

Universidade de São Paulo
Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte

Thais Lopes Camargo

**Museu de arte, fotografia e arquivo: a atuação de Claudia Andujar e George Love no
MASP (1971-1976)**

**São Paulo
2023**

Thais Lopes Camargo

Museu de arte, fotografia e arquivo: a atuação de Claudia Andujar e George Love no
MASP (1971-1976)

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de **Pós
Graduação Interunidades em Estética e História da
Arte** da Universidade de São Paulo como requisito
para obtenção do título de Mestre em Artes. Área de
Concentração: Estética e História da Arte.
Orientadora: Profa. Dra. Helouise Costa.

**São Paulo
2023**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Cm Camargo, Thais Lopes
Museu de arte, fotografia e arquivo: a atuação de
Claudia Andujar e George Love no MASP (1971-1976) /
Thais Lopes Camargo; orientadora Helouise Costa -
São Paulo, 2023.
258 f.

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

1. MASP. 2. fotografia. 3. arquivo. 4. Claudia
Andujar. 5. George Love. I. Costa, Helouise, orient.
II. Título.



UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E HISTÓRIA DA
ARTE

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância da orientadora

Nome do(a) aluno(a): Thaís Lopes Camargo

Data da defesa: 10/03/2023

Nome da Profa. orientadora: Helouise Lima Costa

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 04/05/2023

Aprovado pela orientadora

Profa. Dra. Helouise Lima Costa

CAMARGO, Thais Lopes. Museu de arte, fotografia e arquivo: a atuação de Claudia Andujar e George Love no MASP (1971-1976), 2023. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Área de Concentração: Estética e História da Arte.

Orientador: Profa. Dra. Helouise Costa

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Ana Maria Mauad

Instituição: Universidade Federal Fluminense

Julgamento: Aprovado

Profa. Dra. Mirtes Marins de Oliveira

Instituição: Universidade Anhembi Morumbi

Julgamento: Aprovado

Profa. Dra. Ana Paula Simioni

Instituição: Universidade de São Paulo

Julgamento: Aprovado

Aprovado em: 10/03/2023.

À Dona Santa (*in memoriam*) com quem aprendi
que devagar se vai ao longe e à Maria que me
ensina sobre continuidade.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento sem o qual a realização desta pesquisa não teria sido possível.

À Helouise Costa, pela generosidade nas orientações, pelo rigor nas revisões e pela inspiração através de suas pesquisas.

Aos professores Ricardo Fabbrini e Mirtes Marins de Oliveira, pelas considerações no exame de qualificação que muito contribuíram para o encaminhamento da pesquisa. Às professoras Ana Maria Mauad e Ana Paula Simioni pelos fecundos apontamentos na banca de defesa da dissertação.

Ao Centro de Pesquisa do MASP, pela acolhida nos anos em que fiz parte da equipe do núcleo. À Maíra, Romeu, Luiza, Tamires, Anna Clara, Marina, Júlia, Alice pelo aprendizado compartilhado. À Bruno e Adriana pelo envio dos arquivos digitais. À Ivani pela valiosa entrevista.

A todos os funcionários de Bibliotecas e Arquivos consultados, pela assistência e pelo cuidado com os pesquisadores e com os acervos.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, pela convivência e aprendizado. Aos funcionários da secretaria Paulo Marquezine e Neusa Brandão, pelo apoio.

À Renata, José Maurício, Vitor e Lúcia, que estiveram mais próximos durante o período do mestrado, pelas trocas.

À Laís e Juliana pelas muitas horas de conversa e escrita conjunta, mesmo que virtual, enquanto vigorou o isolamento da pandemia.

Ao trio maravilha Danieli, Patrícia e Erika, por estarem sempre atentas e fortes, e por seguirmos renovando nossas alianças afetivas durante tanto tempo.

Ao meu irmão Thiago, com quem compartilho a paixão e que sem saber me colocou no caminho da pesquisa.

Aos meus pais, Caio e Célia, por me incentivarem e respeitarem minhas escolhas.

À todas, todos e todes amigues com quem teço redes de afeto, a convivência com vocês é o que sustenta meus passos.

Se houvesse
um museu
de momentos

um inventário
de instantes

um monumento
para eventos
que nunca aconteceram

se houvesse
um arquivo
de agoras

um catálogo
de acasos

que guardasse por exemplo
o dia em que te vi atravessar a rua
com teu vestido mais veloz

se houvesse
um acervo
de acidentes

um herbário
de esperas

um zoológico
de ferozes alegrias

se houvesse
um depósito de detalhes

um álbum
de fotografias
nunca tiradas

Ana Martins Marques

RESUMO

Esta dissertação visa investigar o processo de assimilação da fotografia pelo Museu de Arte de São Paulo (MASP) a partir do estudo de caso da atuação conjunta de Claudia Andujar e George Love no museu, entre 1971 e 1976. Neste período, além de se dedicarem à fotografia, eles realizaram pesquisas com audiovisuais e novas tecnologias de imagem que deram origem a propostas em consonância com experiências do campo da arte contemporânea. Enquanto profissionais vinculados ao MASP, Andujar e Love organizaram exposições, tais como a Grande São Paulo/76, ministraram cursos no Laboratório de Fotografia, intermediaram negociações para realização de eventos, trocaram correspondência com importantes fotógrafos e figuras públicas da época e fundaram o Departamento de Fotografia do museu. A partir da documentação disponível no Arquivo Histórico do MASP, foi possível recuperar a atuação conjunta de Claudia Andujar e George Love, bem como a sua reverberação no debate sobre a entrada da fotografia nos museus de arte. A relação de ambos com Pietro Maria Bardi, então diretor do MASP, também foi investigada e traz elementos para o entendimento dos jogos de poder envolvidos nesse processo. Os estudos de autores como Christopher Phillips, Rosalind Krauss, Douglas Crimp e Philippe Dubois, constituíram relevantes referenciais teóricos. Os resultados da pesquisa contribuem para a compreensão de um período no qual a fotografia se inseriu de modo definitivo na agenda expositiva e nos acervos dos museus de arte da cidade de São Paulo e aponta para a complexidade das relações entre museus de arte, fotografia e arquivo na década de 1970.

Palavras-chave: museu de arte, fotografia, arquivo, Claudia Andujar, George Love.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the process of assimilation of photography by the Museu de Arte de São Paulo (MASP) based on the case study of the collaborative work of Claudia Andujar and George Love at the museum, between 1971 and 1976. At this particular moment, in addition to dedicating themselves to photography, they carried out new image technologies and audiovisual researches that gave rise to proposals in accordance with experiences in the field of contemporary art. As professionals connected to MASP, Andujar and Love organized exhibitions, such as *Grande São Paulo/76*, taught courses at the Photography Laboratory, mediated negotiations for holding events, exchanged correspondence with important photographers and public figures of the time and founded the museum's Department of Photography. From the documentation available at the Historical Archive of MASP, it was possible to recover the collaborative work of Claudia Andujar and George Love, as well as its reverberation in the debate about the entrance of photography into art museums. Their relationship with Pietro Maria Bardi, then director of MASP, was also investigated and provides elements for understanding the power games involved in this process. Studies by authors such as Christopher Phillips, Rosalind Krauss, Douglas Crimp and Philippe Dubois constituted relevant theoretical references. The research results contribute to the understanding of a period in which photography was definitively inserted in the exhibition agenda and in the collections of art museums in the city of São Paulo, and points to the complexity of the relationships between art museums, photography and archives in the 1970's.

Keywords: art museum, photography, archive, Claudia Andujar, George Love.

SUMÁRIO

Introdução	12
Capítulo 01 - Fotografia e arte: da busca pela especificidade à expansão dos limites do fotográfico	25
1.1 - O MoMA e o Departamento de Fotografia.....	27
1.2 - MAM SP, Bienal de São Paulo e MAC USP.....	37
1.3 - MASP e a fotografia (1947-1967).....	48
1.4 - Entre imagens fixas e imagens em movimento: os audiovisuais do anos 1970.....	67
Capítulo 02 - Claudia Andujar e George Love no MASP (1971-1976)	82
2.1 - Trajetórias em convergência.....	89
2.1.1 - Claudia Andujar.....	91
2.1.2 - George Love.....	96
2.1.3 - O casal.....	100
2.2 - Os audiovisuais de Claudia Andujar e George Love.....	112
2.2.1. <i>Som, Imagem, Luz</i>	113
2.2.2. Primeiras exposições.....	118
2.2.3. <i>A Família Brasileira</i>	128
2.2.4. <i>O Homem da Hileia</i>	137
2.3 - Os cursos, o Departamento de Fotografia e a Grande São Paulo/76.....	146
Capítulo 03 - Claudia Andujar e George Love (1978-1989)	167
3.1 - Os livros de Claudia Andujar e <i>Amazônia</i> de Claudia Andujar e George Love.....	168
3.2 - As outras exposições George Love no MASP e o livro <i>São Paulo: Anotações</i>	202
3.3 - <i>Genocídio do Yanomami, morte do Brasil</i>	212
Considerações finais: sobre museus de arte, fotografia, arquivo e memória	223
Bibliografia	244
Anexos	253

