senhoria aceite o título de Presidente Honorário Perpétuo da instituição. Retomando a palavra, o Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho arrolou algumas valiosas sugestões para a elaboração das futuras Bienais. Cumpre registrar que esta reunião se realizou imediatamente após a visita que o Senhor Presidente da República, General Ernesto Geisel, o Senhor Governador do Estado, dr. Paulo Egídio Martins, o Senhor Prefeito Municipal, Sr. Olavo Egídio Setubal, Ministros de Estado, Secretários Estaduais e Municipais e mais autoridades de Brasília e de São Paulo, realizaram demorada e prestigiosamente à XIII Bienal de S. Paulo. Para encerrar a reunião, propôs o Sr. Presidente em Exercício, no que foi apoiado unanimemente, que a próxima Assembléia do Conselho de Administração aprove a medida de reservar o título de Presidente de Honra Perpétuo ao Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho. Para constar, eu, Paulo Nathanael Pereira de Souza, lavrei a presente ata, assinado: Francisco Matarazzo Sobrinho, Oscar P. Landmann, Luiz Fernando Rodrigues Alves, Dilson Funaro, Romeu Mindlin, Oswaldo Silva, Armando de Abreu Sodré e Francisco Luiz de Almeida Salles.

FUNDAÇÃO
BIENAL DE SÃO PAULO
CAIXA POSTAL 7832 - SÃO PAULO - BRASIL

cheque 388305 - Banco Itaú

quarenta e sete mil e trezentos e noventa e dois cruzeiros e trinta centavos) referente ao reembolso das despesas relacionadas no anverso.

São Paulo, 9 de novembro de 1973

Walm Bittner

Documente nr 1 (de ordin valine) - fisele a retentiei de 11 (8%) la 5%

Documento nº 13 - Folha retensão do IR. 84 e 128 54
" " 12 - Folha retensão do IR. 84
Documento nº 11 - Folha recibo ou quitação no corpo da n. fiscal.
" " 10 a) compra de material - (idem no doc. 5)
Documento nº 9 - Folha quitação da duplicata
" " 8 - Folha a retenção de 84 IR e 54 128.
" " 7 - idem idem.
Documento nº 6 - Folha recibo ou quitação no corpo da nota
Documento nº 5: a) Folha recibo ou quitação no corpo da Nota Fiscal.
" " 4 - idem idem

Até o Secretário de Cultura, devedor Dona Sheila emitir o respectivo relatório encaminhado pelos seus relacionando.

Compartidas estas exigencias, son de pago inmediato.

TO: SAC - ALBANY

150.114.90
 250.000.00

RELATÓRIO DE COMPROVANTES DE DESPESA APRESENTADOS POR DONA SHEILA MAUREEN BISILLIAT, ENCARGADA DA MONTAGEM DA STAND DO XINGU. (segunda remessa)

14. Recibo de Cr\$. 25.000,00 - FERNANDO ANTONIO MONTEIRO LION
15. Recibo de Cr\$. 10.000,00 - CINEMAÇÃO SERVIÇO DE CINEMA E ANIMAÇÃO
16. Recibo de Cr\$. 21.000,00 - MAUREEN BISILLIAT
17. Recibo de Cr\$. 25.000,00 - PROGRAMAÇÃO VISUAL E PUBLICIDADE LTDA.
18. Recibo de Cr\$. 8.000,00 - EDUARDO DA S.MAGALHÃES JUNIOR
19. ~~FRANCISCO~~ Idem 2.000,00 - FRANCISCO CARLOS MEDINA COCA
20. Recibo de Cr\$. 2.400,00 - TECNICAS ELETROMECANICAS TELEM SA.

Cr\$. 93.400,00

Retenção ISS Cr\$. 1.350,00

Retenção IRF Cr\$. 4.660,00

Líquido a Pagar Cr\$. 87.390,00

(Oitenta e sete mil e trezentos e noventa cruzeiros).-

Reembolso da primeira remessa (doc. de 1 a 13) = 150.414,90
 " desta remessa (doc. de 14 a 20) = 93.400,00 243,814,90
 Verba destinada a montagem da Stand da Funai.....Cr\$. 250,000,00

Saldo.....Cr\$. 6.185,10

Informação da Contabilidade

A documentação apresentada está de acordo, e, salvo um melhor juízo, poderá ser paga a importância líquida de Cr\$.84.190,00(oitenta e quatro mil e cento e noventa cruzeiros).--

Demonstração do saldo a pagar

Valor líquido apurado no demonstrativo acima.....Cr\$. 87.390,00
 Vr. ref. a 8% I.RENDA referente a NF.006 de Sheila Maureen Bisiliat, não calculada pela emitente e glosada pela nossa contabilidade.....(r) 2.800,00
 Vr. ref. 5% de ISS s/ o recibo de Eduardo da Silva Magalhães JR. visto que a colocação de seu CCM no recibo -- a carimbo, segundo informação obtida junto a Secretaria de Finanças da P.Municipal, não é prova suficiente de -- que o aludido profissional seja inscrito na Municipalidade, e, assim sendo, esta contabilidade procedeu a retenção do tributo na forma da lei.....(r) 400,00

84.190,00

S.Paulo, 19 de novembro de 1975.

Jonas Fernandes de Oliveira
 contador

Vinte.
 21/11/75

RECEBIMOS DA COMISSÃO DE CONTABILIDADE DO GOV. DO RJ
A importância de Cr\$. 84.190,00 (oitenta e quatro mil e cento e
noventa cruzeiros) referente ao reembolso das despesas relacionadas no anexo
em anexo.

RECEBIMOS DA COMISSÃO DE CONTABILIDADE DO GOV. DO RJ
A importância de Cr\$. 84.190,00 (oitenta e quatro mil e cento e
noventa cruzeiros) referente ao reembolso das despesas relacionadas no anexo
em anexo.

Recebi a importância de Cr\$. 84.190,00 (oitenta e quatro mil e cento e
noventa cruzeiros referente ao reembolso das despesas relacionadas no anexo
em anexo.

São Paulo, 21 de novembro de 1975.

Maureen Bisilliat
Maureen Bisilliat

RECEBIMOS DA COMISSÃO DE CONTABILIDADE DO GOV. DO RJ
A importância de Cr\$. 84.190,00 (oitenta e quatro mil e cento e
noventa cruzeiros) referente ao reembolso das despesas relacionadas no anexo
em anexo.

RECEBIMOS DA COMISSÃO DE CONTABILIDADE DO GOV. DO RJ
A importância de Cr\$. 84.190,00 (oitenta e quatro mil e cento e
noventa cruzeiros) referente ao reembolso das despesas relacionadas no anexo
em anexo.

RECEBIMOS DA COMISSÃO DE CONTABILIDADE DO GOV. DO RJ
A importância de Cr\$. 84.190,00 (oitenta e quatro mil e cento e
noventa cruzeiros) referente ao reembolso das despesas relacionadas no anexo
em anexo.

São Paulo, 21 de novembro de 1975.
Maureen Bisilliat

Maureen Bisilliat
Maureen Bisilliat

RECIBO

RECEBI DA FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO, A IMPORTANCIA DE CR\$. ...
84.190,00 (oitenta e quatro mil e cento e noventa cruzeiros), ---
referente a reembolso de despesas efetuadas na montagem e coordenação da "Stand" da Funai (Xingu Terra)

São Paulo, 21 de novembro de 1975.

Sheila Maureen Bisilliat
Sheila Maureen Bisilliat

Valor total dos comprovantes Cr\$. 93.400,00
Retenção do ISS..... Cr\$. 1.350,00
Retenção do I.Renda..... Cr\$. 4.660,00
líquida desta relação.....Cr\$. 87.390,00

Retenção do IR.referente a nf.
006 de Sheila Maureen Bisilliat
inclusa na relação anterior Cr\$. 2.800,00

Retenção de ISS s/ o recibo de
Eduardo da Silva M.Junior (ins
crição aposta a carimbo)... Cr\$. 400,00

Líquido a pagar.....Cr\$. 84.190,00

21/11/75
[Signature]

**c. Periódicos: notas e reportagens
(ordem cronológica)**

Siron e Magumi, jovem arte na Bienal

As artes e os artistas na XIII Bienal

Enquanto "Ciccillo" Matarazzo — aposentado, de vez, das bienais — descansa, em Ubatuba, com sua mulher Malvina, esperando ser citado, pelo menos "com umas três filhas", na história das artes do Brasil, em S. Paulo, no Ibirapuera, os novos dirigentes da Bienal trabalham ativamente para o êxito da XIII Bienal, Internacional de Artes Plásticas, a ser inaugurada a 17 de outubro. Mais de 40 países, dos 4 continentes, enviaram representação à mostra, que contará com obras de 39 artistas brasileiros — 11 selecionados na Bienal nacional de 74 — Bernardo Caro (Equipe Convívio), Mario Céspedes, Maria Margarete de Moura, Siron Franco, Ivã Freitas, Beatriz e Paulo Emilio Lemos, Edson Benício da Luz (Equipe Elsdron), Ederson Medeiros, José Alves de Oliveira e José Valentim Rosa — e 28 escolhidos entre 490 outros, neste ano, pelo Júri de Seleção, formado por Olney Kruse, Flávio Motta, Walmir Ayala, Liseta Levy, Wolfgang Pfeiffer, Danilo di Prete e Harry Laus.

Os 28 escolhidos, são: Antônio Celso Sparapan, Grupo Interferência (Lourenço Dantes e Luiz Guardia Neto), Emi Mori, Flávio Carneiro, José Brasil de Paiva, Edgar de Carvalho Junior, Benê Fonteles, Romildo Paiva, Iolanda Freire, Evandro Carlos Jardim, Edgar Rocha, Geraldo José dos Santos, Jaime Ynsuquella, Ermelindo Nardim, Miled José Andere, Megumi Yuasa, Carlos Paez Vilaró, Michinori Inagaki, Mauricio Fridman, Glauco Pinto de Moraes, José de Diogo, Grelta, Marcos Concilio, Maria Albernaz, Dolly Moreno, Décio Moviello e Masuo Nakakubo.

Oscar Landmann, novo presidente, Paulo Nataniel e Rafael Buon-germino, executivos, planejam uma dinamização da Bienal, no sentido de torná-la ativa e viva, durante todo o ano. Serão promovidas palestras, mesas-redondas, ciclos de cinema, música, teatro e outras atividades. No setor de cinema, Paulo Emilio Salles Gomes já aceitou a incumbência de organizar exibição de filmes de arte e debates.

Este ano, paralelamente à mostra internacional de artes, a XIII Bienal exporá trabalhos de fotógrafos especialmente

convidados, do Brasil e exterior. Até esta data, confirmaram sua presença Richard Kohout, Stuti Solares, Leonid Sirelaiev, Lucrecio Junior, Reginaldo Manente, Domicio Pinheiro, Stefania Brill, Walter Firmo, Lew Parrella, Noir Benedicto, Henrique Macedo, Dulce Soares, Maureen Bisiliat, Camara Foto-Argenthum, Claudia Andujar, e a confirmar, Roger Bester, Cristiano Mascaro, José Roberto Hoffin e Mário Cravo Neto.

Quanto aos artistas convidados para a Sala Especial visando a formação do acervo do Museu do Artista Brasileiro, em formação, em Brasília, apesar de algumas recusas, concordaram em participar com obras:

Juarez Magno de Freitas Almeida, Emanuel Araújo, Otávio Ferreira de Araújo, Tancredo de Araújo, Caciporé Torres, Waldemar Cordeiro, Luiz Paulo Baravelli, Iherê Camargo, Marcos Concilio, Mário Cravo Neto, Jacques Douchez, Sanson Flexor, Takashi Fukushima, João Carlos Galvão, Clóvis Graciane, Odette Guersoni, Maria Guilhermina, Wega Nery, Tracy Nische, Newton Cavalcanti de Noronha, Fayga Ostrower, Wilma Pasqualini, Angelo Pignatari, Isabel Pons, Vasco Prado, Antonio Carlos Rodrigues (Tuneu), Ione Saldanha, Zélia Salgado, Maurício Salgueiro, Armando Sendin, Manfredo Souza Neto, Maria Beatriz Wolk (Bis Wolk), Abelardo Zetuar, Aldo Bonadei, Victor Brecheret, Osmar Dillon, Thomaz Ianelli, Walter Levy, Darcilio Lima, Fernando Odriozola, Yolanda Mohalyi, Danilo Di Prete, Tomie Ohtake, Arcangelo Ianelli, Darcy Penido, Euri Marx, Jarkas Juarez Antunes, Anatol Wladislaw, Liuba Wolf, Uli Sava, Ermelindo Fiaminchi, Mário Cravo Jr., Sepp Baendereich, Sérgio Camargo, Carlos Eduardo Zimmermann e Lothar Charoux.

Também ocorrerão nesta Bienal, que tem o apoio do Ministério das Relações Exteriores, do Ministério da Educação e Cultura, do governo de S. Paulo e da Prefeitura Municipal, manifestações de arte experimental, filmes super 8, arte viva, vídeo-tape e outros pontos, além de outras. A XIII Bienal será inaugurada pelo presidente da República, ou seu representante, Ministro Ney Braga.

12 OUT 1975

BRASIL NA BIENAL TERÁ RITUAIS, PROCISSÃO E ATÉ ARTE INDÍGENA

Nos três pavimentos da XIII Bienal o Brasil oferecerá atrações aos que visitarem a mostra internacional a ser aberta dia 17. Além das pinturas e gravuras tradicionais, o público poderá acompanhar salas e estandes onde, ao lado de totens, figuras de madeira, animais à base de cipó, grandes painéis com fotografias e composições cósmicas, uma procissão completa com peças esculpidas em troncos e com tecido popular, haverá danças indígenas, rituais do norte, etc.

As novidades, nessa área, ficam por conta da Equipe Etsedron (Nordeste ao contrário), de Jonas dos Santos, do estande (palhoça completa) dos índios do Alto Xingu, do carioca Iazid Thame e do pernambucano Aderson Medeiros.

BICHOS E PROCISSÃO

Para organizar o seu pavilhão, o grupo Etsedron (com Edson Luz à frente de vários baianos) precisou de uma área especial. Na base de cipós e raízes, criaram três dezenas de figuras simbolizando homens e animais. Cercas de sinal dão disciplina ao conjunto que, para atender os planos dos seus artistas, necessitou de 6 caminhões de terra. Trata-se de um trabalho ambiental, de arte contínua, segundo seus realizadores, envolvendo apresentações de grupo de danças, manifestações ritualísticas e projeções de áudio-visual.

Perto do local (andar térreo) está montada a procissão de Aderson Medeiros, que na Bienal anterior recebeu prêmio ao apresentar grandes blocos de ex-votos. Utilizando pequenos troncos, ex-votos e sacos, o artista criou numerosas figuras, que vão do padre e dos fanáticos acompanhantes, ao ego, o enfermo carregado em maca, o parafuso e animais que ficam ao lado dos donos.

É uma visão chocante, interpretada por Medeiros.

TOTENS E ÍNDIOS

Circulando pelas redondezas da procissão, o visitante forçosamente verá oito grandes carrancas (de 2 metros de altura), feitas por Benur do Caro e equipe. São à base de papel correntado e outros elementos de grande resistência. Ao atravessar a passagem, como que vigiada pelos totens, o espectador acabará por penetrar numa sala de grandes objetos.

Ainda no térreo fica a sala de Iazid Thame. É toda recoberta de palavrões, que traduzem a ideia do artista ao expor seu tema, que é a organização científica do destino terrestre. Presas às paredes, diversas serigrafias sobre a organização dos planetas unidos. É uma sala sofisticada, com muita iluminação, tapetes no chão e requinte na apresentação.

No terceiro pavimento, um reservado especial para a ar-

te dos índios do Alto Xingu. Árvores e troncos, palha e cipó do Mato Grosso formam o ambiente, que reproduz uma típica habitação indígena. Lá ficarão expostos muitos objetos do artesanato local, provando a sensibilidade de seus autores, desprovidos de qualquer facilidade para realizar as obras.