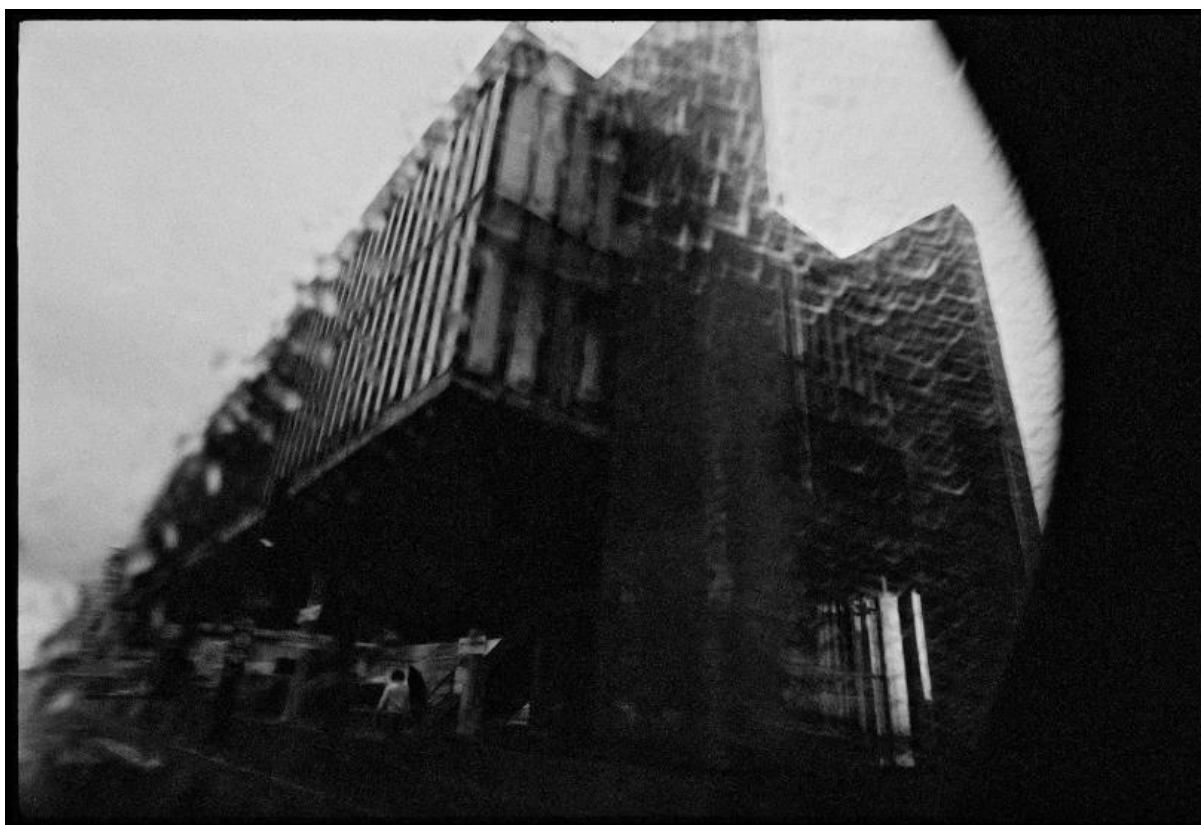


Figura 01: Fotografia da série através do Fusca, Claudia Andujar, 1976. Fonte: Website da Galeria Vermelho.

Introdução

A presente dissertação é fruto da confluência de interesses de pesquisa sobre a história recente da fotografia brasileira e suas interações com as artes visuais. As inquietações que lhe deram origem partiram de motivações, para mim, a princípio, distantes. A primeira diz respeito à minha experiência como documentalista do Centro de Pesquisa do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e a segunda está relacionada a um desejo antigo de compreender a prática fotográfica de Cláudia Andujar.

Entre 2014 e 2018, tive a oportunidade de integrar a equipe do Centro de Pesquisa do MASP atuando nas diversas frentes de trabalho do departamento, tais como a organização, conservação, digitalização, pesquisa e catalogação dos acervos arquivísticos e bibliográficos salvaguardados pelo museu. A vivência nos labirintos das reservas técnicas nos impulsiona a refletir acerca dos desafios enfrentados no cotidiano de profissionais que lidam tanto com a história quanto com a memória da instituição e da arte produzida no Brasil. Alguns impasses são potencializados quando nos deparamos com itens, como a fotografia, que apresentam certa

porosidade em suas fronteiras de classificação e exigem um alargamento da compreensão acerca de sua natureza e procedência. Compreender seus contextos de produção consiste em uma tarefa fundamental para conferir-lhes significado. Desta maneira alertamos para a imprescindível troca de conhecimentos na construção de práticas em campos interdisciplinares como o de arquivos produzidos em e por museus de arte, considerando as suas particularidades e a necessidade de se discutir a fundo e de maneira bem fundamentada a formação de acervos institucionais.

As tecnologias digitais e os sistemas de informação implantados em museus, arquivos e centros de memória, de forma mais abrangente nos últimos vinte anos¹, tornaram-se ferramentas fundamentais para o acesso a materiais cujos equipamentos de visualização ficaram obsoletos ao longo do tempo. Vídeos, películas, filmes, fotolitos, negativos, internegativos, diapositivos e tantos outros itens advindos de processos gráficos e fotográficos fazem parte de um grande contingente de suportes que voltaram a circular por conta da reprodução e migração de seus suportes originais para formatos digitais. Decodificar tais imagens e as informações que carregam nos permite criar novas perspectivas sobre a história recente das mídias, marcada por esquecimentos, mas também por sobrevivências.

Foi através desta experiência profissional que tomei conhecimento de algumas imagens de George Love. A coleção denominada de Arquivo de Referência foi a primeira entre os diferentes fundos e coleções arquivísticas do museu que estive incumbida de cuidar. Uma grande parte dos documentos abrigados pelo Arquivo de Referência estão organizados por dossiês de artistas nacionais e internacionais. No dossiê dedicado a George Love constam algumas folhas de *print files*² que armazenam diapositivos de sua autoria doados pelo próprio artista, em 1993, ao MASP. Surgiram, assim, questionamentos sobre as motivações tanto do artista para a doação das obras, quanto das razões de estarem localizadas no Arquivo. À medida em que me aproximava da produção de Love revelavam-se os vínculos de sua trajetória com a de Claudia Andujar e com a história institucional do MASP.

Meu contato inicial com as fotografias de Andujar se deu pelo viés das Ciências Sociais e das imagens dos Yanomami. Em 2010, enquanto frequentava o Grupo de Estudos da Imagem da

¹ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Arquivos de museus de arte e pesquisa: o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa. In: BEVILACQUA, Gabriel; MARINGELLI, Isabel. *I Seminário Serviços de Informação em Museus*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/07498.pdf> acesso em 04/10/2022.

² Print files são folhas duplas feitas de polietileno que se tornaram padrão para o arquivamento de negativos, slides e diapositivos.

UNESP/Marília, formado por professores e alunos dos cursos de Filosofia, Ciências Sociais, Biblioteconomia e Arquivologia, pude participar da organização da sessão de vídeos etnográficos da XII Jornada de Ciências Sociais. A homenageada daquela edição foi a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha, cuja obra se debruça sobre questões da história dos direitos indígenas e do indigenismo no Brasil, da ocupação da Amazônia, áreas de preservação e sustentabilidade, e dos direitos intelectuais de povos tradicionais. Algumas imagens de Claudia foram tema de uma das comunicações apresentadas no evento e me impactaram tanto pela força plástica de seus retratos quanto pela percepção de que algo que estava sendo transmitido ali me escapava.

O trabalho de Claudia Andujar e as imagens dos Yanomami são hoje amplamente conhecidos³. No âmbito da antropologia, as fotografias de Andujar dispuseram de próspera acolhida por sua mobilização pelos direitos indígenas e por seu caráter documental. No entanto, há em sua produção da artista um diálogo com o próprio meio e com processos específicos do fazer fotográfico que escapam às análises estritamente antropológicas. Do mesmo modo, investigações puramente artísticas ou estéticas também não alcançam a complexidade envolvida nos processos de captação, edição e circulação de suas imagens. No caso de Claudia, a prática documental e a estética experimental estão radicalmente amalgamadas e, de certa forma, acompanham a trajetória da artista.