SALA BRASILIA

Para formar o futuro Museu do Artista Brasileiro, no

Distrito Federal, nesta Bienal haverá a Sala Brasília. Os artistas convidados pela Fundação Bienal de São Paulo num total de 67, vão expor de três a oito obras. Conforme o plano já aprovado por numerosos empresários e industriais, esses trabalhos serão pelo menos um de cada artista adquiridos para formar o acervo da nova instituição de arte de Brasília, iniciativa que tem o apoio de Hamara-

NOTÍCIAS
POPULARES
SÃO PAULO

12 OUT 1975

BIENAL MOSTRA ARTE INDÍGENA BRASILEIRA

Nos três pavimentos da XIII Bienal o Brasil oferecerá atrações aos que visitarem a mostra internacional a ser aberta no próximo dia 17. Além das pinturas e gravuras tradicionais, o público poderá acompanhar salas e estandes, onde ao lado de totens, figuras de madeira, animais à base de cipó, grandes painéis com fotografias e composições cósmicas, uma procissão completa com peças esculpidas em troncos e com tecido popular, além de danças indígenas e rituais do norte. As novidades, nessa área, ficam por conta da Equipe Etsedron (Nordeste ao contrário), de Jonas dos Santos, do estande (palhoça completa) dos índios do Alto Xingu, do carioca Iazid Thame e do pernambucano Aderson Medeiros.

Para organizar o pavilhão, o grupo Etsedron precisou de uma área especial. Na base de cipós e raízes, criaram três dezenas de figuras simbolizando homens e animais. Cercas de sinal dão disciplina ao conjunto que, para atender os planos dos seus artistas, necessitou de seis caminhões de terra. Trata-se de um trabalho ambiental, de arte contínua, segundo seus realizadores, envolvendo apresentações de grupo de danças, manifestações ritualísticas e projeções de áudio-visual.

O ESTADO DE
SÃO PAULO
SÃO PAULO

12 OUT 1975

Bienal supera contratempos

SHEILA LEIRNER

A XIII Bienal Internacional de São Paulo, depois de uma série de contratempos que pôs mesmo em dúvida sua realização este ano, será aberta sexta-feira, às 11 horas, em seu pavilhão do Ibirapuera, com a provável presença do presidente Ernesto Geisel ou do ministro da Educação e Cultura, Ney Braga. A exposição reunirá obras de 42 países — dos quais sete na categoria "hors concours" —, num total aproximado de 4 mil trabalhos de 250 artistas. A representação brasileira terá trabalhos de 27 artistas — selecionados dos 490 que concorreram este ano —, além dos 11 premiados o ano passado na Bienal Nacional.

A exposição internacional está hoje, portanto, quase pronta para ser inaugurada — falta ainda a montagem de alguns painéis — depois de passar por uma discutida ameaça de corte de verba; por modi-

ficações no quadro diretivo e a criação do Conselho de Artes; pela renúncia, a volta e, em seguida, o circunstancial afastamento de seu fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho; por uma controvertida atuação do Juri Nacional, e por um esforço concentrado para sua organização, que durou apenas seis meses.

O BRASIL

Longe de se destacar, em contraposição com as representações estrangeiras, o conjunto de obras que representa o Brasil não oferece nenhuma novidade. Apesar das críticas sofridas pelo Juri Nacional em consequência de seu trabalho — entre as quais se destaca a de ter feito a seleção em apenas dois dias, o que não depõe contra seus critérios e apenas reafirma sua determinação —, este conjunto de obras revela uma certa condescendência dos jurados, interessados em apresentar pelo menos uma parcela, mesmo que insatisfatória, na representação de nossa arte.

As "formas tecidas" da Iugosláv

América Latina e arte no vídeo

A Argentina e o Uruguai terão salas especiais com trabalhos de Ary Brizzi, Augusto Torres Garcia e Jorge Paez Villaro, além dos artistas argentinos Luis Benedit, Alfredo Hito, Guilherme Roux e Maria Simon, trazidos pelo comissário Roberto del Villano. A Venezuela mostrará trabalhos de José Antonio Davila, Luiz Cuevara Moreno, Alejandro Otero e Cruz Diez, estes dois últimos com salas especiais. Completam as representações latino-americanas: Bolívia, Chile, Colômbia, El Salvador, Guatemala, Paraguai, Peru e Nicarágua. O México, por sua vez, terá uma sala especial para os desenhos de José Luiz Cuevas e pinturas, esculturas e gravuras de Manuel Felguerez.

Os Estados Unidos comparecem nesta Bienal trazendo 33 artistas, a maior representação desta mostra, com a exposição "Video Arts USA", na qual são apresentadas produções de artistas que se utilizam da tecnologia do vídeo, entre os quais Nam June Park considerado um dos pioneiros neste campo. O Japão também será representado por dois artistas do vídeo: Katsuhito Yamaguchi e Keigo Yamamoto que tentam sistematizar as relações entre a imagem e a visão. Enquanto os americanos e os

A Inglaterra trará 22 artistas, das quais são desenhos. A vez a representação fora dentro da grade alguns trabalhos de Juan Ponç e outros autores de — veio com 20 os quais, dois especiais: o escultor checo e Dario Vido da última Bienal de Robles, diretor Espanhol de Arte e comissário afirma que o arte sempre teve e tem uma predileção que escolheu agora mais significado de seu país. norama geral da Paulo considera sante e constata to equilibrado: seguidos agora rios, apesar de ram muito inter perências deste anos".

Quadros para a "Sala Brasília"

Paralelamente a esta exposição internacional serão realizadas algumas manifestações. Uma delas é a "Sala Brasília", para a qual foram convidados 64 artistas (entre os quais alguns que nunca participaram da Bienal, em detrimento de outros premiados em bienais anteriores), cujas obras formarão futuramente o Museu do Artista Brasileiro em Brasília, de acordo com o convenio firmado entre a Bienal e a Fundação Cultural do Distrito Federal com a assistência da Divisão Cultural do Itamaraty. A "Sala Brasília", foi uma sugestão do Conselho Consultivo de Arte, aprovada pela diretoria da Bienal.

O Conselho, que passou a vigorar este ano, tem uma função de importância dentro da organização, pois separa a parte administrativa da parte de consultoria, que trata apenas de assuntos artísticos. En-

tos ainda regem a atribuição dos seguintes prêmios — "Itamaraty" (12 mil dólares); "Governador do Estado" (15 mil cruzeiros); Prefeitura de São Paulo" (15 mil cruzeiros) e mais oito prêmios Bienal" (3 mil e 500 dólares) — que serão decididos alguns dias antes da abertura da Bienal, por um Juri formado por comissários do México, Alemanha Ocidental, Argentina, Brasil e Estados Unidos ou Canadá.

O presidente interino da Fundação Bienal de São Paulo, Oscar Paul Landmann, anunciou há poucos dias em entrevista que a partir deste ano a Bienal deverá dar maior importância aos artistas latino-americanos". Sendo o Brasil o maior País do nosso continente, tem um compromisso enorme com os outros países latino-americanos diante do resto do mundo". Landmann quer que a Bienal

12 OUT 1975

DIÁRIO DE
SÃO PAULO
SÉC. XVIII

Supera contratempos e começa sexta

no quadro diretivo e
do Conselho de Ar-
tes, a volta e,
circunstancial
de seu fundador,
Matarazzo Sobrinho;
controvérsia atuação
Nacional, e por um
concentrado para sua
que durou apenas

O BRASIL

de se destacar, em
com as represen-
tacionais, o conjunto
que representa o Bra-
merece nenhuma no-
Apesar das críticas so-
po Juri Nacional, em
sua obra de seu trabalho
em as quais se destaca
feito a seleção em
dois dias, o que não
contra seus critérios e
s reafirma sua determi-
—, este conjunto de
revela uma certa condes-
cência dos jurados, interes-
em apresentar pelo me-
uma parcela, mesmo que
isfatória, na representação
essa arte.

As "formas tecidas" da Iugoslávia

América Latina e arte no vídeo

A Argentina e o Uruguai te-
rão salas especiais com traba-
lhos de Ary Brizzi, Augusto
Torres García e Jorge Paz Vil-
laró, além dos artistas argen-
tinos Luis Benedit, Alfredo Hil-
to, Guillermo Roux e Maria
Simon, trazidos pelo comissário
Roberto del Villano. A Vene-
zuela mostrará trabalhos de
José Antonio Davila, Luiz Gue-
vara Moreno, Alejandro Otero
e Cruz Diez, estes dois últimos
com salas especiais. Comple-
tam as representações latino-
americanas: Bolívia, Chile, Co-
lômbia, El Salvador, Guatema-
la, Paraguai, Peru e Nicarágua.
O México, por sua vez, terá
uma sala especial para os de-
senhos de José Luiz Cuevas e
pinturas, esculturas e gravu-
ras de Manuel Felguere.

Os Estados Unidos compa-
reem nesta Bienal trazendo 33

A Inglaterra trouxe obras de
22 artistas, das quais a maioria
são desenhos. A Espanha, tal-
vez a representação de maior
força dentro da Bienal, mal-
grado alguns trabalhos como
o de Juan Ponç e de alguns ou-
tros autores de menor brilho
— veio com 20 artistas, entre
os quais, dois tem salas espe-
ciais: o escultor Alberto San-
chez e Dario Villalba, premia-
do na última Bienal. Luiz Gon-
zales Robles, diretor do Museu
Espanhol de Arte Contemporâ-
nea e comissário da Espanha,
afirma que o artista espanhol
sempre teve e continua tendo
uma predileção pela matéria e
que escolheu aqueles que jul-
ga mais significativos na ar-
te de seu país. Quanto ao pa-
norama geral da Bienal de São
Paulo considera muito interes-
sante e consistente que está mu-
ito equilibrado: "Os caminhos
seguidos agora são mais sé-
rios, apesar de achar que so-
ram muito interessantes as ex-
periências destes últimos dez
anos".

Suíça poderá estar entre os premiados

A Suíça está presente atra-
vés dos trabalhos de Rolf Iso-
li, Urs Lüthi e Carl Bucher,
trazidos pela comissária Liset-
ta Levi. Ela afirma que neste
ano a participação da Suíça
"é de grande peso, tanto pelo
alto nível das obras quanto pe-
la sua variedade". Com efeito,
esta é uma representação bas-
tante significativa tanto nas fo-
tografias extremamente con-
temporâneas de Lüthi, na tra-
gicidade que caracteriza sua
"body art", como nas excelen-
tes gravuras de Iseli e princi-
palmente nos objetos de Bu-
cher, espécie de tapeçarias pe-
trificadas por cimento que pos-
suem uma força capaz de ar-
rebatar inclusive algum pre-
mio.

De Portugal até agora, só
temos o crítico Sommer Ribei-
ro e o catálogo, pois as obras
de Julio Puma, Paula Rego,
Eduardo Batarda e Angelo de
Souza não chegaram ainda.
Sommer pode adiantar entre-
tanto, que a tendência este
ano é a nova figuração, com
exceção de Angelo de Souza,
um artista geométrico. A Afri-
ca do Sul apresenta 27 obras
de quatro artistas divergentes
em estilo, em personalidade e
que estão em total dissonân-
cia com o movimento de arte
internacional: Hardy Botha,
Charles Gasner, Patrick O'
Connor e Claud Van Lingen.

Contudo, o maior destaque
nesta Bienal merece, sem du-
vida alguma, a obra da iugos-
lava Jagoda Buic que represen-
ta seu país com uma série de
"Formas Tecidas", como ela
define a sua tapeçaria. São
verdadeiros monumentos orgâ-
nicos, dotados de uma força só
caracterizada por sua estreita
ligação com o primitivo e a na-
tureza. A artista afirma: "A no-

va tapeçaria não imita os do-
dos visuais, ela exprime os
dados fisiológicos e psíquicos.
Eu parto do subconsciente e
do material".

A Arábia Saudita, por sua
vez, vai apresentar diapositivos
e filmes sobre a arte islâmica.
E, finalmente, complementan-
do estas representações estran-
geiras, os países: Austrália, Bel-
gica, Bulgária, Grécia, Hungria,
Israel, Luxemburgo, Nova Ze-
lândia, Paquistão, Porto Rico,
Polónia, Senegal, Síria, Sri Lan-
ka, Trinidad-Tobago e Ceilão.

para a

70 99

Quadros para a "Sala Brasília"

Paralelamente a esta exposição internacional serão realizadas algumas manifestações. Uma delas é a "Sala Brasília", para a qual foram convidados 64 artistas (entre os quais alguns que nunca participaram da Bienal, em detrimento de outros premiados em bienais anteriores), cujas obras formam futuramente o Museu do Artista Brasileiro em Brasília, de acordo com o convenio firmado entre a Bienal e a Fundação Cultural do Distrito Federal com a assistência da Divisão Cultural do Itamaraty. A "Sala Brasília", foi uma sugestão do Conselho Consultivo de Arte, aprovada pela diretoria da Bienal.

O Conselho, que passou a vigorar este ano, tem uma função de importância dentro da organização, pois separa a parte administrativa da parte de consultoria, que trata apenas de assuntos artísticos. Entre os sete membros do Conselho, está o artista Norberto Nicola, que esclarece "há muito desejado, e só recentemente criado pela diretoria da Fundação Bienal, a função do Conselho Consultivo de Arte, através da experiência de seus membros no campo profissional das artes plásticas, será dar orientação para maior entendimento dos problemas que afetam a realização e continuidade das bienais, bem como encontrar um modo que possibilite a maior compreensão das dificuldades e os apoios necessários que devem ser dados ao artista no desempenho de sua função cultural".

Serão apresentados ainda, como atividades conjuntas, filmes em super-8 e 16 mm, com a supervisão de Abrão Bertran; a peça de Roger Vitrac, "Victor ou as crianças no poder", montada pelos ex-alunos da EAD e dirigida por Celso Nunes; e uma sala de joias e fotografia, parte da qual é um conjunto documental e histórico de 15 painéis montados por Boris Kossov, que representam a evolução da fotografia no Brasil.

Mas, entre todas estas manifestações paralelas à Bienal, o maior interesse estará concentrado sem dúvida alguma na "Sala Xingu", uma idéia que nasceu do secretário José Mindlin e do governador Paulo Egydio Martins e que foi posta em prática por Maureen Bisillat e Orlando Villas Boas, com planejamento do arquiteto Fernando Lion. Esta sala — situada no fim do terceiro andar — reconstitui a ambientação de uma aldeia xingua construída por um índio que veio especialmente para a sua montagem, e conta com peças da coleção particular dos irmãos Villas Boas, fotos-painéis e som realizados por Maureen, e um filme de Marcelo Tassara em "table-top" com duração de sete minutos sobre a luta que se realiza durante a festa do Chuarrup.

PRÊMIOS
Anacronicamente, os, estatu-

tos ainda regem a atribuição dos seguintes prêmios — "Itamaraty" (12 mil dólares); "Governador do Estado" (15 mil cruzeiros); Prefeitura de São Paulo" (15 mil cruzeiros) e mais oito prêmios Bienal" (3 mil e 500 dólares) — que serão decididos alguns dias antes da abertura da Bienal, por um Júri formado por comissários do México, Alemanha Ocidental, Argentina, Brasil e Estados Unidos ou Canadá.

O presidente interino da Fundação Bienal de São Paulo, Oscar Paul Landmann, anunciou há poucos dias em entrevista que a partir deste ano a Bienal deverá dar maior importância aos artistas latino-americanos. Sendo o Brasil o maior País do nosso continente, tem um compromisso enorme com os outros países latino-americanos diante do resto do mundo". Landmann quer que a Bienal de São Paulo se transforme numa "atração do turismo cultural" para os outros continentes e pretende que ela seja uma vitrina da arte brasileira e latino-americana diante do resto do mundo. O crítico Mario Pedrosa, também em recente entrevista, vai muito mais além, com enorme seriedade sem desvios ou interesses paralelos de qualquer ordem, numa visão atenta e irredutivelmente compromissada com a realidade histórica, econômica e política de nosso País frente ao continente latino-americano. Ele diz: "A Bienal teria de funcionar como um intercâmbio entre os povos latino-americanos, numa espécie de levantamento de seus traços em comum. A Bienal, desde a sua formação cultural, possui traços muito particulares que se distinguem dos países metropolitanos. E, depois, o Brasil pertence à América do Sul, que por sua vez também é parte do Brasil. Os destinos de um e outro estão conjugados".

As salas especiais com trabalhos de Ary Brizzi, Augusto Torres Garcia e Jorge Paz Villalón, além dos artistas argentinos Luis Benedit, Alfredo Illito, Guilherme Roux e Maria Simon, trazidos pelo comissário Roberto del Villano. A Venezuela mostrará trabalhos de José Antonio Davila, Luiz Guevara Moreno, Alejandro Otero e Cruz Diez, estes dois últimos com salas especiais.

Completam as representações latino-americanas: Bolívia, Chile, Colômbia, El Salvador, Guatemala, Paraguai, Peru e Nicarágua. O México, por sua vez, terá uma sala especial para os desenhos de José Luiz Cuevas e pinturas, esculturas e gravuras de Manuel Felguerez.

Os Estados Unidos comparecem nesta Bienal trazendo 33 artistas, a maior representação desta mostra, com a exposição "Video Arts USA", na qual são apresentadas produções de artistas que se utilizam da tecnologia do vídeo, entre os quais Nam June Park considerado um dos pioneiros neste campo. O Japão também será representado por dois artistas do vídeo: Katsuhiko Yamaguchi e Keigo Yamamoto que tentam sistematizar as relações entre a imagem e a visão. Enquanto os americanos e os japoneses trazem a televisão para incluir o espectador em sua obra, os franceses distanciam-no e objetivam a sua arte na apresentação de "Idéia, sistema e matéria" uma tentativa de sistematização de experiências anteriores, imprimindo uma base científica à obra excluindo toda a referência estética e tornando-a verdadeiramente racional, independente da pesquisa de expressão.

A Inglaterra trouxe 22 artistas, das quais são desenhos. A 1ª vez a representação força dentro da grade alguns trabalhos de Juan Ponce e outros autores de 20 anos, dois trabalhos: o escultor J. cheez e Dario Villa do na última Bienal Espanhol de Arte nea e comissário afirma que o artista sempre teve e com uma predileção pelo que escolheu aque- gou mais significante de seu país. Qu norama geral da Bi Paulo considera mais e constata que to equilibrado: "O seguidos agora si- rios, apesar de acli- ram muito interes- periências destes 1 anos".

(Faltam três dias)

A Bienal está quase pronta, e o júri já está reunido. No entanto o sucesso de outras 12 Bienais ainda não calaram os argumentos de seus acusadores.

A importância da Bienal, contra os seus acusadores.

Aritana, o mais jovem cacique do XI

A arte do
cacique Aritana
sua vida

Aritana, o mais jovem cacique do Xingu.

A arte do
Aritana na Bienal:
sua vida.

Aritana no estande do Etsedron

O Júri já está reunido. Os resultados, só na quinta.

O júri internacional da XIII Bienal de São Paulo começou ontem seu trabalho de premiação, percorrendo os pavilhões dos 42 países representados, embora muitos ainda não estejam prontos, e alguns nem começaram a montagem. Até amanhã à noite, porém, tudo deverá estar pronto, pois os prêmios serão divulgados a partir de quinta-feira.

Formado por Paulo Mendes de Almeida (Brasil), Fernando Gamboa (México), Werner Schmalembach (Alemanha), Raphael Squirru (Argentina) e por Jean Dominique Rey (França), que só chega hoje, o júri internacional deverá conferir os seguintes prêmios: "Itamaraty" (de 12.500 dólares, cerca de 106 mil cruzeiros), "Bienal", num total de oito, cada um de 3 mil dólares (cerca de 25 mil cruzeiros), "Governador do Estado", (15 mil cruzeiros) e "Prefeitura Municipal de São Paulo" (15 mil cruzeiros). Os prêmios serão entregues na festa de abertura da Bienal, na sexta-feira, às 11 horas. Ainda não foi confirmada a presença do presidente Ernesto Geisel.

Foto de Inácio de Souza

Escondidas e sem prêmios, as jóias protestam.

Kjeld Boesen mostra...

da Bienal, contra os seus acusadores.

A XIII Bienal de São Paulo está em fase final de montagem, e o júri internacional já está em pleno trabalho de premiação. Como em todas as bienais anteriores, os dias que precedem a inauguração são de correria, de arrumações de última hora, de curiosidade e de expectativa. E como em todas as bienais anteriores, é exatamente neste momento que se levantam vozes que tentam, de uma maneira ou de outra, diminuir a importância da iniciativa.

Nos últimos dias, críticos paulistas colocaram mais uma vez em dúvida o valor deste acontecimento artístico e de seus resultados. Outros, inventando polémicas sobre critérios de premiação, tentam engajar a arte em protestos políticos. Enquanto os primeiros desmerecem a idéia em textos que em nenhuma linha trazem algo de construtivo, os segundos tentam criar a confusão entre a opinião pública e esperam influenciar, com seus argumentos, até as decisões do júri internacional.

Aos que pretendem que a Bienal está cada vez mais longe de resultados práticos, que nunca trouxe benefícios à arte brasileira, seria interessante lembrar certos fatos. Em primeiro lugar, que a Bienal sempre divulgou a arte brasileira, expondo-a a artistas, representações e críticos estrangeiros, ao mesmo tempo em que dava, aos nossos artistas, a oportunidade de comparar seus trabalhos com o melhor que se faz fora daqui. Em segundo lugar, que nenhuma instituição ou entidade brasileira, pública ou privada, conseguiu mostrar ao público brasileiro um número tão grande de obras dos maiores nomes da arte deste século. Apenas por curiosidade, os visitantes das 12 Bienais anteriores puderam conhecer, sem sair do País, obras de Picasso, Rouault, Léger, Giacometti, Carrá, De Pisis, Pollock, Morandi, Campigli, Torres-Garcia, Kandinski, Lurcat, Lucio Fontana, Ensor, Calder, Henry Moore, Mondrian, Tamayo, Edward Munch, Marino Marini, Si-queiros, Arp, Derain, Chagall, Rivera, Bacon, Barbara Hepworth, Orozco, Roberto Matta, Salvador Dalí, Magritte, Max Ernst, Delvaux, Edward Hooper, Robert Indiana, Andy Warhol, Jasper Johns, Lichtenstein, Oldenburg, Rauchenberg, Rosenquist, Richard Lindner, Le Parc, Capogrossi, Omar Rayo, Berrocal, Mrazek, e uma infinidade de outros nomes. Isto sem falar em salas especiais sobre Van Gogh, arte pré-colombiana, arte antiga chinesa. E sem contar manifestações que envolveram a arquitetura, o cinema e o teatro.

Finalmente, para mostrar que a Bienal não perdeu sua importância como acontecimento artístico internacional, basta olhar e ver que os grandes nomes não desertaram. É o caso, este ano, de Andy Warhol, dos Estados Unidos, que apresenta um trabalho de vídeo-arte, e da tapeceira iugoslava Jagoda Buic, sendo que ambos participam da mostra pela segunda vez.

Quanto aos que querem transformar a Bienal numa tribuna para protestos políticos internacionais, seria bom observar que a arte deve estar isenta destes encargos para que, pelo menos em manifestações como esta, os países do mundo não tenham que se defrontar. Mas possam se encontrar num clima desinfetado de preconceitos, sem outros intuitos que não sejam culturais. Além disso, seria injusto responsabilizar um grupo de artistas, no caso os espanhóis, pelas atrocidades do governo de seu país. Como é incorreto e desrespeitoso pressupor que estes mesmos artistas não tenham vindo à Bienal para representar sua pátria, mas para fazer propaganda de um regime.

Espero, portanto, que os membros do júri internacional tenham a maturidade e o bom senso suficiente para rejeitar estes pedidos de boicote, e julgar os trabalhos espanhóis com a mesma isenção com que julgarão os trabalhos de artistas de outras nacionalidades.

Cesar Giobbi

Figura do javari

Aritana, um dos mais jovens artistas da Bienal.

(DO OUTRO LADO DE TODAS AS POLUIÇÕES, SETEMBRO, 1975)

As quatro horas da manhã o corpo forte de Aritana recebe o primeiro impacto ao cair no rio para o primeiro banho. É também a primeira atitude de sua rotina diária no Xingu, onde nasceu há 24 anos.

Mais discreto do que tímido, olhar vivo, muito inteligente, ele faz questão de ver e ouvir tudo o que dizem a seu redor. Principalmente quando um branco fala sobre sua tribo, a Yiwala-piti.

Aritana — seu nome não tem tradução e nenhum significado especial — é o mais jovem chefe de sua tribo. Um metro e setenta e dois centímetros de altura, oitenta quilos, olhos escuros e cabelos negros ele sorri com certa facilidade, mas é prudente e desconfiado quando estende a mão para cumprimentar um branco. Filho de Kanato, o maior conhecedor de ervas da região, e de Tipuri, Aritana tem "muito orgulho" de seu tio, Aritana também, o maior pajé do Xingu aos 40 anos de idade.

Aritana não bebe, não fuma. Por sua inteligência fora do comum ele foi escolhido pelos sertanistas Orlando e Cláudio Vilas Boas para participar da XIII Bienal de São Paulo. Uma participação especial, que logo teve apoio total de José Mindlin, Secretário da Cultura e responsável direto pela última sala desta Bienal, no terceiro andar. Uma participação especial porque Aritana é o único artista desta Bienal a apresentar uma obra de arte em que os critérios de "arte pela arte", "arte como informação" ou "arte como contestação" não existem e não têm a menor importância para ele. Isso porque arte, para Aritana e seu povo, será sempre algo com função utilitária.

(NO MEIO DE TODAS AS POLUIÇÕES, OUTUBRO DE 1975)

As sete horas da manhã o corpo forte de Aritana recebe o primeiro impacto quando ele abre a janela de seu quarto e por ela entram a poluição e o barulho do trânsito, violentando a sua rotina diária. Esse ritual acontece há 15 dias, quando Aritana chegou a São Paulo pela terceira vez, para montar fragmentos de sua realidade, num terceiro andar da Bienal de São Paulo, no fundo do pavilhão, onde exatamente três andares abaixo estão as salas supermodernas da vídeo-arte dos Estados Unidos e do Japão.

O primeiro contato de Aritana com um mundo diferente do seu foi em 1966, quando saiu do Xingu e veio, "a passeio", conhecer São Paulo com Orlando Vilas Boas — amigo e seu professor de português. A segunda vez não se lembra quando foi, nem em que circunstâncias. Mas não esquece o impacto de 1966.

Foi a primeira vez que entrei num avião e gostei. Eu não conhecia aviões: eles nunca sobrevoaram o Xingu. Pelo menos sobre nossa aldeia. Depois, vi carros e prédios. Tudo muito estranho. Muito barulhento.

Na casa da fotógrafa irlandesa Maureen Bisilliat, onde está hospedado, Aritana vê revistas e assiste televisão, algo que ele aprendeu a gostar porque pode rir muito, vendo as pessoas se movimentarem "num vidro dentro daquela caixa". Antes de ir para a Bienal — ritual diário há 15 dias — ele bebe guaraná, come arroz, feijão, salada, carne. Se estivesse no Xingu comeria peixe cozido (feito pelas mulheres) ou assado na brasa (preparado, exclusivamente pelos homens). Ou comeria, também uma massa de man-

Com o espanhol Villalba, e as cabeças de Car

"ISSO
TUDO
NÃO
ME DIZ
NADA"

(do cacique Aritana)

dioca, feita pelas mulheres, chamada bei, sem nenhum horário, porque no Xingu as comem quando têm fome e não em pré-estabelecidos.

Lá em sua tribo é o homem quem casa; cabanas que Aritana chama de e em que vivem as pessoas de uma família. Dentro delas estão as redes de buril prefeitas pelos homens, o jirau (mesa para preparar o biju), um silo para guardar alimentos, utensílios para transporte ou guardar objetos e uma "cesta" destinada a apurar os peixes e mantê-los vivos dentro da água sintese e mais uma belíssima "gaiola" Gavião Real, além de um boneco de palha a cerimônia do Javari (foco de todas as da tribo num treino-exercício de pontaria), parte do trabalho de Aritana nesta Bienal de São Paulo.

Com incrível rapidez e eficiência, Aritana reconstruiu, nesta Bienal, com material aut (madeira, sapé, fibras, imbuia, cipó) vin Xingu, os elementos essenciais de sua vida ali é belo e simples. Ele próprio admite, então, que a casa do Gavião Real é a mais l Afinal, é ali que vive o perigoso animal que um bicho por dia (macaco ou anta, preta mortos, ou tatu, vivo) e fornece, a cada trêses, durante uma troca natural, penas cin que Aritana e todos os homens de sua tri lizam em flechas, cocares, enfeites para c como a do Quarup, homenagem aos mortos, duração de três dias, numa reconstrutã "Lenda da Criação".

O trabalho de Aritana é parte de um trê de equipe, o Xingu-Terra feito por Orlas Cláudio Vilas Boas (orientação Global), Ma Bisilliat (fotos das tribos Kalapalo), Ed

Artistas da Bial.

Com o espanhol Villalba, e as cabeças de Caro.

"ISSO
TUDO
NÃO
ME DIZ
NADA"

(do cacique Aritana)

dioca, feita pelas mulheres, chamada beiju. Isso sem nenhum horário, porque no Xingu as pessoas comem quando têm fome e não em horários pre-estabelecidos.

Lá em sua tribo é o homem quem faz as casas, cabanas que Aritana chama de "alca" e em que vivem as pessoas de uma mesma família. Dentro delas estão as redes de buriti (sempre feitas pelos homens), o jirau (mesa para se preparar o biju, um silo para guardar alimentos, utensílios para transporte ou guarda de objetos e uma "cesta" destinada a aporimar os peixes e mantê-los vivos dentro da água. Essa síntese e mais uma belíssima "gaiola" para o Gavião Real, além de um boneco de palha para a cerimônia do Javari (foco de todas as flechas da tribo num treino-exercício de pontaria), fazem parte do trabalho de Aritana nesta Bial de São Paulo.

Com incrível rapidez e eficiência, Aritana reconstruiu, nesta Bial, com material autêntico (madeira, sapé, fibras imbuia, cipó) vindo do Xingu, os elementos essenciais de sua vida. Tudo ali é belo e simples. Ele próprio admite, entretanto, que a casa do Gavião Real é a mais bonita. Afinal, é ali que vive o perigoso animal que come um bicho por dia, macaco e cotia, previamente mortos, ou tatu, vira e fornece, a cada três meses, durante uma lua natural, penas cinzentas que Aritana e outros homens de sua tribo utilizam em flechas, varas, enfeites para danças como a do Quana, homenagem aos mortos, com duração de três dias, numa reconstituição da "Lenda da Criação".

O trabalho de Aritana é parte de um trabalho de equipe, o Anterra feito por Orlando e Claudio Vilas Boesens (Global), Maureen Bialist (fotos de tribos Kalapalo), Eduardo

Aritana no estande do Etsedron.

Trabalhos em cipó, no estande de Aritana.

Magalhães e Dulce Soares (som local gravado há dois anos, de pesca, falas, músicas ou danças indígenas, etc), André Terner (fotos sobre copylne, filme de uso gráfico), Jacques Brayton (iluminação), Cláudio Kubrusly (fotos de peças), Marcelo Tassara (fotos Table Top, ou seja: animação de fotos de 35 mm reduzidas para 16 mm), Gisela Magalhães e Fernando Lion (arquitetos que distribuíram o espaço de 500 metros quadrados da área de Xingu-Terra. Um catálogo de 600 páginas vai documentar esse trabalho, o primeiro desse tipo, apresentado na Bial de São Paulo.