A produção de Andujar tem sido revisitada de forma recorrente nos últimos vinte anos, quando ela passou a elaborar novas obras a partir de seu arquivo fotográfico pessoal, que incluem imagens captadas, em sua maioria, durante as décadas de 1970 e 1980. A valorização da produção de época de Andujar, como o livro de fotografias *Amazônia*, cuja autoria é compartilhada com George Love, veio a reboque de sua consagração artística mais ampla, detectada principalmente a partir dos anos 2000⁴. Algumas das exposições realizadas neste

³ Entre suas exposições individuais mais conhecidas, cujos catálogos foram importantes fontes para esta dissertação, estão: *A vulnerabilidade de ser*, na Pinacoteca do Estado de São Paulo (2005), *Claudia Andujar - No lugar do outro*, no Instituto Moreira Salles do Rio de Janeiro (2015) e *Claudia Andujar - A luta Yanomami*, no Instituto Moreira Salles de São Paulo e do Rio de Janeiro (2018-2019). Esta última mostra ainda excursionou por instituições da Europa, passando por cinco diferentes países. ANDUJAR, Claudia. *A Vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005 (catálogo de exposição). NOGUEIRA, Thyago (org.). *Claudia Andujar: no lugar do outro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2015 (catálogo de exposição). NOGUEIRA, Thyago (org.). *Claudia Andujar: a luta Yanomami*. São Paulo: IMS, 2018 (catálogo de exposição).

⁴ Entre 2003 e 2007, Claudia foi contemplada com a Bolsa de Arte da extinta Fundação Vitae para organizar seu arquivo e passou a ser representada pela Galeria Vermelho. Em 2005, realizou a exposição *A vulnerabilidade do ser na Pinacoteca*. Destacamos também, ainda no final da década de 1990, sua participação na XXIV Bienal Internacional de São Paulo, cujo projeto expográfico apresentou suas imagens fixas com ambiência sonora.

período exibiram imagens suas antes mesmo do encontro com os Yanomami, como é o caso de *Claudia Andujar - No lugar do outro*, organizada pelo Instituto Moreira Salles, em 2015. Muitas dessas fotografias apresentavam um forte teor experimental, nas quais é possível identificar mudanças nos materiais e técnicas utilizadas por ela até então na captação e edição das imagens, e permaneceram inéditas ou fora de circulação desde, pelo menos, 1971⁵. Tais imagens pareciam revelar uma espécie de sinergia entre a radicalidade das pesquisas fotográficas de Love e Andujar, mesmo que eles tenham chegado a resultados distintos.

Na fase inicial de coleta de dados para esta dissertação detectamos uma grande lacuna em relação à entrada oficial da fotografia no acervo do MASP. O museu registrou oficialmente a entrada da primeira fotografia em sua coleção de obras de arte apenas em 1989, na Coleção de Fotografia e mais sistematicamente a partir de 1991, por meio da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia. No entanto, quando recorremos ao Arquivo Histórico⁶ da instituição percebemos uma grande presença da fotografia em exposições e atividades do museu desde sua fundação, em 1947. No banco de dados do Arquivo Histórico constam mais de 160 exposições fotográficas realizadas pelo museu entre os anos de 1970 e 1990, número consideravelmente superior em relação aos anos anteriores⁷.

A investigação das exposições realizadas pelo MASP que envolveram a fotografia no início da década de 1970, apontou para o relevante papel desempenhado por Claudia Andujar e de George Love na época. As mostras apresentadas por eles, baseavam-se em audiovisuais montados com projetores de slides em carretel, combinados com sons de fitas cassete, tecnologia característica da época, que lhes permitiu sobrepujar os limites do estritamente

⁵ Entre elas estão as fotografias da série Sônia apresentadas em formato audiovisual no MASP e publicadas pela *Revista de Fotografia* em julho de 1971. Trataremos destas imagens no segundo capítulo desta dissertação.

⁶ A noção de arquivo utilizada neste texto parte do princípio que, o aqui denominado Arquivo MASP (que abriga o Arquivo Histórico, Arquivo Fotográfico, entre outros fundos e coleções doados ou acumulados ao longo da história da instituição), localizado no Centro de Pesquisa, apresenta a particularidade de ser um arquivo produzido por e abrigado em um museu de arte e, portanto, atravessado pelas atividades-fim da instituição, em última instância, a realização de exposições. Para a execução de tais atividades são mobilizados diversos agentes dentro da estrutura do museu que se refletem na documentação acumulada, gerando uma interação entre os documentos produzidos pelos diferentes departamentos acionados. Os conceitos assumidos aqui derivam do viés interdisciplinar, apoiados em um debate mais amplo sobre arquivos de museus de arte, que por vezes se afastam e em outras convergem com o do campo da arquivística clássica. Recomendamos a leitura dos anais dos Seminários Internacionais Arquivos de Museus de Arte, que reuniram importantes instituições culturais, em torno de discussões de ordem prática e teórica sobre o tema, em especial a quarta edição, que tratou sobre a formação dos profissionais que atuam nesta área. MAGALHÃES, Ana Gonçalves (coord.). *Anais do IV Seminário Internacional Arquivos de Museu e Pesquisa: A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador*. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museu e Pesquisa, 2017.

⁷ No período anterior, de 1947 a 1969, foram realizadas 7 mostras fotográficas. Dados obtidos em consulta ao banco de dados local do Arquivo Histórico do MASP.

fotográfico, por meio de práticas que apresentavam consonância com experiências artísticas que vinham se desenvolvendo no campo da arte⁸. Além disso, atuaram conjuntamente na organização de exposições e cursos que culminaram na criação de um Departamento de Fotografia para o museu. Ao constatar que a fase de transição do fotojornalismo à militância empreendida por Andujar durante os anos 1970, tinha ligações com sua atuação no MASP e com os experimentalismos compartilhados entre ela e George Love, percebemos que havia a oportunidade de realizar a investigação de um tema pouco explorado.

O MASP desde sua fundação, em 1947, acolheu modalidades artísticas consideradas não consagradas em sua agenda expositiva, desde aquelas ligadas ao fazer manual até as artes técnicas e aplicadas. Desse modo, mesmo constituindo seu acervo a partir das chamadas obras-primas da pintura e escultura da história da arte ocidental, orientou sua programação pela diversidade de áreas de interesse, incluindo o design, a tapeçaria, as artes negra e indígena⁹, a moda, a arte naif, e a fotografia. Ao longo de sua história, o MASP apresentou muitas mostras de fotografia e investigar os contextos, as imagens e os discursos institucionais que as legitimaram foi o foco de nosso estudo. A assimilação da fotografia por museus de arte apresenta muitas imbricações e a complexidade dos processos envolvidos decerto motivou o desenvolvimento da pesquisa.

Neste texto, nos alinhamos ao sentido proposto por Ana Gonçalves Magalhães, atual diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), no qual defende que o acervo de um museu de arte é composto por sua coleção de obras de arte, sua biblioteca e seus fundos arquivísticos¹⁰. No entanto, a maleabilidade do termo e sua permeabilidade com o termo “arquivo”, detectadas durante a pesquisa e assumidas ao longo da dissertação, nos interessam por evidenciarem os trânsitos que emergiram ao analisarmos tanto a coleção de obras de arte, via de regra denominada de acervo, quanto o Arquivo do MASP pelo viés do fotográfico.

⁸ Nos baseamos nas assertivas de Philippe Dubois, cujas análises abarcam pontos de hibridação da fotografia com o cinema e as artes visuais, e originaram o que denominou de “efeito cinema na arte contemporânea”. DUBOIS, Philippe. *Um 'efeito cinema' na arte contemporânea*. In: COSTA, Luiz Cláudio da. *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; FAPERJ, 2009, p. 179-216.

⁹ Cito aqui o mesmo nome dado às exposições apresentadas em 1949 e 1953, respectivamente Arte Indígena e Arte Negra, tal qual aparece na lista de exposições do Arquivo Histórico do MASP. Sabemos hoje da insuficiência e até mesmo inadequação dessas classificações gerais, no sentido de que sugerem uma experiência homogênea e universal do ser negro ou indígena.

¹⁰ MAGALHÃES, Ana Gonçalves. *Arquivos de museus de arte e pesquisa: o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa*. In: BEVILACQUA, Gabriel; MARINGELLI, Isabel. *I Seminário Serviços de Informação em Museus*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/07498.pdf> acesso em 04/10/2022.

Diante deste cenário, que mobiliza questões sobre história da fotografia, história da arte e história das mídias, o objetivo principal desta dissertação foi recuperar a atuação de George Love e Claudia Andujar no MASP, entre 1971, ano em que expõem pela primeira vez, até 1976, quando encerram suas contribuições em conjunto no museu. Neste ano, Andujar se desliga das atividades institucionais, abandona o circuito artístico e mergulha de maneira definitiva na vivência entre os Yanomami (**Figura 01**), com os quais estava envolvida desde o início daquela década. A hipótese que defendemos é que suas propostas audiovisuais para exposições do MASP são representativas de um momento de intensas mudanças no contexto social e nas práticas artísticas, a partir do qual passa-se a adotar premissas do fotográfico como forma de expressão em vertentes da arte conceitual e experimental, principalmente. Tal fenômeno ocasionou uma inflexão no campo das artes característica da passagem da arte moderna para a contemporânea¹¹.