Ontem, Aritana interrompeu seu trabalho e percorreu os três pavimentos da Bial. Viu tudo e não se impressionou com nada. Mais do que isso, não gostou de nada; não teve nenhuma reação de espanto, alegria, entusiasmo. Discreto, sorriu um pouco e se demorou mais entre as obras do grupo Etsedron (nordeste às avessas) e explicou por quê:

— Esse "espantinho" (apontando para um arremedo de homem em cima de um cavalo) existe na nossa aldeia e serve para espantar os bichos (anta, capivara) que invadem regiões proibidas para eles. (Aritana estranha o detalhe do chifre no "homem" e informa que lá no Xingu não existe boi).

Depois, ele examina a obra conceitual de Aderson Medeiros, do Ceará, uma procissão feita com ex-votos e estopa. Fica pouquíssimo tempo diante dela e não se emociona. Como pode Aritana compreender uma obra místico-religiosa de fundo essencialmente popular e nordestino? Seu comentário, seco, curto, rápido: "Não me diz nada..."

Ali ao lado, outra obra conceitual-monumental: o conjunto de esculturas (madeira e papel colado) de Bernardo Caro e a Equipe Convívio, artistas de Campinas. Uma obra que em seu conjunto lembra as cabeças da ilha de Pascoa. Aritana olhou, caminhou até o "altar" da obra, comentou:

— Não há pedras lá no Xingu, mas isto aqui me lembra árvores secas. As cabeças se parecem, um pouco, com nossas máscaras, feitas de cabaça, para a dança e festa do Ahangu, uma dança da qual só os homens participam para afugentar os espíritos. Uma festa sem data fixa para ser realizada.

Antes de sair dali, um último comentário: "Só que nossas máscaras têm orelhas". As de Bernardo Caro, modelo do comentário, não.

Diante das telas de Glauco Pinto Moraes, pintor ultra-realista que apresenta máquinas a vapor (trens) em notícias de jornal, Aritana diz secamente: "São peças de motor". Ao lado, diante das telas eróticas (nudezas) de Emi Mori, nenhum comentário. O erotismo do branco nada significa para Aritana, que para diante dos pavilhões em forma de cubo dos Estados Unidos, onde a vídeo arte será mostrada. Os enormes cubos, muito brancos, estão fechados: há operários trabalhando lá dentro.

— Esta tinta tem cheiro de madeira... Isto aqui (os cubos) parece um prédio...

Daqui a uma semana, ele estará de volta ao Xingu para tomar banho às quatro horas da manhã e rever sua namorada, cujo nome não revela de jeito nenhum. Antes de terminar, Aritana diz uma frase sentida em apenas três contatos diretos com a "civilização": "Quero ir embora logo. Detesto automóvel e tenho pavor dessa poluição".

Oney Kruse

Kjeld Boesen mostra...

...suas jóias na Bial.

"Se os outros artistas ganham prêmios, por que os que fazem jóias também não merecem?". Com esta frase, o dinamarquês Kjeld Boesen um dos principais joalheiros do Brasil no momento, iniciou, na semana passada, um movimento em defesa dos artistas que fazem jóias. E viu "muitos defeitos" na organização desse setor, nesta XIII Bial de São Paulo.

— Primeiro, acho errado não abrir inscrições aos jovens valores, só convidando os já conhecidos ou consagrados. Segundo, acho errado não ter prêmios porque isso desestimula. Produzi uma série de obras pensando em eventuais premiações e agora estou sabendo que não haverá prêmios. Terceiro, acho que a Bial não dá muita importância ao setor de jóias, pois nossos displays são sempre os mesmos, que além de feios e inadequados não têm iluminação especial. Finalmente, protesto porque os brasileiros vão ficar "escondidos" num corredor e o suíço Gilbert Albert ficará com destaque em sala especial, sobressaindo-se dos brasileiros.

Com o setor de fotografias, também o de jóias não teve, nesta Bial, a aprovação e o consentimento do Conselho de Arte. Isso porque, segundo a direção da Bial, "o convite aos artistas foi feito muito antes da criação do Conselho de Arte".

Quem teve a idéia (dezembro, 1974) da sala de jóias, foi o assessor particular de Francisco Matarazzo Sobrinho, "seu Neco", como é conhecido Manuel Esteves na Bial. Foi ele quem pediu ao jornalista Alberto Beuttenmüller "para organizar e compor um júri de seleção e premiação e dar Cr\$ 5 mil de prêmios aos melhores". Alberto concordou com a idéia, mas não com o prêmio. "Essa quantia humilha qualquer artista. Por isso pedi Cr\$ 50 mil, mas Cecílio achou muito e ainda lembrou que essa quantia era superior ao maior prêmio da Bial".

— Agora, explica Alberto, nada mais tenho a ver com isso porque a Bial nunca mais voltou a falar comigo. Soube, pelos jornais, que 35 artistas foram convidados além do suíço Gilbert Albert, trazido da Europa por Angioletta Miroglio e Christine Yufon, que fizeram uma exposição dele no MASP. Quem convidou os artistas finalmente, foi Maria Cecília Pimenta, Assistente Cultural da diretoria da Bial.

Dos 35 artistas convidados, apenas estes aceitaram o convite e estão montando suas salas: Kjeld Boesen, Calabrone, Sidney Danenberg, Remy Goldman, Mirian Mamber, Marcio Mattar, Cleber Machado, Emilia Okubo, Nelson Alvim, P. Rozembit, Luigi Zannotto, Jaime Yesquenluritta e Renato Wagner. Liderados por Kjeld Boesen eles foram até o presidente em exercício desta Bial, Oscar Landmann, e pediram dinheiro para prêmios. Paulo Nathanael, assessor da diretoria, é taxativo:

— Infelizmente, não vamos ter prêmios para jóias e fotografia nesta XIII Bial.

Trabalhos de Domicio Pinheiro e Reginaldo Manente, de "O Estado", que serão expostos na Sala de

Bienal divulga os prêmios 5.

Os prêmios da XIII Bienal de São Paulo serão divulgados depois de amanhã pelo júri formado por representantes da Alemanha, Brasil, Argentina, França e México. O júri está trabalhando com certa dificuldade diante da premência do tempo — a Bienal será inaugurada sexta-feira — e também porque a exposição só agora começa a tomar contornos definitivos, com a montagem das várias salas e seções em que se divide.

De maneira geral, quase todas as delegações tiveram a preocupação de trazer trabalhos de artistas já consagrados, deixando de lado possíveis vanguardas e levando em conta o que há de mais representativo em seus países. No painel polonês, as obras de Brzozowski — um pintor já tradicional em seu país — são a atração, mas é na participação argentina que esta característica se torna mais evidente.

Acostumada a enviar obras experimentais à exposição de São Paulo, a Argentina apresenta-se agora, segundo o comissário Roberto Del Villano, a apresentar uma obra seria, em que a experimentação não seja apenas aparente e superficial. Para Del Villano, os trabalhos argentinos, ao lado dos espanhóis e alemães, manifestam claramente que há uma volta às técnicas tradicionais, com a utilização mais intensa da tinta e do papel.

Juan Acha, comissário do Mé-

xico, entende que a Bienal é pouco importante em termos artísticos. Deve contudo ser prestigiada porque pode aproximar a arte dos países latino-americanos. É de opinião que os jurados, ao conceder os prêmios, devem levar em conta os problemas que cada obra latino-americana reflete, deixando de analisá-la segundo critérios de Nova York ou Paris.

Embora concorde com as afirmações do comissário mexicano, o uruguaio Jorge Paus Villard é um pouco mais otimista em relação à qualidade artística da Bienal. Duas vezes premiado em exposições anteriores e duas vezes membro do júri, Villard reconhece que "pressões e interesses políticos sempre asseguraram os prêmios a determinados países, deixando aos latino-americanos uma quota mínima". No entanto, dentro desta mesma linha de interesses que sempre marcou a Bienal, Villard entende que este ano a América Latina tem

mais possibilidades, "ainda mais se considerarmos que há três latino-americanos no júri".

RADICALIZAÇÃO

Uma das atitudes mais radicais desta Bienal foi adotada por Jacques Lassaigne, diretor do Museu de Arte de Paris, que selecionou a representação francesa. Declarou que a arte não tem a ver com a moda, mas com a ideia. "Hoje em dia não são mais válidos o realismo, o impressionismo, o hiper-realismo e todos os isms, a arte não deve copiar a realidade mas seguir uma concepção mais teórica". Por essa razão, muitos dos participantes franceses apresentam obras decorativas nem descritivas, mas meramente trabalhos de raciocínio, como formalismos matemáticos, por exemplo.

FOTOGRAFIAS

A Sala de Fotografias, montada este ano pela primeira vez na Bienal, terá trabalhos de Domicio Pinheiro e Reginaldo Manente, fotógrafos de "O Estado de São Paulo". Ambos consideram a participação muito importante, não só pela satisfação pessoal mas também por demonstrar o nível da fotografia na imprensa atualmente.

"A Vida" será o tema de Manente, que em 12 painéis mostrará aspectos cotidianos do quotidiano. Seu propósito, segundo explica, é o de tirar da vida o

que ela tem de humorístico, captando momentos em que, geralmente, as pessoas preferem não ser fotografadas. Reginaldo Manente é fotógrafo há 22 anos e, durante este tempo, recebeu muitos prêmios, entre os quais, por três vezes, o "Foca de Ouro Internacional".

Domicio Pinheiro, fotógrafo há 21 anos, exporá um painel chamado "O Mito", em que ex-

Trabalhos de Domicio Pinheiro e Reginaldo Manente, de "O Estado", que serão expostos na Sala de Fotografia da Bienal

Bienal divulga os prêmios 5.a-feira

Os prêmios da XIII Bienal de São Paulo serão divulgados depois de amanhã pelo júri formado por representantes da Alemanha, Brasil, Argentina, França e México. O júri está trabalhando com certa dificuldade diante da premência do tempo — a Bienal será inaugurada sexta-feira — e também porque a exposição só agora começa a tomar contornos definitivos, com a montagem das várias salas e seções em que se divide.

De maneira geral, quase todas as delegações tiveram a preocupação de trazer trabalhos de artistas já consagrados, deixando de lado possíveis vanguardas e levando em conta o que há de mais representativo em seus países. No polonês, as obras de Brzozowski — um pintor já tradicional em seu país — são a atração, mas é na participação argentina que este comportamento se torna mais evidente.

Acostumada a enviar obras experimentais à exposição de São Paulo, a Argentina preocupou-se agora, segundo o comissário Roberto Del Villano, a apresentar uma obra seria, em que a experimentação não seja apenas aparente e superficial. Para Del Villano, os trabalhos argentinos, ao lado dos espanhóis e alemães, manifestam claramente que há uma volta às técnicas tradicionais, com a utilização mais intensa da tinta e do papel.

Juan Acha, comissário do Mé-

as amplas possibilidades, "ainda mais se consideramos que há três latino-americanos no júri".

RADICALIZAÇÃO

Uma das atitudes mais radicais desta Bienal foi tomada por Jacques Lassaigne, diretor do Museu de Arte de Paris, que selecionou a representação francesa. Declara que a arte nada tem a ver com a moda, mas com a época. "Hoje em dia não são mais válidos o realismo, o impressionismo, o hiper-realismo e todos os isms, a arte não deve copiar a realidade mas seguir uma concepção mais teórica". Por essa razão, nenhum dos participantes lanceou apresentações de obras decorativas nem descritivas, mas meramente trabalhos de raciocínio, como fórmulas matemáticas, por exemplo.

FOTOGRAFIAS

A Sala de Fotografias montada este ano pela primeira vez na Bienal, terá trabalhos de Domicio Pinheiro e Reginaldo Manente, fotógrafos de "O Estado de S. Paulo". Ambos consideram a participação muito importante, não só pela satisfação pessoal mas também por demonstrar o nível da fotografia na imprensa, atualmente.

"A Vida" será o tema de Manente, que em 12 painéis mostrará aspectos cômicos do quotidiano. Seu propósito, segundo explica, é o de tirar da vida o

que ela tem de humorístico, captando momentos em que, geralmente, as pessoas preferem não ser fotografadas. Reginaldo Manente é fotógrafo há 22 anos e, durante este tempo, recebeu muitos prêmios, entre os quais, por três vezes, o "Toca de Ouro Internacional". Domicio Pinheiro, fotógrafo há 21 anos, exporá um painel chamado "O Milho", em que ex-

is, e que
os, sig-
linhas
onados
mar de
numa
los os
tques
a se-
ras ou
pelos
va fi-
tem
am a
tobis
tcos
que
elas
ens)

ULTIMA HORA

SÃO PAULO

16 OUT 1975

Bienal abre amanhã

Dezenas de funcionários trabalhavam ontem à noite na operação final de montagem da XIII Bienal de São Paulo, que será inaugurada amanhã (17), às 11 horas, no Ibirapuera. Artistas, comissários e auxiliares desdobravam-se na colocação de obras, na organização de seus estandes e salas, nos retoques finais dos painéis e bases onde ficarão

quadros e esculturas. A não ser que cheguem ainda hoje, obras da Hungria e da Arábia Saudita não estarão presentes, pelo menos inicialmente, à mostra internacional. As demais 39 nações e o Brasil estão com suas representações praticamente concluídas. Na foto, detalhe de uma obra da representação chilena, assinada por Hector Herrera.

FÔLHA DE
SÃO PAULO
SÃO PAULO

16 OUT 1975

Ver

As "operárias" que estão no Ibirapuera

Dos 370 artistas expositores à XIII Bienal de São Paulo, que será inaugurada amanhã, 55 são mulheres. Além disso, dos 30 comissários dos diversos países presentes à mostra, 6 são "elas" e apresentam atividade contínua no Ibirapuera.

As comissárias da Colômbia e da Suíça estão há anos radicadas no Brasil. Edith Landmann e a crítica Liseta Levi vivem aqui em atividade contínua. Edith, também consuleira da Colômbia em São Paulo, é a esposa do presidente em exercício da Fundação Bienal de São Paulo, Oscar Landmann. Nasceu no Rio, mas desde que se fixou em São Paulo "não mais quis sair", conforme afirmou. Liseta Levi, de origem italiana, há tempos exerce a crítica em jornais e revistas, atua regularmente como júri nos Salões e é professora de História da Arte em duas escolas.

As outras comissárias na atual Bienal são Evelyn Weiss, da Alemanha, Chung Sook Kim, da Coreia, Nena Ossa, do Chile, e Jogoda Buic, da Iugoslávia, e a grande vencedora da mostra internacional.

OPERÁRIAS

Algumas das expositoras se consideram operárias ao realizarem suas obras. São os casos, por exemplo, de Jogoda, da guatemalteca Joyce ou da argentina Maria Simon.

"Meu trabalho é árduo e realmente cansativo. Exige muito fisicamente. Mas o resultado é o que interessa. E eu tenho, felizmente, conseguido muita coisa", diz Jogoda, que reformulou a técnica da tapeçaria, deu-lhe novas dimensões, jogou com elementos novos, utilizou cordas, sisal e lá em escala que nenhum artista, dessa área, havia tentado. Suas gigantescas peças estão impressionando os meios artísticos de várias partes do globo onde vem expondo. Atuais Jogoda atualmente realiza mostras em Paris e Lausane.

MAÇARICO

A guatemalteca Joyce (nunca utiliza seu sobrenome) está só na Bienal. Tanto por ter vindo ao Brasil isoladamente, como porque é a única a representar seu país. Na sua sala, no terceiro pavimento da Bienal, estão 7 esculturas cro-

O Grande Prêmio Latino-Americano Francisco Matarazzo S.º para Joyce, a moça da Guatemala (US\$ 1 mil).