Ao mesmo tempo, nas atividades que desenvolvem em âmbito institucional, reforçam o pertencimento ao campo da fotografia e empreendem esforços no sentido de sua afirmação enquanto arte. Por isso, nos interessou abordar o papel de ambos enquanto professores de fotografia e curadores de exposições, buscando compreender as referências por eles compartilhadas na formação de uma cultura visual e sua reverberação para a fotografia contemporânea. Desse modo, incluímos na análise todas as exposições e atividades realizadas no MASP que contaram com a participação de George Love e Claudia Andujar, com o objetivo de investigar a profundidade de suas colaborações e o envolvimento de cada um deles com o museu. Do final dos anos 1970 até meados de 1980, Love participa de pelo menos outras cinco mostras, sem a presença de Andujar, que, por sua vez, volta a expor no MASP apenas em 1989, em contexto bastante diverso daquele do início da década de 1970.

Autores como os críticos de arte estadunidenses Douglas Crimp e Rosalind Krauss, constituem importantes referências para esta dissertação. Os seus estudos recorreram, ainda na época, a tópicos específicos suscitados pela assimilação da fotografia aos museus de arte para refletir sobre os critérios e definições para a formação de acervos e apresentação de exposições em

¹¹ O pesquisador Ricardo Fabbrini assinala a controvérsia do termo contemporâneo a partir de autores como Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, no entanto, assume a convenção a fim de identificar os processos e transformações ocorridas nos anos 1960 e 1970, de tensionamento das categorias tradicionais da arte, característicos da transição da arte moderna à arte contemporânea. É importante salientar que a inclusão de novas práticas artísticas no sistema de arte não significa necessariamente o abandono de suas expressões tradicionais. Esta dissertação está em consonância com o autor. FABBRINI, R. Anos 1970: da vanguarda a pós-vanguarda. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.3, p.205-216, set. 2017. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662237/23376> acesso 20/04/2019.

instituições de arte moderna e contemporânea, questionando as bases epistemológicas do próprio conceito de arte. Ambos autores, embasados pela teoria foucaultiana, analisam operações discursivas empreendidas pelo MoMA com objetivo de legitimar a fotografia como arte e justificar sua presença no museu enquanto arte moderna.

Philippe Dubois, crítico francês de cinema e audiovisual, em seu livro *O ato fotográfico*, escrito em 1981, já apontava para a presença maciça da fotografia entre as artes visuais e para o campo aberto e móvel das pesquisas acerca da fotografia e do ato de fotografar. Em seus textos mais recentes, Dubois abandona perspectivas ontológicas em relação à fotografia, dedicando-se às hibridações entre as linguagens técnicas e tecnológicas, suas interações com as artes visuais e os deslocamentos detectados por ele no cenário contemporâneo. A assimilação das novas tecnologias e das linguagens audiovisuais às práticas artísticas contemporâneas, colocam fotografia, vídeo, cinema e artes visuais em um campo de convergência que nos oferece, conforme aponta Dubois, uma “pequena entrada lateral, capaz de revelar coisas inéditas”¹².

Esta dissertação vincula-se à linha de pesquisa desenvolvida pela Profa. Dra. Helouise Costa, acerca da legitimação da fotografia e sua incorporação a acervos de museus de arte. Seu estudo sobre a experiência do MAC USP¹³ abarcou também outras duas instituições paulistas, como o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) e a Bienal Internacional de São Paulo. Costa investiga a inserção da fotografia e das linguagens audiovisuais presentes nas mostras e nos acervos, bem como o fenômeno de diluição das fronteiras entre as categorias tradicionais da arte.

A pesquisadora identifica três estratégias desenvolvidas por museus de arte na assimilação da fotografia, que serão adotadas aqui pois constituem referências comparativas para a análise das exposições realizadas no MASP. A primeira delas foi aquela adotada pelo Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), que consistiu em aplicar critérios modernistas para a análise das fotos, tais como unicidade, originalidade e singularidade do artista, além da atribuição de aura através de cópias únicas (as chamadas *vintage prints*). Como tratou-se do primeiro departamento criado especificamente para a linguagem fotográfica em um museu de arte, o modelo do MoMA teve significativa reverberação em diversas instituições ao redor do mundo. A segunda, detectada a partir das

¹² DUBOIS, Philippe; BORGES, Cristian. A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika*, v. 1, n. 1, p. 1-37, 2012.

¹³ COSTA, Helouise. Da fotografia como arte a arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 131-173, 2008.

décadas de 1960 e 1970, efetivou-se por meio da arte conceitual, pop art e vertentes artísticas de caráter marcadamente experimental. Segundo Costa, foi através do acolhimento deste tipo de prática que o museu “acabou abrindo espaço, talvez inadvertidamente em muitos casos, a uma outra fotografia que não aquela considerada artística pelos cânones do modernismo.”¹⁴ Na terceira estratégia, observada a partir dos anos 1980 e 1990, os museus de arte passaram a valorizar um modelo pictórico para a fotografia contemporânea calcado no conceito de *photo tabelau*, que dialogava com a pintura Renascentista e sua base na perspectiva, com forte apoio da crítica especializada. Tal estratégia incorpora os usos híbridos dos anos anteriores ao mesmo tempo em que mantém as premissas modernistas.

Além disso, Costa já apontava para as particularidades do caso do MASP e do posicionamento do diretor da instituição Pietro Maria Bardi¹⁵, com relação à fotografia.

Bardi tinha um interesse antigo pela fotografia, que já o acompanhava antes mesmo de sua vinda para o Brasil. Isso motivou-o, desde os primeiros anos do Museu de Arte de São Paulo, a implantar uma agenda regular não só de exposições, mas também de cursos, palestras, lançamentos de livros e outros eventos ligados à fotografia.¹⁶

No entanto, apesar de ter realizado exposições, cursos e palestras sobre diversas tendências fotográficas, a movimentação em torno da fotografia não culminou na entrada oficial da fotografia como obra de arte durante toda a gestão de Pietro Maria Bardi, de 1947 a 1990. A coleção de obras de arte, portanto, é insuficiente para compreender os expedientes internos que abriram, ou não, espaço para o fotográfico. A problemática da assimilação tardia da fotografia à coleção de obras de arte do museu, em contraste com o grande número de exposições e atividades acerca da linguagem fotográfica, apontava para as substanciais contribuições que a pesquisa do e no Arquivo do MASP poderia trazer para compreendermos a amplitude do fotográfico no museu.

Como fonte de pesquisa recorreremos a dossiês de artistas e exposições, textos curatoriais, correspondências, reportagens de jornais e revistas, cartazes, folhetos de divulgação, press releases, convites, listas de obras, diapositivos e cópias fotográficas, catálogos de exposição e biografias de artistas coletados principalmente nos documentos abrigados pelo Arquivo do

¹⁴ COSTA, Helouise. Op. cit., 2008, p.134.

¹⁵ Pietro Maria Bardi (1900-1999) é o diretor fundador do MASP, principal articulador do acervo de pinturas e esculturas, responsável pela programação de mostras e atividades realizadas pelo museu, professor de cursos e autor de muitos livros sobre história da arte brasileira.

¹⁶ COSTA, Helouise. Op. cit., 2008, p.163.

MASP. Nos interessou particularmente a possibilidade de recombinação dos vestígios encontrados neste Arquivo, durante a nossa pesquisa para esta dissertação, na tentativa de fazer emergir novas interpretações e significados acerca dos eventos passados ligados à afirmação da fotografia como arte no museu. Neste sentido, a proposta da pesquisadora e curadora Cristina Freire em seu artigo *Archive as a battlefield*¹⁷, de analisar o Arquivo em uma dupla chave, ou seja, tanto como um lugar quanto como um discurso, trouxe valiosa contribuição metodológica. Tal procedimento nos permitiu articular as lacunas constitutivas do Arquivo do MASP, bem como estabelecer pontes através da análise expandida das informações ali contidas, tanto visuais quanto textuais. A autora salienta ainda a relevância do papel dos arquivos para a história das exposições¹⁸. Foi nesta perspectiva que desenvolvemos nossas indagações, a partir de abordagens contemporâneas sobre arquivo, compreendendo-o simultaneamente enquanto lugar da memória institucional e da memória enquanto construção histórica que se refaz no presente a partir de novas miradas.

Mais do que fonte de acesso a eventos passados, o Arquivo tornou-se, no decorrer desta pesquisa, propulsor de reflexões acerca de práticas que viabilizaram a construção de interpretações históricas sobre a arte brasileira. Os eventos e exposições representados nos documentos, e as operações discursivas que os legitimaram têm reverberações significativas nas categorias de assimilação das práticas artísticas no circuito hegemônico nacional e internacional. Nossa análise não intencionou abordar a metodologia desenvolvida para a organização do Arquivo, mas sim recuperar práticas, critérios e mudanças de status dos próprios documentos, evidenciando sua dinâmica sem tentar aplicar conceitos fixos que engessassem as mobilidades que lhes são inerentes.

Há, no entanto, importantes parâmetros sobre o tema dos arquivos, e em particular dos arquivos de museus de arte, que nortearam as reflexões aqui apresentadas. As elucubrações propostas pelos *Seminários Internacionais de Arquivos de Museus e Pesquisa*, reunidas em seus anais, constituíram referências relevantes quanto aos conceitos, práticas e funções do arquivo na estrutura dos museus. Da primeira edição do evento, em 2009, resultou a criação do *Grupo de Trabalho de Arquivos em Museus e Pesquisa*, que o MASP integrou por alguns anos, junto a outras instituições museológicas da cidade de São Paulo. O objetivo principal do grupo era

¹⁷ FREIRE, Cristina. *Archive as battlefield*. In: Arnhold, H.; Forhne, U.; Wagner, M. (ed.). PUBLIC MATTERS: Debates and documents from the sculpture projects archive. Münster: Museum für Kunst und Kultur, 2020, p. 168. Disponível em: https://www.academia.edu/42097148/Archive_as_battlefield acesso em 07/10/2021.

¹⁸ Ibid., p. 168.

debater a complexidade conceitual e metodológica no entendimento crítico dos arquivos de museus, além de discutir políticas institucionais de informação e documentação. Entre os temas discutidos estavam o arquivo como instrumento de gestão, fronteiras entre arquivos e acervos museológicos e bibliográficos, e formas de integração e inter-relação entre arquivos e coleções no museu¹⁹, entre outros.

Ao refletir sobre o andamento deste Grupo de Trabalho, Ana Gonçalves Magalhães²⁰, então responsável pela Divisão de Pesquisa em Arte, Teoria e Crítica do MAC USP, aponta para a detecção de uma cisão entre as instâncias de curadoria e pesquisa e as de gestão documental no interior das próprias instituições. Segundo Magalhães, esta cisão revela sobretudo “uma discrepância entre a estrutura do museu e sua atualização frente às questões que emanam das práticas artísticas”²¹. A autora pontua que tais práticas contemporâneas nos convocam a:

(...) uma nova leitura da estrutura museal, que antes de tudo implica a reavaliação e redefinição daquilo que queremos dizer com o termo ‘acervo’ dentro do museu. Nesse sentido, o acervo de um museu compõe-se de sua coleção de obras de arte, de seus fundos de arquivo e de sua biblioteca, já que estas três estruturas estão contempladas no modelo mais recorrente que temos de museu. No que diz respeito ao museu de arte contemporânea, algumas proposições artísticas fogem às categorias tradicionais de obra de arte e desafiam a instituição a compreendê-las em sua estrutura convencional de classificação.²²

Compreender o termo "acervo" em uma perspectiva ampliada, que abarque as diferentes tipologias dos itens abrigados pelo museu, nos auxilia no entendimento da infiltração do fotográfico, em nosso caso específico, nas diversas instâncias artísticas, administrativas e operacionais da organização museal. Em que pesem as notáveis diferenças entre MASP e MAC USP, tanto em relação à natureza administrativa quanto à constituição de seus acervos,

¹⁹ Em 2011, segundo os anais do II Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa, faziam parte do Grupo de Trabalho de Arquivos de Museus e Pesquisa doze instituições museológicas da cidade de São Paulo: a Bienal de São Paulo, o Centro Cultural São Paulo (CCSP), a Cinemateca Brasileira, o Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB USP), o MAC USP, o MAM SP, o MASP, Museu Paulista (MP USP), o Museu Afro Brasil, o Museu Lasar Segall, a Pinacoteca do Estado de São Paulo e o Sistema Estadual de Museus (SISEM SP). Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/arquivo/2011/03.asp> acesso em 04/10/2022.

²⁰ Ana Gonçalves Magalhães apresentou os primeiros resultados do Grupo de Trabalho de Arquivos de Museus e Pesquisa, em um outro evento relevante para as áreas envolvidas: o Seminário Serviços de Informação em Museus, organizado pela Biblioteca Walter Wey e pelo Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em sua primeira edição, realizada em 2010. MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Arquivos de museus de arte e pesquisa: o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa. In: BEVILACQUA, Gabriel; MARINGELLI, Isabel. *I Seminário Serviços de Informação em Museus*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/07498.pdf> acesso em 04/10/2022.

²¹ Ibid., p. 117.

²² Ibid., p. 117.

a interpretação de Magalhães mostrou-se adequada, tendo em vista a porosidade da fotografia e a complexidade dos processos de sua assimilação em museus de arte.

Por outro lado, no campo da arquivística, há também considerações que nos permitem entender questões de ordem semântica no trato com os arquivos. Segundo o Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística, elaborado pelo Arquivo Nacional, o termo arquivo pode assumir pelo menos quatro diferentes sentidos.

- 1 - Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independente da natureza dos suportes.
- 2 - Instituição ou serviço que tem por finalidade a custódia, o processamento técnico, a conservação e o *acesso* a documentos.
- 3 - Instalações onde funcionam arquivos.
- 4 - Móvel destinado à guarda de documentos.²³

Assim, nesta dissertação, quando nos referimos ao Arquivo MASP, estamos nos remetendo a todo o acervo arquivístico abrigado pelo museu, desde a instalação predial onde funcionam os arquivos; já por Arquivo Histórico e Arquivo Fotográfico, nos remetemos a conjuntos específicos que integram tal acervo. Centro de Pesquisa, por sua vez, refere-se ao núcleo ou serviço responsável pelo processamento técnico dos documentos dentro do museu.

É imprescindível ressaltar ainda que a finalização desta pesquisa foi impactada pela pandemia de COVID-19 e consequente isolamento recomendado pela Organização Mundial da Saúde, que acarretou o fechamento de museus, bibliotecas e arquivos. Foi preciso, portanto, adotar estratégias que propiciassem o melhor aproveitamento possível das informações levantadas até março de 2020. Neste sentido, o resultado final, expresso no texto a seguir, apresenta as marcas deste período histórico. O remanejamento de um dos objetivos propostos, a saber, a análise de procedência das fotos alocadas no Arquivo Fotográfico do MASP, foi parcialmente cumprido e os resultados apresentados devem ser entendidos como uma investigação preliminar. Para tanto, foi fundamental a colaboração da equipe do Centro de Pesquisa no envio de reproduções digitalizadas. Diante deste cenário, mergulhamos com maior profundidade nos dados coletados sobre as exposições e atividades realizadas por George Love e Claudia Andujar no museu e, como consequência, revelou-se uma relevante contribuição para a compreensão desta etapa da trajetória de ambos, bem como para a reflexão acerca da assimilação da fotografia por museus

²³ ARQUIVO Nacional (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: <https://simagestao.com.br/wp-content/uploads/2016/01/Dicionario-de-terminologia-arquivistica.pdf> acesso em 04/10/2022.

de arte.

Do ponto de vista da estrutura, a dissertação divide-se em três capítulos. No primeiro capítulo, intitulado *Fotografia e arte: da busca pela especificidade à expansão dos limites do fotográfico*, traçamos um breve panorama histórico acerca da assimilação da fotografia pelos museus de arte, de modo geral, e da utilização da linguagem fotográfica por artistas. Investigamos casos que consideramos fundamentais para analisarmos o MASP, a partir deste viés. Primeiramente tratamos do Departamento de Fotografia do MoMA e dos critérios estabelecidos por seus curadores para justificar a entrada da fotografia no museu. No contexto dos museus paulistanos, recorremos a exemplos de instituições como o MAM SP, a Bienal Internacional de São Paulo e o MAC USP. Em seguida, analisamos os primeiros anos do MASP (1947-1967) e suas relações com a fotografia. Ao final do capítulo tratamos do uso da fotografia e das linguagens audiovisuais em práticas de artistas emergentes nas décadas de 1960 e 1970.

No segundo capítulo, discorremos sobre o estudo de caso específico da atuação de *Claudia Andujar e George Love no MASP (1971-1976)*. Inicialmente retomamos suas trajetórias biográficas, os eventos traumáticos vivenciados por cada um na juventude, até o momento do encontro e do relacionamento amoroso entre eles, evidenciando seus trânsitos e as relações estabelecidas por ambos antes de colaborarem com o MASP. Entre 1971 e 1976, atuaram conjuntamente na organização de mostras e atividades que visavam a legitimação da fotografia em âmbito institucional. Percorremos os audiovisuais criados para exposições, entre elas *A Família Brasileira* (1971) e *Hileia Amazônica* (1972), e ao final do capítulo abordamos os cursos ministrados por eles, a fundação do Departamento de Fotografia e a organização da mostra *Grande São Paulo/76*, que demarca o encerramento da colaboração da dupla com o museu.