Ela é franzina, mas se considera portadora de muita resistência física. E mostrando algumas fotos em que aparece trabalhando em seu ateliê, operando com macarico, martelo e solda, sempre protegida por um capacete indeformável:

— Em meu estúdio fico horas fixando ferros, bronze, cobre. Tenho as mãos (e mostra) algo maltratadas e já me feri algumas vezes. A escultura exige muito do artista. Mas eu gosto do que faço e não penso em outra atividade. Só o fato de estar nesta Bienal compensa qualquer desgaste.

BRASIL

Na representação nacional, algumas artistas estão igualmente trabalhando à operária. Entre elas, a fotógrafa Maureen Bisilliat, que monta a sala do Alto Xingu (3.º pavimento), onde ficarão uma aldeia indígena e o que seus habitantes conseguem criar em termos artesanais. Ela carrega troncos, pedacos de cipó, arrasta objetos pesados de cerâmica, tudo vindo de Mato Grosso.

— É uma tarefa que esgota. Faço, entretanto, com agrado. Devemos tudo isto (a mostra) aos irmãos Vilas Boas e aos silvícolas.

Maureen apresenta grandes fotos tomadas por ela no Xingu. Nelas aparecem índios em atividades diversas.

PASSAROS

Outra que trabalhou bastante (com o filho) foi Yolanda Freire. Em sua sala necessitou de levar terra, plantar dâlias e transportar madeira. Não se queixa e diz que a montagem ficou quase ideal. Quem for ao seu pavilhão verá uma gaiola com passaro dentro, plantas, uma série de fotografias e uma história em quadrinhos, a história triste de uma criatura que lutou sozinha, a própria Yolanda Freire. (Ivo Zanini).

Vale tudo nesta XIII Bialnal

4084

que faz o impossível para não morrer

A XIII Bialnal Internacional de São Paulo — tal como querem alguns críticos que não fazem parte do júri — pode não ser a melhor mostra dos últimos anos. A força de tanto querer inovar, a Bialnal paulista acabou se esgotando. Mas uma coisa ninguém pode negar à mostra que começa hoje na capital paulista: que ela não seja uma alternativa para uma cidade onde a maior atração turística é o metrô.

Para o interesse em torno da Bialnal concorrem vários fatores. Ainda que os 42 países participantes apresentem uma breve e parcial síntese do que é feito em matéria de artes plásticas em seus países, há toda uma série de atrações que, mesmo aos não iniciados, pode constituir uma opção razoável ao lazer. Inspirada nas mostras congêneres de várias cidades (Veneza, Tóquio e outras), a Bialnal de São Paulo pensa este ano decisivamente para algumas inovações. Em primeiro lugar, "não será uma mostra só de artes plásticas. Lado a lado com o que se convencionou chamar de "manifestações" de artistas plásticos, serão apresentados conjuntamente projeções de filmes (super-8, experimentais e fitas brasileiras da década que vai das últimas produções de Vera Cruz às primeiras do Cinema Novo), televisão (Video-Art), teatro ("Victor ou as Crianças no Poder") e o que já é comum na exposição — uma série de manifestações que tanto podem ser consideradas partes integrantes da obra, como obras em si. A margem de tudo isso, para os contestadores, ao lado da Bialnal, no Museu de Arte Contemporânea, será apresentada a "I Bialnal do Ano 2.000" projeto de um francês já conhecido no Brasil — Fred Forrest. Como o próprio nome indica, a Bialnal Ano 2.000, pretende contestar a outra, projeto muito a gosto de Fred Forrest, que há dois anos, durante a XII Bialnal, quase provocou um incidente diplomático no vestibulo do Cid. Ele e mais alguns amigos carregavam cartazes em branco, quando, exatamente por não reivindicarem nada, foram interpretados pelo Dops de São Paulo. Mais tarde, porém, esclarecido o caso, Forrest pode voltar às ruas desde que não dissesse nada, obviamente.

A TEMPERATURA

Espetáculos e protestos brancos. À parte, a XIII Bialnal, apesar de pouco relacionada com política, sociologia, economia, é um bom termômetro da condição de alguns países, seus problemas políticos, sua situação econômica, etc. Assim, uma direção é notória para qualquer observador. Enquanto os países subdesenvolvidos (em um desenvolvimento) permanecem na estrita observância da apresentação de obras de caveleto (quadros, tapeçaria, e outros), ou de obras ambientais, que enfatizam a condição de primitivismo, os países industrializados insistem na interação Homem-Máquina, seja para contestá-la, seja para adequá-la à condição artística. Exemplo marcante dessa distensão é a mostra da equipe norte-americana e a sua Video-Art, um grande pavilhão com suas de vídeo e um "jardim de vídeos" — como o nome indica, um mundo de onde "brota" televisores que, quando o projeto da proposta, deverão funcionar durante a mostra com um sofisticadíssimo sistema de circuito interno, com tapes, filmes etc. É uma proposta de qualquer modo interessante, que, segundo alguns, talvez acabe invertendo as preferências do júri, que é integrado pelo brasileiro Paulo Mendes de Almeida, o mexicano Fernando Gamboa, o alemão Werner Schmalenbach, o argentino Raphael Squirru e o francês Jean Dominique Rey. Se o júri estiver disposto a premiar a arte tecnológica apresentada, entre outros, pela França, Estados Unidos, Inglaterra ou México, então a Bialnal de São Paulo talvez defina, mais uma vez, como tem acontecendo nos últimos anos, as preocupações que passaram a animar as vanguardas brasileiras até a próxima bialnal. Mas haverá alternativas?

AS OPÇÕES

Segundo alguns observadores as opções existem. O júri tanto pode se voltar para a arte inspirada na tecnologia — como a da Austrália, que entre outras perfila peças claramente inspiradas

em proveitos de laboratório, ou insistem nas obras tradicionais — e, neste caso, centenas de pintores, desenhistas, escultores e gravadores disputam o título de melhor dentre os melhores — ou ainda premia a arte ambiental voltada exclusivamente para o folclore — pavilhões inteiros nos quais são apresentadas de maneira por vezes didática, a expressão típica da cultura popular. Aqui, o Brasil parece levar algumas vantagens. Se no plano da "arte de caveleto" (quadros mais ou menos convencionais feitos nas mais diversas técnicas) o Brasil parece perder de longe para os artistas espanhóis, poloneses, venezuelanos ou mexicanos, na arte ambiental, o Brasil está relativamente bem representado: entre vários na representação brasileira, se destacam certos ambientes, que são dignos da visita de qualquer um. É o caso de Eledron (Nordeste de trás para diante), a arte do Xingu, projeto dos irmãos Villas Boas e que trouxeram para a Bialnal um personagem que não é muito comum em mostras internacionais, onde predomina a arte de vanguarda, com artistas excêntricos e toda uma processo de deslumbramento: um cacique autêntico do Xingu — o índio Arlana, personalidade que há 15 dias, trabalha de sol a sol preparando o seu ambiente.

O XINGU

Enquanto para muitos a arte é também um manifesto político, caso dos gregos egípcios há pouco de uma férrea ditadura militar e que apresentam alguns quadros onde não faltam opressivos tanques de guerra espreitando um homem, para o guerreiro Arlana, índio do Xingu, a arte resume-se à arquitetura altamente complexa de sua choça ou à simbologia mágica de seus manufaturados e tótems.

A idéia de trazer a arte de Arlana para a mostra internacional, partir dos irmãos Villas Boas, que não titubearam em convidar a fotógrafa Maureen Bisilliat, para encetar, com suas fotos, o impressionante pavilhão escuro, onde é apresentada a arte do Xingu.

Como o próprio Arlana, um índio forte que não gosta de ser interrompido em seu trabalho, o ambiente do Xingu não é um projeto pretencioso e nisso reside certamente sua grande força. Ao contrário de outros projetos semelhantes, como o Eledron, por exemplo, o dos Villas Boas não adapta Arlana e não apenas o artista, o culto de sua arte, mas o maior beneficiário desta própria. Foi por isso que ao aceitar promover a mostra da arte de Arlana (que é também a de todos os índios, pois não há individualidades no Xingu, assim como nas sociedades tecnológicas), a secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo teve também de se comprometer a suportar do Xingu a madeira e o óleo para construir o tótem, a choça ou ainda a galáxia para o navio rei, uma das inúmeras peças do artesanato indígena brasileiro. Tanto que Arlana não teve queixas. Embora tivesse de trabalhar ao lado de barbudos de todo o mundo, que usavam uma técnica sofisticada e barulhenta com suas secretas eletrônicas, Arlana pode trabalhar sem maiores problemas. Terá o júri sensibilidade para premiá-lo? Na verdade, não se trata de premiação. Como dizem alguns críticos da Bialnal, a premiação está mais afeta às manifestações acadêmicas (ela foi implantada na fase aurea do Bonapartismo, quando surgiram os modelos dos académicos de todas as épocas), o que pode não valorizar como se pensa uma arte que, apesar dos pesares, é bem mais brasileira do que muito do que se tem apresentado, tanto nesta como em outras mostras no Brasil. De qualquer maneira, com ou sem premiação, Arlana e sua "obra" parecem ser uma das atrações desta Bialnal. E isso numa exposição que já apresentou Botticelli, Rembrandt, Picasso e Léger, o que, este ano, tem como atrações, sem dúvida importantes, as grandes tapeçarias da Inglaterra, contra apontada, como possível vencedora, todo o virtuosismo tradicional da pintura espanhola, além de uma incalculável quantidade de autorretratos que vão do teatro até a dança ou o simples pintado.

Maureen e Lion foram os artífices da premiada exposição "Terra Xingu".

"Xingu Terra": cultura do índio para preservar

"Xingu Terra", patrocinado pela Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, idealizado e montado pelo arquiteto Fernando Lion, fotógrafa Maureen Bisiliat e sertanista Orlando Villas Boas, com a participação do índio altoxinguano Aritana (da tribo dos Iulapitís), ganhou o Grande Prêmio de Crítica da APCA, setor de Artes Visuais, relativo ao ano de 1975. Villas Boas, que viveu 40 anos entre nossos índios, cedeu todo o material da exposição, achando "que a cultura do índio deve ser vista, como as outras, dos demais países do mundo, principalmente numa bienal de artes como a de S. Paulo".

"O índio faz uma arte inerente, espontânea, natural, autóctone, intrínseca, em tudo o que cria. Sua cultura material e espiritual faz parte de um todo indivisível, ajustado ao tempo, num equilíbrio que nós civilizados, devemos procurar preservar. E tudo isso está lá no "Xingu Terra", para o grande público ver, sentir e meditar".

Maureen Bisiliat, autora das fotografias que compõem, em enormes dimensões, a Sala do "Xingu Terra", por sua vez, disse a ARTS VISUAIS que houve "na experiência XINGU, uma atitude de humildade diante da realidade linear de uma cultura milenar, diante do fato: xingu, terra, ave, água, homem e diante do fato sublimado: lenda, mito e ritual".

"Nos meios usados o desejo de um confronto vital e a esperança utópica de uma coexistência real".

"Um trabalho em duas etapas: a primeira "in loco", a segunda em grupo. Na reunião de forças, a energia e o estímulo de um trabalho em comum".

O arquiteto Fernando Lion, disse-nos: "Eu não conhecia a região do Xingu e não sei através de leitura. Tinha em mãos a relação das peças e elementos a serem expostos, que além da coleção particular dos irmãos Villas-Boas, incluía parte da estrutura de uma oca, um jirau, a casa de gavião e os troncos do Kuarup. Elementos muitas vezes difíceis de se aglutinar, ou porque eram de regiões e tribos diferentes, ou por suas próprias dimensões e funções".

"Tratei então de ouvir das pessoas que haviam estado no Xingu, e que comigo trabalhavam na sala, sensações e imagens que mais os haviam marcado".

"Foi então que vi as ampliações das fotos feitas por Maureen. Eram magníficos painéis de um material tran-

Aritana vê montagem do "Terra Xingu" na Bienal (foto Paulo Vasconcellos)

slucido, numa dimensão tal, que dava ao indivíduo fotografado, a escala humana. Depois de muito falar, filtramos aquilo que nos interessava, passível de ser transposto para o espaço de 500 m², a nós reservado no terceiro andar do prédio da Bienal".

"Em nenhum momento pensou-se em reconstruir o Xingu ou "transportar" inapropriadamente seus elementos mais fortes. Procurávamos apenas a maneira ideal de mostrar toda aquela civilização, por nós tão respeitada".

"A necessidade técnica de uma determinada distância entre os focos de luz e as ampliações, para obtermos o efeito desejado, acabou por definir o projeto".

"Seriam duas áreas distintas com apenas uma passagem de comunicação. Na área da entrada seriam expostas as peças e na da saída, montaríamos a "aldeia". Usaríamos painéis de madeira e as próprias ampliações como elementos divisores. Definiu-se um percurso obrigatório, pela própria distribuição irregular dos painéis. Escolhemos a cor preta para as paredes e divisórias, pois pretendíamos um clima mágico para a sala. A luz seria baixa, crepuscular, sutil, como é no interior de uma oca. A transparência das fotografias, a excepcional qualidade das peças e a trilha sonora com sons e ruídos gravados no Xingu, fariam o resto. Foram quatro semanas de trabalho em equipe. Trabalho duro é uma experiência magnífica, cujos resultados e méritos muito devemos à extraordinária cultura de nosso índio e ao empenho dos irmãos Villas-Boas em preservá-la".

10 ABR 1978

JORNAL DA TARDE
São Paulo

Fotos de Maureen Bisilliat, quinta no MASP.

Maureen Bisilliat, a Rondon do diafragma, é uma excelente fotógrafa que tem mania de fotografar índio do Xingu. Só que, como se fosse a Cecil Beaton da Funai, ela fotografa os índios como se quisesse colocá-los na capa do *Men in Vogue* ou da *Harper's Queen*. Isso poderá ser constatado por todos os que forem, quinta-feira, às 20h30, ao MASP, quando Maureen Bisilliat lançará *Xingu*, um álbum com as fotos que fez nessa região. O convite para lançamento traz a palavra Xingu escrita em letras de elegância tão civilizada que Karl Lagerfeld poderia copiá-lo como nome e logotipo de seu próximo perfume.

ANEXO IV – EXPOSIÇÃO “BOM RETIRO E LUZ: UM ROTEIRO”

a. Correspondências e comunicados

SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA

COORDENADORIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL
PINACOTECA DO ESTADO

Avenida Tiradentes, 141 — Fone: 227-6329 — SÃO PAULO

OF.PE. 039/76
Diretoria/CCRG

São Paulo, 29 de janeiro de 1976

Senhor Diretor

Venho solicitar-lhe as providências necessárias, para a contratação do Cristiano Mascaro, R.G. 3.118.350, CIO- 059657998, residente à rua Tucuman, 471, apto.7, Capital, e cujo curriculum vitae anexamos.

Ao contratado caberá a concepção, realização e montagem da exposição que se intitulará "Bom Retiro e Luz: um roteiro", mostra que será aberta na Pinacoteca do Estado de 6 de abril a 6 de maio de 1976.

Dentre os serviços englobados no acima citado incluem-se também os gastos com serviços técnicos de laboratório, papel fotografico e filmes necessários a esse empreendimento.

O interessado receberá para as despesas de preparadessa exposição 40% do montante do contrato, ou seja, 40% dos Cr\$ 15.000,00, quantia total prevista para essa realização, 30 dias antes da inauguração da exposição, e os restantes 60% por ocasião do encerramento da mostra, no dia 6 de maio de 1976.