No terceiro capítulo, *Claudia Andujar e George Love (1977-1989)*, analisamos os anos seguintes à colaboração com o MASP e os desdobramentos da experiência do início dos anos 1970 na poética de ambos. Para tanto, examinamos os livros lançados por Claudia Andujar em 1978 e *Amazônia*, que materializou as criações conjuntas da dupla. As exposições de George Love no MASP, realizadas entre 1979 e 1984, e o livro *São Paulo: Anotações*. E, por fim, abordamos a exposição *Genocídio do Yanomami, morte do Brasil*, última mostra apresentada por Andujar no MASP, então como representante da Comissão para Criação do Parque Yanomami, em 1989.

Ao final da dissertação, apresentamos em anexo uma lista das exposições de fotografia que constam no Arquivo do MASP, com o intuito de incentivar novas investigações sobre o tema.

Capítulo 01

Fotografia e arte: da busca pela especificidade à expansão dos limites do fotográfico

O objetivo deste capítulo é traçar um breve panorama histórico acerca da assimilação da fotografia por museus de arte e da utilização da linguagem fotográfica e audiovisual em práticas artísticas emergentes entre as décadas de 1960 e 1970. O Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) exerceu papel fundamental no que diz respeito à legitimação da fotografia ao estabelecer critérios para a sua assimilação como arte moderna. Investigaremos o Departamento de Fotografia e as diretrizes estabelecidas por seus três primeiros gestores, buscando compreender as reverberações e dissonâncias de suas ideias nos museus fundados na cidade de São Paulo entre o final da década de 1940 e início da década de 1960. Os parâmetros adotados pelo Departamento de Fotografia do MoMA, repercutiram em museus brasileiros como o MASP e o MAC USP²⁴. Para analisar o processo de legitimação da fotografia pelo museu novaiorquino recorreremos aos estudos de Christopher Phillips, em especial ao artigo *The Judgement Seat of Photography*²⁵, no qual o autor discorre sobre os padrões engendrados por aquele museu, o que nos permitirá compreender os diferentes discursos que referendaram a

²⁴ COSTA, Helouise. Op. cit., 2008, p.133.

²⁵ PHILLIPS, Christopher. The judgment seat of photography. *October*, v. 22, 1982, p. 27-63.

assimilação da fotografia pelo museu de arte. Além deste texto, tomaremos como base o livro *The Power of Display* de Mary Anne Staniszewski²⁶ e o arquivo de exposições do MoMA, disponibilizado no site oficial do museu, para examinarmos algumas de suas exposições de fotografia em paralelo com sua história institucional.

Em seguida, analisaremos os processos de assimilação da fotografia por instituições da cidade de São Paulo, tendo como ponto de partida o artigo de Helouise Costa, *Da fotografia como arte a arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970*, estudo precursor dessa temática em nosso contexto. As três instituições abordadas, Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP), Bienal Internacional de São Paulo e Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), possuem vínculos de origem entre si e apresentam consonâncias e divergências com o MASP, dentro do recorte temporal adotado para este estudo. Buscaremos com isso compreender os processos mobilizados por estes museus, assim como seus contextos históricos, a fim de estabelecer modelos comparativos com o nosso objeto de pesquisa. Descreveremos brevemente o processo de assimilação da fotografia e das linguagens audiovisuais identificado por Costa no MAC USP e nas mostras desenvolvidas pelo museu em colaboração com Claudia Andujar e George Love, que, no início da década de 1970, transitaram entre o MAC USP e o MASP, antes de se envolverem mais intensamente com o último. A reincidência de seus nomes justifica a abordagem do caso do MAC USP.

Na sequência, traçaremos um breve histórico da fundação do MASP, nos apoiando nos estudos de Maria Cecília França Lourenço, em seu livro *Museu acolhem moderno*, e nas trajetórias de Pietro Maria Bardi, Lina Bo Bardi e Assis Chateaubriand²⁷, focando principalmente em suas experiências com as mídias impressas, com vistas a compreender a abertura ou não do museu para a incorporação da fotografia. Além disso, analisaremos as exposições de fotografia realizadas entre 1947 e 1967, das quais levantamos informações principalmente por meio da investigação do Arquivo Histórico do MASP e de biografias recentes dos fotógrafos citados.

²⁶ STANISZEWSKI, Mary Anne. *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. MIT press, 1998.

²⁷ Para a breve construção de suas experiências anteriores nos utilizamos de biografias e de estudos de especialistas em suas trajetórias (tais como Fernando Morais, sobre Chateaubriand, Renato Anelli, acerca de Lina Bo Bardi, e os artigos do *Seminário Modernidade Latina: Os italianos e os centros do modernismo Latino-Americano*, que versaram a respeito de Pietro Maria Bardi) assim como de pesquisa em artigos da imprensa da época.

Por fim, analisaremos sucintamente algumas práticas artísticas emergentes no período dos anos 1960 e 1970, nas balizas adotadas por Nathalie Heinich em seu livro *Le triple jeu de l'Art Contemporain*. Na última parte do capítulo, retomando o contexto de expansão das fronteiras do campo das artes identificado por Rosalind Krauss no texto *Escultura em campo de expansão*, nos dedicaremos a examinar um certo tipo de montagem audiovisual característico dos anos 1970, no qual Philippe Dubois detecta um estágio embrionário do que denomina de “efeito cinema” na arte contemporânea.

1.1 - O Departamento de Fotografia do MoMA

O MoMA foi inaugurado em 1929, pouco mais de uma semana após a quebra da bolsa de Nova York. Paul Sachs, na época professor na Universidade de Harvard, tornou-se *trustee* do novo museu e indicou seu ex-aluno Alfred Barr para assumir a direção do museu. Barr era partidário da ideia de um museu multidepartamental, em conformidade com o pensamento racional de matrizes disciplinares, que abrigasse a diversidade de produções e linguagens artísticas, cumprindo a função de ferramenta educativa. No livro *Sob as ruínas do museu*, o historiador e crítico de arte estadunidense Douglas Crimp nos alerta para esse gesto simples e aparentemente neutro como sendo um modo:

(...) eficaz empregado pelo MoMA para impor uma visão parcial dos objetos em seu poder. Trata-se da rígida divisão das práticas da arte moderna em diferentes seções dentro da instituição. Ao espalhar a obra da vanguarda por diversas seções - Pintura e Escultura, Desenhos, Material Impresso e Livros Ilustrados, Arquitetura e Design, Fotografia e Filme -, ou seja, ao reforçar com rigor o que parece ser uma fragmentação natural dos objetos segundo o meio, o MoMA automaticamente constrói uma história formalista do modernismo.²⁸

Como curador de exposições, Barr buscava racionalizar os modos de expor as obras de arte, constituindo um método formalista de montagem que mais tarde viria a caracterizar o que Brian O'Doherty denominou de cubo branco²⁹. A primeira exposição realizada pelo MoMA, em 1929, denominada *Cézanne, Gauguin, Seurat, Van Gogh*, apresentou obras de quatro pintores

²⁸ Termo cunhado pelo artista e crítico de arte Brian O'Doherty em seu clássico artigo *Inside the white cube*, cuja primeira publicação ocorreu em 1986 na revista *October*. O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. Oakland: University of California Press, 1999. Este modelo de gestão será adotado por diversos museus modernos ao redor do globo, incluindo museus brasileiros. CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 234.

²⁹ O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*. University of California Press, 1999.

clássicos do pós-impressionismo e da arte moderna europeia, em seu momento de franca institucionalização. Nesta exposição Barr inaugurou sua técnica expositiva, valorizando os ideais da autonomia estética da obra de arte. A novidade consistia em apresentar as obras separadas umas das outras, penduradas na parede à altura dos olhos contra um fundo de cor neutra, organizando-as por proximidade conceitual e estética por escolas, artistas e/ou cronologia, em contraponto ao arranjo em mosaico que prevalecera desde os salões³⁰.

No que concerne à fotografia, segundo Christopher Phillips, desde a fundação do MoMA a linguagem foi valorizada como um ramo das práticas artísticas modernas, e encontrou no jovem conselheiro Lincoln Kirstein um grande entusiasta³¹. As primeiras fotografias foram exibidas no museu na exposição *Murals by American Painters and Photographers*, em 1932, e entre os fotógrafos estavam nomes como Berenice Abbott e Edward Steichen. As imagens, de grandes dimensões, mostravam estruturas de pontes de ferro e andaimes das cidades modernas, além de itens do maquinário industrial³². Em 1933, antes mesmo da fundação de um departamento específico para a fotografia, foram feitas as primeiras aquisições de cópias fotográficas para o acervo do museu³³. Neste mesmo ano, Walker Evans realizou exposição individual no MoMA³⁴, composta por seu trabalho de documentação³⁵ da arquitetura de casarões do século XIX. Evans voltou a expor no museu cinco anos depois, na exposição *American Photographs*³⁶, que originou a publicação de seu primeiro livro de fotografias.