Agradecendo sua atenção para este assunto que demanda suas providências, queira, Senhor Diretor, receber minhas mais

Cordiais Saudações,

Aracy A. Amaral
Diretora da Pinacoteca do Estado

Ao Ilmo. Snr.
Prof. Vinícios Stein Campos
DD. Diretor da Divisão de Museus
São Paulo, Capital

SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA

COORDENADORIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL
PINACOTECA DO ESTADO

Avenida Tiradentes, 141 — Fone: 227-6329 — SÃO PAULO

OF. PE. 078/76
Diretoria/CCRG

São Paulo, 24 de fevereiro de 1976

Senhor Secretário

Tenho a satisfação de passar às suas mãos, para o devido encaminhamento à Gráfica da Secretaria, para fins de impressão em função da programação prevista por esta entidade, os seguintes itens :

1. Convite abertura exposição Cristiano Mascaro. " Bom Retiro e Luz : um roteiro".
2. Catalogo para exposição acima citada, a inaugurar-se dia 6 de abril próximo.
3. Cartaz p/ os debates da exposição "Arte no Brasil - documento/debate (X Salão de Campinas), a terem lugar nos dias 19 e 20 de março próximo.

Tendo já estabelecido os contatos necessários com o sr. Ernani Pereira de Castro para a feitura das referidas peças, aguardo, a partir desta, as suas determinações para a sua concretização.

Atenciosos cumprimentos,

Aracy A. Amaral
Diretora da Pinacoteca do Estado

A Sua Excelência
Senhor Doutor JOSÉ BONIFÁCIO COUTINHO NOGUEIRA
DD. Secretário da Cultura, Ciência e Tecnologia
a/c Dr. Adhmar Falcade

SECRETARIA DA CULTURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA *empresário*

COORDENADORIA DO PATRIMÔNIO CULTURAL
PINACOTECA DO ESTADO

Avenida Tiradentes, 141 — Fone: 227-6329 — SÃO PAULO

OF:PE.0127/76
Diretoria/CCRG

São Paulo, 28 de abril de 1976

Senhora Diretora

De acordo com a solicitação por carta de V.Sa., na qual nos pede como circulante a coleção de fotografias da exposição de Cristiano Mascaro, "Bom Retiro e Luz: um roteiro", para serem expostas em São Bernardo do Campo no Saguão do anfiteatro "Cacilda Becker", no período de 14 à 23 de maio próximo, comunicamos-lhe que é com grande satisfação que cederemos por empréstimo à essa entidade 40 fotos que - constitui toda a coleção.

Portanto, V.Sa. poderá mandar retirar no dia 12 de maio no período da manhã todo o material.

O texto de apresentação do catálogo, e, os dados biográficos do artista poderão ser reproduzidos por V.Sa..

Em conversação com o próprio Cristiano Mascaro, ele se propôs a supervisionar a montagem da exposição, precisando para isso saber a data em que terá início a montagem.

Sem mais pelo momento, aceite meus

Cordiais Cumprimentos,

Aracy A. Amaral
Diretora da Pinacoteca do Estado

Ilma.Snra.

Tirza Martins Ribeiro Magdalena
Diretora do Departamento de Cultura
Secretaria de Educação e Cultura
Prefeitura Municipal de São Bernardo do Campo

b. Periódicos: Reportagem

Pinturas, fotos. E as colagens da moda.

Cinco artistas mostram seu trabalho nas quatro exposições de hoje na cidade.

As opções eram muitas, mas Cristiano Mascaro concentrou seu trabalho sobre apenas dois bairros: Luz e Bom Retiro. Das mil fotografias que ele fez, sobraram depois de uma rigorosa seleção — apenas as 40 da exposição de hoje às 18h na Pinacoteca do Estado (Av. Tiradentes, 141 — 0 metrô passa no local). Outra exposição da noite prova mais uma vez que a moda recomenda a colagem: o arquiteto e pintor Sílvio Oppenheim mostra as suas — com desenhos — na Galeria Arte Aplicada (r. Haddock Lobo, 1406). Sílvio utiliza em suas colagens principalmente notas fiscais, como a de compra de um cinto em Londres. Junto com ele expõe também a

escultura Anita Kaufman. O vernissage começa às 21h. No mesmo horário a Galeria Emy Bonfim (r. Bela Cintra, 1677) abre a exposição de pinturas decorativas de Daro. E, ainda às 21h, mais pintura decorativa: John Graz inaugura exposição individual na Galeria Azulão (r. Fernando Albuquerque, 28). Graz participou da Semana de 22 e cobra entre Cr\$ 3.500,00 e Cr\$ 55.000,00

por seus trabalhos. Aracy Amaral, nova diretora da Pinacoteca do Estado, promove a partir de hoje, às 15h, e todas as terças-feiras, visitas guiadas por monitores especializados. O objetivo é mostrar aos visitantes, principalmente estudantes, o desenvolvimento da arte no Brasil desde o final do século passado. Maiores informações podem ser obtidas de 11 às 12h pelo telefone 227-6329.

c. Textos do catálogo da exposição

**"Bom Retiro e Luz: um roteiro"
uma interpretação fotográfica de
Cristiano Mascaro
6 de abril a 2 de maio 1976**

Apresentação

"Bom Retiro e Luz: um roteiro" nasceu de uma provocação feita a Cristiano Mascaro. Um desafio à penetração de uma área urbana de características específicas, do ponto de vista de zona industrial-comercial, de trânsito humano intenso, simultaneamente área residencial classe média, vizinhanças de áreas de chegadas e partidas da cidade grande, área verde excepcional em São Paulo.

Cristiano Mascaro aceitou o desafio. A extrema sensibilidade deste artista fotógrafo ao fenômeno urbano, à sua luz, a captação psicológica da gente sofrida do macro-conglomerado, a parafernália arquitetônica de vários tempos justapostos, a sobreposição caótica da comunicação visual da área, os espaços em seu jogo múltiplo (os interrompidos, os que são fechados, as frestas assinalando aberturas para outros espaços impensados), mas acima de tudo as gentes, parecem tê-lo fascinado além de sua própria expectativa.

A ponto de, nas mais de 1.000 fotos batidas para a seleção final e rigorosa destas 40 imagens que agora nos apresenta, confessar que o tema proposto interferiu em seu estilo fotográfico. Um formalista, em princípio, subitamente Cristiano Mascaro se sentiu tocado pela realidade humana que começou a fixar. Em diferentes horas do dia, da madrugada, à tarde, pela manhã. A preocupação formal começou a sobrepor-se, numa infiltração lenta, a presença do homem, na série de imagens que começaram

a surgir. E mesmo sua ótica, no desdobramento de seu percurso pelas ruas do Bom Retiro e do bairro da Luz, começava a buscar os meandros que por sua vez se abriam em outros, espaços e flagrantes nos quais Mascaro mergulhou, nessa penetração no decorrer da qual a racionalidade do previsível cede ante o processo envolvente. E por isso mesmo altamente criativo. Daí porque podemos assinalar em várias de suas fotos a "marca" de um Cartier-Bresson, ou mesmo, a despeito do autor, sua identificação com os fotógrafos da linha compromissada com a realidade, de que são adeptos um grande número de artistas da fotografia em todo o mundo.

Talvez a alguns visitantes esta série de imagens possa parecer demasiado dramática, a outros sinistra, e a alguns, realmente pungente. Contudo, devemos ter em mente que se trata de uma interpretação fotográfica. Ou seja, neste caso, de um núcleo urbano-humano, captado através de uma dada sensibilidade.

Embora a linha de exposições temporárias da Pinacoteca do Estado não vise individuais na divulgação da arte brasileira, em "Bom Retiro e Luz: um roteiro" temos uma exceção que apresentamos com dupla satisfação. Uma visão personalíssima da área em que se localiza esta entidade. E que mostramos ao público destes bairros como um princípio de um diálogo necessário.

Aracy A. Amaral

Curriculum Vitae

Cristiano Mascaro

Nascido em 22-10-1944 - Catanduva - São Paulo

1966

Expõe trabalhos fotográficos na "1.ª Exposição de Trabalhos Extra-Curriculares" dos alunos da FAUUSP.
Colabora na execução de painéis fotográficos para a peça "Morte e Vida Severina", encenada pelo Teatro da Universidade Católica.

1967

1.º lugar no "Concurso Universitário de Fotografia" promovido pelo Grêmio da FAUUSP.
Levantamento Fotográfico da Capela Santo Antonio em São Roque para o Departamento Histórico-Crítico da FAUUSP.
Levantamento Fotográfico da Ladeira da Memória em São Paulo, para o Departamento Histórico-Crítico da FAUUSP.
Exposição de Fotografias na Faculdade de Engenharia Industrial da PUC em São Bernardo do Campo.

1968

3.º lugar no concurso nacional de cartazes "Imagens de Ouro Preto" (Trabalho em colaboração com Vivaldo Tsukumo).
Levantamento fotográfico da Cidade de Bauru - S.P., para execução de seu Plano Diretor.
Fotografia do prédio da FAUUSP, projeto do Arquiteto Vilanova Artigas, para a II Bienal da Bahia.
Fotógrafo da Revista "Veja".
Forma-se pela FAUUSP.

1969-1970

Bolsa de Estudos do Governo Francês: Curso de Comunicação Visual no "Institut de L'Environnement" e Semiologia Gráfica na "Ecole Pratique des Hautes Etudes" em Paris.
Fotógrafo "free-lancer" em Paris de diversas Publicações da Editora Abril Ltda.

1971

Publica o Ensaio Fotográfico "Testimone a Cochabamba" em "Nuova Fotografia" - Revista especializada italiana.
Publica o Ensaio Fotográfico "Notícias de um Fotógrafo" na "Revista de Fotografia".
Colabora nas revistas "Bondinho" e "Revista de Fotografia".
Exposição "9 Fotógrafos de São Paulo" no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.
"O Enterro de Barrientos" - série de 10 fotografias - é adquirida pelo Museu de Arte Contemporânea da USP.
Fotografa a Praça Roosevelt em São Paulo para a Revista inglesa de Arquitetura "Architectural Review".

1972

Participa com trabalhos fotográficos da exposição "22 Semana 72", em comemoração do cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 22, na Fundação Getúlio Vargas.
Participa da "Exposição de Fotografias" na galeria EUCATEXPO.
Fotografa para o Grupo Executivo do Grande São Paulo - GEGRAN - diversos aspectos da Cidade de São Paulo para publicações editadas por aquele órgão.

1973

Cria, na Escola de Fotografia "Enfoco", o curso de Fotojornalismo.
Apresenta, juntamente com os Arquitetos Bonna de Villa, César Bergstrom e Domingos Azevedo Neto, a tese "Contribuição para o Estado da Modernização Deteriorante em São Paulo", no Congresso da Federação

Pan-Americana de Arquitetos.

Fotografa para a Empresa Municipal de Urbanização - EMURB -, aspectos sociais, econômicos, arquitetônicos e Urbanísticos de diversas áreas da Cidade de São Paulo (Trabalho em colaboração com o Arquiteto César Bergstrom).

Fotografa diversas obras de Arquitetura e Urbanismo para a publicação de "O Arquiteto" (trabalho em colaboração com o Arquiteto César Bergstrom).
Coordenador do Laboratório de Recursos Áudio-Visuais da FAUUSP.

1974

Exposição de Fotografias "Paisagem Urbana" na Galeria ENFOCO.
Exposição coletiva de fotografias "Cinco Arquitetos Fotógrafos" no Instituto de Arquitetos do Brasil.
Exposição coletiva de Fotografias "Retrospectiva" na Galeria ENFOCO.
Ensaio fotográfico "Transporte Urbano" para a Secretaria de Transportes do Município de São Paulo.
Ensaio Fotográfico "Poluição Visual" para a Coordenadoria Geral de Planejamento.

1975

Viagem de estudo e pesquisa dos recursos áudio-visuais aplicados ao ensino à França, Canadá e USA.
Curso de Fotografia na Universidade Federal de Mato Grosso, em Cuiabá.

Governo do Estado de São Paulo
Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia
Coordenadoria do Patrimônio Cultural

Pinacoteca do Estado de São Paulo
Av. Tiradentes, 141 - Fone: 227-6329
Metrô: Estação Luz
São Paulo SP

Direção Técnica: Aracy A. Amaral

Assistente de Administração: Walter de Filippo
Seção de Museologia e Pesquisa: Maria da Penha Bittencourt,
Fadua Scaff, Armia Cino
Seção de Serviços Auxiliares: Dilma Nassif, Ruy Cardoso de Almeida,
João Raimundo, M. Cecilia A. Fasano, Elza Mozzelli
Seção de Serviços de Serviços Auxiliares: Dilma Nassif,
Ruy Cardoso de Almeida, João Raimundo, M. Cecilia A. Fasano,
Elza Mozzelli
Secretária: Clementina C. del Rey Graziano
Relações com a Comunidade: Paulo Portella Filho
Diagramação de impressos: Julio Abe Wakahara
Montagem de exposições: Roque Rutila, Benedito Ferreira das Neves,
Rines Sanchez, Mario Ricosti, José Alício, Waldemar Demétrio
Livreria: Maria Lucia Vassalo, Alzira R. Matheus

ANEXO V – EXPOSIÇÃO “THE FAMILY OF MAN”

a. Releases e comunicados

THE MUSEUM OF MODERN ART

11 WEST 53 STREET, NEW YORK 19, N. Y.

TELEPHONE: CIRCLE 3-8900

FOR RELEASE: SUNDAY,
January 31, 1954

Local & national
general
Photography

MUSEUM OF MODERN ART PLANS INTERNATIONAL PHOTOGRAPHY EXHIBITION

René d'Harnoncourt, Director of the Museum of Modern Art, announced today that a major exhibition planned for the forthcoming 25th anniversary year celebration of the Museum will be an international photography show organized by Edward Steichen, Director of the Museum's Department of Photography, on the theme of "The Family of Man." This exhibition, one of the most ambitious photography undertakings attempted by any art museum, will open in January 1955 in New York. Additional editions will open simultaneously in Europe, Asia and Latin America and then will circulate throughout the world for at least two years.

Because the Museum wants this exhibition to present the most complete exploration possible of photography's achievements in recording human relations, Mr. Steichen is asking photographers all over the world to submit photographs for consideration.

Mr. Steichen has issued the following statement explaining the aims and purposes of the exhibition:

"The Museum of Modern Art was the first museum to consider the recognition and advancement of the art of photography an important part of its program. The inclusion of THE FAMILY OF MAN project as one of the major international exhibitions celebrating the Museum's 25th anniversary, gives further emphasis and scope to this recognition of photography as an art.

"THE FAMILY OF MAN is planned as an exhibition of photography portraying the universal elements and emotions and the oneness of human beings throughout the world. It is probably the most ambitious and challenging project photography has ever faced and one for which, I believe, the art of photography is uniquely qualified.

"This exhibition will require photographs, made in all parts of the world, of the gamut of life from birth to death with emphasis on the everyday relationships of man to himself, to his family, to the community and to the world we live in: subject matter ranging from babies to philosophers, from the kindergarten to the university, from the child's home-made toys to scientific research, from tribal councils of primitive peoples to the councils of the United Nations. It will require photographs of lovers and marriage and child bearing of the family unit with its joys, trials and tribulations, its deep rooted devotions and its antagonisms, photographs that reveal the selflessness of mother love, not simply the Madonna element in 'mother' but her all embracing love, with the sense of security she gives to her children and to the home she creates in all its warmth and magnificence, its heartaches and exaltations.

"We are not concerned with photographs that border on propaganda for or against any political ideologies.

"We are concerned with following the individual and the family unit from its reactions to the beginnings of life and continuing on through death and burial.

(more)

"We are concerned with man in relation to his environment, to the beauty and richness of the earth he has inherited and what he has done with this inheritance, the good and the great things, the destructive and the stupid things.

"We are concerned with children, as the universality of man is not only accepted but taken for granted among children.

"We are concerned with the religious rather than religions.

"We are concerned with basic human consciousness more than social consciousness.

"We are concerned with photographs which express the universal through the individual and the particular, that demonstrate the importance of the art of photography in explaining man to man across the world, his dreams and aspirations, mirroring the flaming creative forces of love and truth and the corrosive evil inherent in the lie.

"I believe that love should be the dominant and key element in THE FAMILY OF MAN exhibition, just as it is in the individual family.

"Photographers, professional and amateur, in all parts of the world are invited to submit for the Museum's consideration prints they believe are appropriate to the project. It is essential to keep in mind the universal elements and aspects of human relations and the experiences common to all mankind rather than situations that represent conditions exclusively related or peculiar to a race, an event, a time or a place.

"Details of the exhibition cannot be planned until all available photographs from different parts of the world have been collected, as the scope of the exhibition will depend largely on how penetrating and revealing the qualities presented by the photographs are, and how incisively they meet the challenge of the theme.

"If the assembled photographs bring the elements of this theme together, they will demonstrate that the art of photography is a dynamic process for giving form to ideas. This exhibition will then be created in a passionate spirit of devoted love and faith in man. Nothing short of that will do."

----Edward Steichen

STIPULATIONS FOR SUBMITTING PHOTOGRAPHS

1. THE FAMILY OF MAN exhibition is open to all photographers, amateur and professional.
2. Send contact prints (except 35mm.) or proof enlargements not larger than 8 by 10 inches (24 by 30 centimeters).
3. Do not send negatives.
4. Please send all prints unmounted.
5. Published or unpublished photographs acceptable.
6. Prints cannot be returned.
7. Since this is an exhibition, no payment will be made or prizes awarded for any photographs.
8. Please put your name and address on the back of each photograph.
9. No photographs will be reproduced in connection with this exhibition without express permission of the photographer.
10. Receipt of all photographs will be acknowledged by the Museum of Modern Art.
11. Closing date: All photographs must be received by the Museum of Modern Art by April 10, 1954.

When the final selections for the exhibitions have been made, the photographers will be asked for the necessary exhibition prints or the loan of their negatives when large mural size prints are required.

Please do not write requesting additional details. Unfortunately, we cannot undertake to acknowledge such letters, as this statement contains all necessary and available information.

ADDRESS: THE FAMILY OF MAN Exhibition, Museum of Modern Art
P. O. Box #368, Radio City Post Office
New York 19, N. Y., U. S. A.

THE MUSEUM OF MODERN ART

11 WEST 53 STREET, NEW YORK 19, N. Y.

TELEPHONE: CIRCLE 5-8900

NY Basic

FOR RELEASE:
after 9:30 p.m.
January 24, 1955

No. 6

NELSON ROCKEFELLER SPEAKS AT PREVIEW OF FAMILY OF MAN EXHIBITION

Nelson A. Rockefeller, Special Assistant to President Eisenhower, told an invited audience of 500 guests at the Museum of Modern Art, Monday evening, January 24, that the Museum's FAMILY OF MAN exhibition of photographs taken in 68 countries was a beautiful demonstration of the community of experience and aspiration in fundamental human relations and that it "gives us hope that we can find the basis for a broad community of interest in the more complicated relationships of mankind. It gives us hope," he said, "that in all human relationships we can find a common framework of objectives -- objectives broad enough to encompass the hopes and aspirations of all mankind."

THE FAMILY OF MAN exhibition, which Mr. Rockefeller said creates a sense of kinship with mankind and demonstrates the power of pictures to communicate the unity of human experience, attitude and emotion, will open to the public in the second floor galleries of the Museum, 11 West 53 Street, on Wednesday, January 26. Conceived and directed by Edward Steichen, Director of the Museum's Department of Photography, it is composed of more than 500 photographs.

Carl Sandburg, noted poet and author, opened the program in the Museum auditorium by reading the prologue he wrote for the exhibition, and which will be distributed as a leaflet to all visitors.

William A. M. Burden, President of the Museum of Modern Art, described the background of the exhibition and said that Mr. Steichen had conceived the idea of THE FAMILY OF MAN five years ago, and that like many great ideas, it forced itself past many obstacles until it was finally realized.

Mr. Steichen, who is a world-famous photographer and also generally credited with creating a new art form through photography exhibitions, read to the audience a few words from the Charter of the United Nations which are used as a caption in the exhibition because, he said, they express the feeling and meaning behind the exhibition and serve as a reminder to all of us of the high purpose and grave responsibility the United Nations has to the family of man everywhere. The words from the Charter deal with the determination to save future generations from war, and to reaffirm faith in fundamental human rights, in the dignity and worth of the human person, in the equal rights of men and women and of nations, large or small.

Following the program, which was broadcast over WNYC, the audience previewed

more.....

the exhibition installed by Paul Rudolph in the Museum's entire second floor.

Members of the Museum of Modern Art will see the exhibition Tuesday evening, from 5 to 11 p.m. and it will be open to the public from January 26 through May 8.

Mr. Rockefeller, a trustee of the Museum and former President, paid tribute to Captain Steichen as a great creative artist and said that his leadership in obtaining acceptance of photography as an art has been recognized throughout the world, and that through this art he has communicated his sympathy and love for man and respect for the human spirit. "The boldness of Steichen's conception and the reach of his imagination that he invites us to share rests in his creation of an entire exhibition, drawn from all over the world, as one work of art."

Mr. Rockefeller closed his talk by quoting a letter President Eisenhower sent him when he was appointed Special Assistant:

"It is time for all of us to renew our faith in ourselves and in our fellow men. The whole world has been far too preoccupied with fears. It is time for people throughout the world to think again of hopes, of the progress that is within reach."

Carl Carl Sandburg's prologue, which he read to the audience, opens with the words, "The first cry of a newborn baby in Chicago or Zambacango, in Amsterdam or Rangoon, has the same pitch and key, each saying, 'I am! I have come through! I belong! I am a member of the Family.!!.'" and ends with a poem which appears at the entrance to the exhibition written on a large panel in his own handwriting:

"There is only one man in the world
and his name is All Men.
There is only one woman in the world
and her name is All Women.
There is only one child in the world
and the child's name is All Children."

In his introduction, Mr. Burden said that Captain Steichen and his assistant, Wayne Miller, had looked at between two and four million photographs to make THE FAMILY OF MAN EXHIBITION. He recounted the world-wide search for material, Captain Steichen's trip to Europe in 1952, his international appeal for photographs and the regional meetings held all over the United States to discuss the idea.

Mr. Burden particularly welcomed the many members of the United Nations Delegations in the audience because the exhibition, FAMILY OF MAN, recognizes and emphasizes the importance of the United Nations for the future of the family of man.

THE MUSEUM OF MODERN ART

11 WEST 53 STREET, NEW YORK 19, N. Y.

TELEPHONE: CIRCLE 3-8900

FOR RELEASE: TUESDAY,
January 25, 1955

No. 3

ADDRESS BY THE HONORABLE NELSON A. ROCKEFELLER
Special Assistant to the President of the United States
at the Preview of
THE FAMILY OF MAN
January 24, 1955, at The Museum of Modern Art

It is a warmly gratifying privilege to welcome you here and to share with you the moving experience of viewing the Museum's exhibition on The Family of Man.

I am sure that all of you have found, just as I have, that recourse to works of art yields a refreshment of the spirit that can be attained in no other way. For the artist sees with an eye that is clearer and more penetrating than the vision of ordinary perception; and his craftsmanship communicates to us, with the excitement of new awareness, insights that we may have sensed but were never able to formulate.

Tonight we are offered the high spiritual and intellectual adventure of sharing and making our own the perceptive insight of a great creative artist -- Captain Edward Steichen. His leadership in obtaining acceptance of photography as an art has been recognized throughout the world. Through this art he has been able to communicate his deep sympathy and love for man, his contagious zest for the flowing stream of life, and his undeviating respect for the inherent dignity of the human spirit.

In this exhibition -- a culminating expression of his great insight -- his medium of communication is much more than a collection of magnificent photographs, although no one can fail to sense and be moved by the beauty of the pictures he has selected. The boldness of Steichen's conception and the reach of the imagination that he invites us to share rests in his creation of an entire exhibition, drawn from all over the world, as one unified work of art.

Like all works of art, this exhibition will carry as many and varied meanings as the individual minds it may touch. To me it says three things with the dramatic and convincing force of reaffirmed truth.

First, it creates a sense of kinship with mankind. Here are a variety of elemental human experiences common to all of the peoples of this earth. These experiences derive from a set of human relationships that are the common heritage of all -- the relations of man to man, of man to his physical environment, and of man to his fellows. In pattern these relationships are as varied as the shape of snowflakes, but in quality they are as immutable as the law of gravity. In their universal applicability to all human beings, they cut across the barriers of time, place, climate, race, language, religion, nationality, ideology and culture pattern.

In the exhibition you will see, there is spread out before you a great pageant of the relationships and experiences that are common to all men at all times -- a pageant not of events that have happened, but of experiences that matter. Here are the relationships of the lover to beloved, of mother to child, of father to son, of children in the family and in the community. Here is the incredibly old, the never-changing and ever-changing relationship of men and women at work -- on the land, as artisans, in household tasks, in industries and the professions.

Here is play and laughter, and the enjoyment of the good things of life -- food and drink, music and the dance, lazing in the sun, and communing with one's friends. Here is the high adventure of learning and teaching, of law and government -- from the local village council to the United Nations. Here are the deep personal emotions of men and women and children -- courage, noble and inspiring, loneliness and compassion, worship, resignation and revolt, hope and worry and suffering. Finally, here is the universal experience of death and loss through death, and the ever-recurring miracle of new birth, new youth, a new stream of life.

There is a second message to be read from this profession of Edward Steichen's faith. It demonstrates that the essential unity of human experience, attitude and emotion are perfectly communicable between all peoples through the medium of pictures. The solicitous eye of the Bantu father, resting upon the son who is learning to throw his primitive spear in quest of food, is the eye of every father, whether in Montreal, Paris, or in Tokyo. There is not a child in Manaus or Monrovia or Jakarta

who cannot ride with the children of New York upon their gaudy, joyous carrousel in Central Park. Everyone in the world can savor and be nourished by the food and drink at the simple repasts in India, France and Russia, at the hot-dog stand in America, or from the lunch pail of the workman perched on the towering skeleton of a skyscraper of steel.

With cameras in many hands throughout the world, and through the sensitive selectivity of his own artistic perception, Steichen has found a means of communicating to individuals everywhere their inherent kinship with individuals anywhere. In his hands the art of photography has brought into sharp focus a basis for human understanding.

Here is hope that such instant understanding may eventually extend to all human relationships.

The further we move from the basic relations of man to man or man to environment that are dealt with here, the more formidable grow the barriers to a common basis of understanding. It is when we move into the more complex and organized relationships among groups of peoples that our sense of the unity of human purpose falters.

There is a great and weighty need for peoples to learn to speak to peoples, for, despite the technological achievements in communication of the modern world, we have failed to break through the barriers between man and man.

There is one picture, and one only, that you will see recurring in a number of the individual sections into which the exhibition is divided. It is the picture of a boy playing a flute. His reed flute seems to be offering a commentary, now gay, now sombre and grave to the unfolding pageant of which he is a part. I think of him as the artist brooding over what he observes, searching for meaning and unity, and attempting to give it expression through the instrument he commands. Is it not possible that the keen perception and creative power of the artist can help us to see each other more clearly and with greater understanding?

There is yet a third and more profound truth for us all in this exhibition. Steichen's beautiful demonstration of the community of experience and aspiration in fundamental human relations gives us hope

- 4 -

that we can find the basis for a broad community of interest in the more complicated relationships of mankind. It gives us hope that in all human relationships we can find a common framework of objectives -- objectives broad enough to encompass the hopes and aspirations of all mankind.

In the words of President Eisenhower:

"It is time for all of us to renew our faith in ourselves and in our fellow men. The whole world has been far too preoccupied with fears. It is time for people throughout the world to think again of hopes, of the progress that is within reach."

THE MUSEUM OF MODERN ART

11 WEST 53 STREET, NEW YORK 19, N. Y.

TELEPHONE: CIRCLE 5-8900

FOR RELEASE: WEDNESDAY,
January 26, 1955
PRESS PREVIEW: TUESDAY,
January 25, 2 - 5 p.m.

No. 4

THE FAMILY OF MAN, an exhibition of creative photography dedicated to the dignity of man, conceived and directed by Edward Steichen, and composed of more than 500 photographs from 69 countries will be on view at the Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, from January 26 through May 8. Mr. Steichen, Director of the Museum's Department of Photography, assisted by Wayne Miller, spent more than two years selecting the pictures after seeing more than two million photographs. Carl Sandburg, noted poet and author, has written an introduction to the exhibition and Paul Rudolph, architect, has designed the installation which emphasizes as well as symbolizes the theme of the exhibition. The exhibition includes the Museum's entire second floor galleries.

Mr. Sandburg says in his introduction, distributed as a leaflet to all visitors to the exhibition, "The wonder of human mind, heart, wit and instinct is here. You might find yourself saying 'I am not a stranger here.'" The theme photograph, symbolizing these qualities and which recurs throughout the show, is of a young piper.

Commenting on the show, Mr. Steichen says: "Photographers all over the world have made this exhibition possible. They have photographed the everyday story of man - his aspirations, his hopes, his loves, his foibles, his greatness, his cruelty his compassion, his relations to his fellow man as it is seen in him wherever he happens to live, whatever language he happens to speak, whatever clothes he happens to wear.

"Photographs of lovers embracing and parting; of a happy, laughing bride on a child's swing in France, of a girl in India being seen in a mirror for the first time by her bridegroom during an age-old marriage ceremony, are here. Photographs of a woman heavy with child walking rapidly in a street in Japan, a Dutch mother nursing her child, first steps of children in Germany, in India and in South Africa. A small boy playing marbles in Java, a little girl splashing in a New England pond are akin, and so is the lonely and unwanted, unloved child in one part of the world like another such child thousands of miles away. Photographs of a father with his son in primitive Africa and another in Levittown, U.S.A., show the same kind of closeness. The essential oneness and goodness of man is mirrored in the simple direct terms of photography."

more.....

79

Photographs in the exhibition show men working on the land as they found it in Iran, in Ireland, in Indonesia, in the seas, on the African Gold Coast, show women washing clothes in the Bronx and in India, or making bread in Sicily or carrying huge loaves in Yugoslavia as, different as the circumstances may be, the families of the world engage in the same basic tasks. Men and women making music and dancing and going to parties in Berlin, in Paris, in Borneo, at Coney Island and in New Mexico reveal another kind of kinship, while studying and learning are revealed as much the same in Israel, Czechoslovakia and Princeton, New Jersey.

Photographs of children playing Ring Around the Rosie show that this universal pastime of the young is equally enjoyed in 12 countries. Arranged around a large ring in the center of a gallery, are photographs of children in German streets, on a Swiss hillside, in an oil field in Peru, in a schoolyard in Israel, who

"... clasp the hands
And know the thoughts of men in other lands..." (John Masefield)

There are photographs of relationships between men and women, showing women gossiping, men gossiping, a small girl and an old man playing checkers on a park bench, a bored couple, a happy couple on a ferry ride, simple pleasures and expensive distractions.

The next section of the exhibition poignantly points out the way in which death is a great leveler - as seen in photographs of a baby, in a Brady photograph of a dead soldier from a war fought long ago, of a chieftain and of a King. Other pictures show the compassion that is given by soldiers to their comrades on a Korean battlefield and by friends in a sickroom in the West Indies. Attitudes of prayer in Kashmir are similar to those caught by a photographer on a street in Shanghai and loneliness and hunger in an enemy occupied country is akin to the reactions of men in a depression-ridden country. The photographs reveal the sometime cruelty of a majority to a minority, and man's eternal hope as reflected in a street car in Indonesia bearing the stirring words taken from the Declaration of Independence, "All People are created equal," and the beginnings of adulthood in teenagers in Africa, France and Moscow. A French count, an American policeman, photographed from above as if he were literally the pillar he is figuratively, and women voting in France, Japan, Greece and Korea continue the story of THE FAMILY OF MAN.