Evans integrou o *Farm Security Administration (FSA)*³⁷, programa de governo do presidente Franklin Roosevelt, que visava documentar os impactos da grande depressão econômica da

³⁰ STANISZEWSKI, Mary Anne. Op. cit., 1998.

³¹ PHILLIPS, Christopher. Op. cit. 1982, p. 30.

³² *Murals by american painters and photographers [Master checklist]*, 1932. Arquivo MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_master-checklist_324968.pdf?_ga=2.55067051.1641725350.1668731217-2074378237.1668731217 último acesso em 17/09/2022.

³³ Chronology of the Department of Photography [Release]. May, 1964. Arquivo MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3415/releases/MOMA_1964_Reopening_004_1_1964-05.pdf último acesso em 17/09/2022.

³⁴ Chronology of the Department of Photography [Release]. May, 1964. Arquivo MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3415/releases/MOMA_1964_Reopening_004_1_1964-05.pdf acesso 17/09/2022.

³⁵ Os usos das palavras, no campo específico da fotografia e das linguagens audiovisuais, documento, documental e documentação, segundo a bibliografia consultada, apresentam elasticidade dependendo dos contextos nos quais transitam e, em certos casos, das intenções do autor. FOGLE, Douglas. *The last picture show: artists using photography, 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003. CHEVRIER, Jean-François. *Documentary, document, testimony...* In: GIERSTBERG, Frits. et. al. *Documentary now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts*. Rotterdam: NAI Publishers, 2005, p. 47.

³⁶ A exposição “*American Photographs*” foi remontada entre julho de 2013 e março de 2014, e o livro foi reimpresso em comemoração de seus 75 anos de lançamento, em 2015.

³⁷ WELLS, Liz. *Photography: a critical introduction*. Nova York: Routledge, 2015, p. 111.

década de 1930 na vida das populações do interior do país. O objetivo geral do programa era oferecer documentação visual para justificar as políticas de ajuda humanitária e conscientizar os habitantes das grandes cidades quanto à pobreza e às dificuldades pelas quais passavam as populações de áreas rurais³⁸. O estilo de Evans, de acordo com a curadora de fotografia estadunidense Lynne Warren, em muitos momentos confundiu-se com o imaginário do que a fotografia documental deveria ser³⁹ e, até hoje, é valorizado e estimulado pelo MoMA.

Beaumont Newhall chega ao MoMA contratado como bibliotecário, em 1935, para substituir Iris Barry que havia sido escalada para dirigir o novo Departamento de Cinema (*Film Department*) fundado naquele mesmo ano⁴⁰. A primeira exposição organizada por Beaumont Newhall, ainda em 1937, *Photography 1839-1937* (**Figura 02**), foi pensada para marcar o centenário da invenção da fotografia. Segundo ele, a mostra priorizava a história do meio fotográfico ao invés da história da técnica, sem o intuito de oferecer explicações acerca da teoria científica do processo fotográfico⁴¹. De acordo com a pesquisadora Diana Dobranszky⁴², a exposição consistiu na oportunidade da entrada da fotografia pela porta da frente do museu, bem como determinou os rumos para a legitimação e a conseqüente fundação de um departamento específico para o meio.

O Departamento de Fotografia do MoMA adotou a orientação geral estabelecida por Alfred Barr, adaptando-a às especificidades da mídia fotográfica. Fundado em 1940, foi o primeiro Departamento dedicado exclusivamente à fotografia em um museu de arte. Beaumont Newhall, assim como Barr, formou-se em história da arte pela Universidade de Harvard e foi aluno de Paul Sachs. Após passar alguns anos como bibliotecário, assumiu a curadoria do departamento no momento de sua criação. A gestão Newhall duraria até 1946, contando com um período de revezamento na função curatorial entre Beaumont e sua esposa Nancy⁴³, devido ao fato de o

³⁸ WARREN, Lynne (ed.). *Encyclopedia of twentieth-century photography*. Nova York: Routledge, 2006, p. 481-483.

³⁹ *Ibid.*, p. 404.

⁴⁰ Nos parece sintomático e interessante notar que o Departamento de Cinema é fundado antes de um departamento para a fotografia. Da mesma forma, sublinhamos a passagem de ambos diretores-fundadores dos departamentos pela Biblioteca, campo de atuação no qual os procedimentos de identificação e catalogação são muito bem sedimentados e definidos. PHILLIPS, Christopher. *Op. cit.* 1982, p. 30.

⁴¹ NEWHALL, Beaumont. *The history of photography*. Nova York: MoMA, 1982, p. 09.

⁴² DOBRANSZKY, Diana. *A legitimação da fotografia no museu de arte: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de Fotografia*. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes da UNICAMP: Campinas, 2008, p. 17.

⁴³ Beaumont Newhall alistou-se para o serviço militar durante a Segunda Guerra Mundial, servindo o exército americano entre 1940-1943. Durante este período, sua esposa Nancy assumiu a curadoria do Departamento de Fotografia compartilhando da mesma estética fotográfica. Há certo apagamento de suas contribuições conforme aponta a pesquisadora Diana Dobransky. Em sua tese de doutorado, Dobransky investiga e descreve em detalhes

curador ter sido convocado para servir na Segunda Guerra Mundial. Embora tenha sido curta, essa gestão foi determinante para o estabelecimento de critérios modernistas para a fotografia, tendo oferecido respaldo institucional para a legitimação e reconhecimento da fotografia como arte moderna.



Figura 02: Vista da exposição Photography 1839-1937, 1937. Fonte: Arquivo MoMA.

No que diz respeito ao programa de exposições, de acordo com Phillips, o Departamento de Fotografia na gestão Newhall focou em retrospectivas históricas, na canonização dos grandes mestres da fotografia e na promoção de jovens fotógrafos⁴⁴. Entre seus eleitos estavam fotógrafos como Alfred Stieglitz, Edward Weston e Anselm Adams. As fotografias eram apresentadas seguindo a tradição das gravuras, ou seja, com moldura, vidro e *passe-partout*, dispostas na altura dos olhos do observador, a fim de serem contempladas por suas qualidades estéticas, segundo uma leitura formalista, paralela à interpretação da história da arte adotada pelo museu. Ainda segundo o autor, os critérios adotados pela gestão Newhall para a afirmação da fotografia como arte se baseavam na valorização da unicidade, autenticidade, virtuosismo

o processo de legitimação da fotografia engendrado pelo Departamento de Fotografia do MoMA nos anos Newhall. Ibid., 2008.

⁴⁴ PHILLIPS, Christopher. Op. cit. 1982, p. 38.

técnico e nas *vintage prints*, o que acabava conferindo aura à fotografia. O filósofo alemão Walter Benjamin observou, ainda em 1935, a importância da reprodutibilidade e o contrassenso em se atribuir autenticidade à impressão fotográfica: “a chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade não faz nenhum sentido”⁴⁵.

Christopher Phillips constata que a gestão Newhall antecipou políticas expositivas e de acervo para a fotografia que seriam adotadas por outros museus daquele país apenas trinta anos depois. A assimilação da fotografia pelo museu de arte através de critérios modernistas, que tomam a fotografia enquanto objeto artístico, desconsiderou suas qualidades de imagem versátil e reprodutível⁴⁶. Assim, toda a gama de materiais advindos do processo fotográfico, como negativos, diapositivos e fotolitos, por exemplo, ficaram restritos ao âmbito do arquivo⁴⁷.

A transição dos anos Newhall no Departamento de Fotografia para a gestão de Edward Steichen foi marcada por controvérsias. “*Watch out for Steichen!*”, escreveu Nancy Newhall, de acordo do Dobranszky⁴⁸, em uma de suas correspondências a Beaumont, enquanto este ainda estava nos campos de batalha. Um novo direcionamento dado para a fotografia no museu, a partir do engajamento institucional com o esforço de guerra, e a atuação de Steichen na organização de exposições de propaganda política, a convite de Nelson Rockefeller, levaram ao pedido de demissão do casal Newhall. Christopher Phillips atribui o cancelamento das políticas desenvolvidas pelos Newhall ao fato de não terem conseguido atrair um público substancial ou mesmo resgatar a fotografia de sua posição marginal entre as belas artes⁴⁹.

Steichen mantinha uma estreita relação com as revistas ilustradas em ascensão nos EUA entre as décadas de 1940 e 1960, e o fotojornalismo foi levado por ele para o museu. Ele acreditava na fotografia como discurso universal e apostava em seus atributos comunicacionais e capacidade de engajar o observador pela emoção⁵⁰. Exposições organizadas por Steichen fizeram parte da propaganda do governo estadunidense, buscando alinhar a população quanto aos posicionamentos do governo em relação ao conflito e seus desdobramentos. Staniszewski detecta nas exposições *Road to Victory* (1942), apresentada menos de seis meses depois do ataque a Pearl Harbor, e *Power in the Pacific* (1945), que homenageava o exército

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 171.

⁴⁶ COSTA, Helouise. Op. cit. 2008; DOBRANSKY, Diana. Op. cit. 2008.