This great parade of human emotions and feelings, seen in people, characterized by dignity and hope wherever they were found by photographers all over the world, is climaxed at the end of the exhibition by a series of photographs which dramatically raise one of the greatest challenges of our time - the hydrogen bomb and what it may mean for the future of the family of man. Nine photographs of questioning faces,

more.....

triptychs of three children, three women and three men are shown with a quotation from Bertrand Russell, "...the best authorities are unanimous in saying that a war with hydrogen bombs is quite likely to put an end to the human race there will be universal death - sudden only for a fortunate minority, but for the majority a slow torture of disease and disintegration."

At the entrance to the next gallery the visitor sees a photograph of a dead soldier with the words from the 5th century (B.C.) "Who is the slayer, who the victim? speak." (Sophocles) This gallery is painted black, and the only light comes from a six by eight foot (Eastman) color transparency of the explosion of a hydrogen bomb.

In the last gallery are classic photographs of couples under a line from Ovid, "We two form a multitude": a man and wife sitting on a bench in Wales; in a Mexican house; standing in their German garden; beside a Canadian barn; in their parlor in Sicily; in workclothes in the United States; in a field in China. Mr. Sandburg writes of these faces, "... beyond forgetting, written over with faiths in men and dreams of man surpassing himself."

These couples are placed at right angles to a 16-foot mural of a meeting of the United Nations General Assembly. Over this are words from the charter of the United Nations:

We, the peoples of the United Nations [are]
Determined to save succeeding generations from the scourge of war, which
twice in our lifetime has brought untold sorrow to mankind, and
To reaffirm faith in fundamental human rights, in the dignity and worth
of the human person, in the equal right of men and women and of nations
large and small ...

The exhibition closes on the theme of the eternal hope that lies again and again in the magic of childhood with a series of gay, lilting, tender photographs - a small Chinese girl discovering the beauty of a soap bubble, a Japanese child holding her head back and waiting open mouthed for the falling snow, children jumping excitedly in the fallen autumn leaves, playing games in the ruins of a Spanish town and climbing in tree tops.

The 257 photographers in the exhibition include all the well-known men and women in journalistic and documentary photography as well as many photographers whose work is being exhibited for the first time.

Although the story of THE FAMILY OF MAN is told entirely by the photographs, with captions giving only the photographer's name and proper credit and the country in which the picture was taken, each section of the exhibition is headed by a quotation from world literature, many from the distant past. Research for these captions was done by Dorothy Norman.

more.....

As a prologue to The Family of Man, one of the major 25th Anniversary Year exhibitions, a special section has been installed in the stairway and hall leading to the exhibition galleries. The first picture is an enlarged photographic view of Orion photographed through telescope lens and symbolizing the epic and universal qualities caught by the camera's eye and the photographer's hand in the exhibition which follows.

At the head of the stairs is a photograph of a young child lying in an ancient redwood forest linking the past and the future. A photograph of a mask from the Stone Age and of a woman in a primitive tribe today are reminders of timeless qualities while on the large wall opposite the entrance to the galleries on the second floor landing is a photo mural of a stream flowing into the ocean. Projecting from this are three photographs of fertility and evil, recurring themes in the exhibition.

Entering the exhibition galleries the visitor passes through a large doorway lined with photo-murals of crowds and masses of people - man on a grand scale. The first photograph in the exhibition is a picture of lovers. On a separate panel Carl Sandburg has written in his own hand, his poem:

"There is only one man in the world

and his name is All Men.

There is only one woman in the world

and her name is All Women.

There is only one child in the world

and the child's name is All Children.

A camera testament, a drama of the grand canyon of humanity, an epic woven of fun, mystery and holiness - here is the Family of Man."

Publicity photographs and additional information available from

Elizabeth Shaw, Publicity Director
Museum of Modern Art
11 West 53 Street
New York City

THE MUSEUM OF MODERN ART

11 WEST 53 STREET, NEW YORK 19, N. Y.

TELEPHONE: CIRCLE 5-8900

FOR IMMEDIATE RELEASE
SUNDAY, May 1, 1955

No. 39

Basic
Photog

From May 2 through May 7, the last week that the FAMILY OF MAN photography exhibition is on view at the Museum of Modern Art, 11 West 53 Street, the Museum will open at 10 a.m., two hours earlier than usual, to accommodate more people who want to see the show before it leaves for a nationwide tour. On Sunday, May 8, the last day the exhibition is on view, the Museum will open as usual at 1 p.m.

After leaving New York, the FAMILY OF MAN exhibition will be shown in Minneapolis, Dallas, Cleveland, Philadelphia and Baltimore. In addition, two foreign editions are being made for the United States Information Agency which will circulate one in Europe, one in Asia during the coming year.

The FAMILY OF AMAN Exhibition, conceived and directed by Edward Steichen, has already broken attendance records at the Museum. Since it opened in late January, it has been seen by more than 238,000 people or an average of 2615 a day. On Washington's Birthday almost 6000 people crowded the Museum to see the show, making this the highest single day's attendance since 1940 when an exhibition of paintings by Italian masters was on view.

During the past two weeks the exhibition has been opened in the mornings to accommodate groups of children from the New York public schools. More than 1000 students saw the show during this period. Other groups have come in from the Rhode Island School of Design, Ohio State University and the Philadelphia Museum Art School, which cancelled all classes for a day and chartered buses so its entire student body and faculty could come to New York to see the exhibition.

Advance orders for the two editions of the book on the FAMILY OF MAN have also broken Museum records. More than 15,000 people have ordered the \$1 edition or the deluxe \$10 edition, both containing virtually all the photographs in the show, the quotations used as captions, Carl Sandburg's preface and an introduction by Mr. Steichen. The deluxe edition also contains photographic footnotes by Wayne Miller, Mr. Steichen's assistant on the show, and installation photographs by Ezra Stoller. The books are being published for the Museum by Simon and Schuster in collaboration with the Maco Magazine Corporation.

The exhibition has received wide coverage in the press here and abroad and has also brought new honors to Mr. Steichen. Among the organizations which have presented citations or awards are the Newspaper Guild, the American Society of Magazine Photographers, and the Urban League of Greater New York.

THE MUSEUM OF MODERN ART
11 WEST 53 STREET, NEW YORK 19, N. Y.
TELEPHONE: CIRCLE 5-8900

Selected photo + TV ed

June 14, 1955

FOR IMMEDIATE RELEASE

No. 58

SPECIAL TO T.V. EDITORS
PHOTOGRAPHY EDITORS

THE FAMILY OF MAN, the widely hailed exhibition of more than 500 photographs from 68 countries, created by Edward Steichen, will be the theme of the ADVENTURE Program on CBS Television on Sunday afternoon, June 19, from 5:30 to 6 p.m. On the program, four people give their vision of THE FAMILY OF MAN: a humanitarian and educator, Eleanor Roosevelt; a poet philosopher, Carl Sandburg; a scientist, Dr. Harry Shapiro of the Department of Anthropology at the American Museum of Natural History; and the creator of the exhibition, Edward Steichen, Director of the Department of Photography at the Museum of Modern Art.

The program was produced by Robert Northshield. David Ebin wrote the script and the original score was written by Jean Cines.

The exhibition, visited by more than 270,000 people when it was on view at the Museum of Modern Art, New York, this winter and spring, will open at the Minneapolis Institute of Art on June 21. During the next year and a half, it will be shown in Dallas, Cleveland, Philadelphia and Baltimore.

On the ADVENTURE Program, Carl Sandburg reads the prologue he wrote for the exhibition and which was distributed as a leaflet to all visitors. The prologue and virtually all the photographs are also reproduced in the two books being published on the show. The paper-backed \$1 edition, published by Maco Magazine Corporation for the Museum, has already sold out the first printing. A deluxe edition will be published by Simon and Schuster in collaboration with Maco for the Museum on June 21.

56
THE MUSEUM OF MODERN ART

11 WEST 53 STREET, NEW YORK 19, N. Y.

TELEPHONE: CIRCLE 3-8900

marked loc 6/8/55 Photo 4 216
FOR RELEASE: TUESDAY
JUNE 21, 1955

THE FAMILY OF MAN

deluxe edition, published by Simon and Schuster in collaboration with Maco Magazine Corporation for the Museum of Modern Art, New York.

Boards, boxed, 226 pages, more than 500 photographs from 68 countries, including portfolio of installation pictures of the exhibition "The Family of Man" in the Museum of Modern Art, New York. Prologue by Carl Sandburg, introduction by Edward Steichen. 8 1/2 x 11". \$10

paper edition, published by the Maco Magazine Corporation for the Museum of Modern Art.

Stiff paper cover printed in four colors. More than 500 photographs from 68 countries. 192 pages. Prologue by Carl Sandburg, introduction by Edward Steichen. 8 1/2 x 11". \$1

Two editions of The Family of Man based on the widely hailed exhibition created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art, New York, will be published on June 21, the opening date of the show's national tour which begins in Minneapolis. A deluxe edition, published by Simon and Schuster in collaboration with the Maco Magazine Corporation for the Museum, contains 226 pages and is bound in boards and boxed. The paper edition, published by the Maco Magazine Corporation for the Museum, sells for \$1 and contains 192 pages. Both books include virtually all the photographs in the exhibition, Carl Sandburg's prologue and an introduction by Edward Steichen. The deluxe edition also contains a portfolio of photographs showing the exhibition as it was installed in the Museum and photographic footnotes by Wayne Miller, Steichen's assistant on the show.

The exhibition was visited by more than 270,000 people at the Museum of Modern Art this winter and will be shown in Minneapolis, Dallas, Cleveland, Philadelphia, Baltimore and Pittsburgh during the next year and a half. (Schedule given below) An international edition of the exhibition will be on view in July at the Corcoran Gallery of Art under the sponsorship of the Washington Post and Times-Herald and Washington University, and will then travel abroad under the auspices of the United States Information Agency.

Edward Steichen, dean of American photographers, spent almost three years selecting the photographs in these books from over two million. Thousands of pictures were submitted to the Museum in response to an international appeal and additional thousands were seen in photo files, photographers' studios, magazine files.

more.....

Attendance records at the Museum for the past 15 years were shattered while The Family of Man was on view and many organizations, including the Newspaper Guild, the American Society of Magazine Photographers, the Urban League of Greater New York and the Philadelphia Museum School of Art, presented citations or awards to Mr. Steichen for the show.

The advance sales of both editions of the book were unprecedented in the Museum's history. More than 17,000 copies were ordered by visitors to the Museum. The first edition of the \$1 book has already sold out and a second printing of 100,000 is underway.

The deluxe edition includes a portfolio of installation photographs by Ezra Stoller, well-known architectural photographer, with photographic footnotes by Wayne Miller who assisted Mr. Steichen on the show. Mr. Miller photographed his four young children previewing the exhibition.

Carl Sandburg's prologue, which was distributed to visitors to the exhibition, is reprinted in full in both books. It concludes "A camera testament, a drama of the grand canyon of humanity, an epic woven of fun, mystery and holiness -- here is the Family of Man." Mr. Steichen's introduction, specially written for the book, says in part:

The exhibition, now permanently presented on the pages of this book, demonstrates that the art of photography is a dynamic process of giving form to ideas and of explaining man to man. It was conceived as a mirror of the universal elements and emotions in the everydayness of life -- as a mirror of the essential oneness of mankind throughout the world.

The books also contain the quotations from world literature used as wall captions in the exhibition. Leo Lionni, well-known art director and artist, designed the layout for both books which were printed by R.R. Donnelley and Sons.

EXHIBITION SCHEDULE

Minneapolis Institute of Art	June 21 - Sept. 4, 1955
Dallas Museum of Fine Arts	Oct. 7 - Nov. 18, 1955
Cleveland Museum of Art	Jan. 24 - March 5, 1956
Philadelphia Museum of Art	March 25 - April 29, 1956
Baltimore Museum of Art	May 30 - July 15, 1956 (approx.)
Carnegie Institute (Pittsburgh)	Oct. 18 - Nov. 29, 1956

The international edition of the exhibition will be on view at The Corcoran Gallery of Art, Washington D.C., June 30 - July 31, '55, under the sponsorship of the Washington Post and Times-Herald, and George Washington University.

NOTE: Review copies and photographs available.

THE MUSEUM OF MODERN ART

11 WEST 53 STREET, NEW YORK 19, N. Y.

TELEPHONE: CIRCLE 5-8900

FOR IMMEDIATE RELEASE

No. 44

THE FAMILY OF MAN, with introduction by Edward Steichen; prologue by Carl Sandburg; 192 pages; over 500 photographs; paper bound; \$1.00. Published for the Museum of Modern Art, New York, by the Maco Magazine Corporation, New York.

A \$1 edition of THE FAMILY OF MAN, containing virtually all the photographs in the widely acclaimed photography exhibition Edward Steichen presented at the Museum of Modern Art in New York, is now available at bookstores, news stands and at the Museum, 11 West 53 Street. This inexpensive paper bound edition of one of the Museum's most popular exhibitions has been published for the Museum by Maco Magazine Corporation. A \$10 deluxe edition has been published by Simon and Schuster in collaboration with Maco and will be in bookstores by June. Both editions were designed by Leo Lionni and contain in addition to more than 500 photographs from 68 countries, the text of Carl Sandburg's prologue, the quotations from world literature used as wall captions in the show and an introduction by Mr. Steichen.

The \$1 edition, printed by regular rotogravure, has a stiff paper cover printed in four colors and a photograph of the Piper, the exhibition's theme photograph by Eugene Harris (Popular Photography). The deluxe edition, bound in boards and boxed, and printed by sheet-fed gravure, contains an additional 34 pages including a portfolio of installation photographs of the exhibition in the Museum taken by the architectural photographer, Ezra Stoller, and photographic "footnotes" by Wayne Miller, Mr. Steichen's assistant and well-known photographer. Mr. Miller photographed his four young children, aged three to ten, as they went through the exhibition just before it opened to the public. In layout, except for this additional section, both books are identical.

In his introduction, written especially for the books, Mr. Steichen, who spent three years assembling photographs for the show from more than 68 countries, says:

I believe The Family of Man exhibition, produced and first shown at the Museum of Modern Art in New York and now being circulated throughout the world, is the most ambitious and challenging project photography has ever attempted. The exhibition, now permanently presented on the pages of this book demonstrates that the art of photography is a dynamic process of giving form to ideas and of explaining man to man. It was conceived as a mirror of the universal elements and emotions in the everydayness of life -- as a mirror of the essential oneness of mankind throughout the world. We sought and selected photographs, made in all parts of the world, of the gamut of life from birth to death with emphasis on the daily relationships of man to himself, to his family, to the community, and to the world we live in -- subject matter ranging from babies to philosophers, from the kindergarten to the university, from primitive peoples to the Councils of the United Nations.

Review copies and photographs to illustrate reviews available from Elizabeth Shaw, Publicity Director, Museum of Modern Art.

THE PRESIDENT AND THE TRUSTEES OF THE MUSEUM OF MODERN ART
REQUEST THE HONOR OF YOUR PRESENCE AT A PREVIEW OF

THE FAMILY OF MAN

AN EXHIBITION OF CREATIVE PHOTOGRAPHY,
DEDICATED TO THE DIGNITY OF MAN,
CONCEIVED AND EXECUTED BY EDWARD STEICHEN

TO MARK THE OPENING OF THE EXHIBITION

THE HONORABLE NELSON A. ROCKEFELLER

SPECIAL ASSISTANT TO

THE PRESIDENT OF THE UNITED STATES

WILL ADDRESS THE GUESTS

ON MONDAY EVENING, JANUARY TWENTY-FOURTH

AT EIGHT FORTY-FIVE O'CLOCK

IN THE MUSEUM AUDITORIUM

R.S.V.P. 11 WEST 53 STREET

TICKETS ARE REQUIRED FOR ADMISSION APPLICATION BLANK ENCLOSED