⁴⁷ Retomaremos este tópico nas considerações finais desta dissertação, na qual abordaremos o tema dos arquivos e seus vínculos com a fotografia e as artes visuais.

⁴⁸ DOBRANSKY, Diana. Op. cit. 2008, p. 237.

⁴⁹ PHILLIPS, Christopher. Op. cit. 1982, p. 39.

⁵⁰ DOBRANSKI, Diana. Op. cit. 2008, p. 242.

estadunidense, estágios embrionários do que viria a ser a exposição fotográfica *The Family of Man*⁵¹, a mais divulgada exposição realizada por Steichen.

Inaugurada em 1955, a exposição *The Family of Man* (**Figura 03**) ocupou todo o segundo piso do prédio do MoMA com diversas seções que pretendiam mostrar a “gama da vida do nascimento à morte”⁵². Cada uma das subdivisões do labirinto fotográfico, idealizado por Steichen e seus colaboradores, apresentava um tema, formando ao todo 37 núcleos temáticos⁵³. A entrada da mostra consistia em uma espécie de portal de fotografias de multidão que simbolicamente emoldurava o visitante. Em seguida havia um poema, de tom um tanto místico, de Carl Sandburg:

Existe apenas um homem no mundo e seu nome é Todos os Homens. Só existe uma mulher no mundo e seu nome é Todas as mulheres. Existe apenas uma criança no mundo e o nome da criança é Todas as crianças. Um testemunho da câmera, um drama do grande desfiladeiro da humanidade, um épico tecido de diversão, mistério e santidade - aqui está a Família do Homem.⁵⁴



Figura 03: Vista da exposição Family of Man, 1955. Fonte: Arquivo MoMA.

⁵¹ STANISZEWKI, Mary Anne. Op. cit. 1998, p. 236.

⁵² Release atual sobre a exposição *The Family of Man*. Arquivo MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> último acesso em: 06/06/2022.

⁵³ STANISZEWKI, Mary Anne. Op. cit. 1998, p. 240.

⁵⁴ 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. (Tradução da autora). O catálogo da exposição foi reeditado em 2015, em comemoração aos 60 anos da mostra. STEICHEN, Edward, 1879-1973. *The family of man: the greatest photographic exhibition of all time*. Prefácio de Carl Sandburg. Nova York: MoMA, 1996.

Staniszewski descreve os ambientes da exposição desvendando os discursos que acompanhavam as imagens. As sequências propunham um encadeamento de temas pretensamente universais, em especial o da família, apresentando inúmeras passagens bíblicas como textos de parede. Segundo a autora:

Para qualquer um que tivesse frequentado o Museu de Arte Moderna durante os anos de laboratório, os temas de *The Family of Man* eram familiares. A visão do indivíduo e da humanidade encontrada nas exposições de propaganda estavam nela em excesso. As agendas nacionalistas dos tempos de guerra foram assumidas de forma ainda mais universalista e atemporal, cuja visão de mundo era francamente religiosa. A essência da humanidade era presumidamente heterossexual e patriarcal, com valores e expectativas àquelas da classe média Americana dos anos 1950.⁵⁵

A mostra do MoMA circulou durante oito anos por vários países por coadunar-se com os ideais e interesses das Nações Unidas (ONU) no período após a Segunda Guerra, atingindo um público total de mais de 9 milhões de pessoas⁵⁶. Na itinerância por Paris, a exposição encontrou em Roland Barthes um crítico ferino dos conceitos universalistas que a embasaram. Em seu texto *A grande família dos homens*, publicado no livro *Mitologias*, Barthes desvenda a ambiguidade do mito em torno da existência de uma condição humana essencial.

(...) inicialmente, afirma-se a diferença das morfologias humanas, acentua-se o exotismo, tornam-se manifestas as infinitas variações da espécie, a diversidade das peles, dos crânios e dos costumes, complica-se à vontade da imagem do mundo, à semelhança de uma Babel. Depois, deste pluralismo, extrai-se magicamente uma unidade: *o homem nasce, trabalha, ri e morre por toda a parte da mesma maneira*; e, se nos seus atos subsiste ainda alguma particularidade étnica, deixa-se entender pelo menos que existe, no fundo de cada um deles, uma ‘natureza’ idêntica, que a *sua diversidade é apenas formal* e não desmente a existência de uma matriz comum.⁵⁷

Segundo a historiadora da fotografia Erika Zerwes, a exposição encontrou outros críticos como Susan Sontag e Allan Sekula, que questionaram o envolvimento do MoMA com o governo dos Estados Unidos e o uso da fotografia como linguagem universal na propagação de valores do liberalismo em regiões de interesse geopolítico, notadamente na periferia do capitalismo⁵⁸. Em *The Family of Man*, Steichen usou destes recursos para estruturar o discurso que pretendia

⁵⁵ STANISZEWSKI, Mary Anne. Op. cit. 1998, p. 236.

⁵⁶ Número obtido através da página da exposição no site do MoMA. Arquivo MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> último acesso em: 06/06/2022.

⁵⁷ BARTHES, Roland. *A grande família dos homens*. In: BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 114 (grifo nosso).

⁵⁸ ZERWES, Erika. *As famílias dos homens*. Os trânsitos do humanismo na fotografia internacional e brasileira. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 44, n. 1, p. 149-161, 2018.

“celebrar os aspectos universais da experiência humana”⁵⁹ e criar uma tensão dramática com os medos reais de seu público em plena Guerra Fria.

Já Christopher Phillips destaca a colaboração do alemão Herbert Bayer como designer de exposições, na materialização das ideias superlativas de Edward Steichen. Bayer compartilhava com o artista da vanguarda soviética El Lissitzky o entendimento da exposição moderna como veículo de conscientização política. Lissitzky é conhecido pelo uso revolucionário da fotografia e de técnicas gráficas desde o final dos anos 1920, em seu caso, em favor da Revolução Russa. Foi na Bauhaus e sob tutela de Lissitzky que Bayer desenvolveu seus estudos sobre o design de exposições⁶⁰. Ao elucidar brevemente este cenário, Phillips conclui que tais princípios “transportados para a América do pós-guerra, provaram ser *facilmente adaptáveis a ambientes e fins muito diferentes*, particularmente quando usados para moldar as extravagantes exposições temáticas que marcaram os anos de Steichen no MoMA”⁶¹.

Durante a gestão de Steichen, entre 1947 e 1962, o MoMA emergiu como uma das principais instituições artísticas no cenário cultural do pós-guerra. Segundo Phillips, Nelson Rockefeller⁶², então presidente do MoMA, endossava o posicionamento de Steichen com relação à indústria fotográfica, enfatizando a fotografia enquanto meio de comunicação de massa⁶³ e instrumento de demonstração de hegemonia política e cultural.

Do ponto de vista do meio fotográfico, durante a gestão de Steichen a cópia considerada *vintage*, trabalhada com esmero pelo fotógrafo, perdeu espaço, a aquisição de fotografias para o acervo do museu deixou de ser prioridade. Em contrapartida, sua gestão colocou a fotografia e o museu em diálogo direto com a indústria cultural, aumentando exponencialmente o público

⁵⁹ Release atual sobre a exposição The Family of Man. Arquivo MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2429> último acesso em: 06/06/2022.

⁶⁰ BAYER, Herbert. *Fundamentals of Exhibition Design*. Rare Book Division, The New York Public Library. Disponível em: <https://digitalcollections.nypl.org/items/90f27111-9714-4fc1-e040-e00a18064ba4> último acesso em: 06/06/2022.

⁶¹ PHILLIPS, Christopher. Op. cit. 1982, p. 43 (grifo nosso).

⁶² O Brasil era considerado importante território geopolítico e o alinhamento ideológico aos Estados Unidos foi motivo de dedicação do governo de Franklin Roosevelt, que designou Nelson Rockefeller para coordenar os intercâmbios culturais entre os dois países, e a América Latina de uma maneira geral. É irrefutável notar o papel exercido por Rockefeller na fundação dos museus brasileiros logo após o término da segunda guerra - o Museu de Arte de São Paulo (MASP) em 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) em 1948 e a Bienal Internacional de São Paulo em 1951 -, sob o comando do *Office of Coordinator of Inter-American Affairs*, órgão do governo dos Estados Unidos que tinha por objetivo promover a integração cultural das Américas. Sobre as políticas culturais capitaneadas por Rockefeller no Brasil, destacamos os livros de Antonio Pedro Tota, *O amigo americano*, e *O Triângulo do MAM ao MASP*, de Daniele Pisani. PISANI, Daniele. *O Triângulo do MAM ao MASP: Arquitetura e política em São Paulo (1946-1968)*. Editora 34, 2019. TOTA, Antonio Pedro. *O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil*. Editora Companhia das Letras, 2014.

⁶³ PHILLIPS, Christopher. Op. cit. 1982, p. 45.

e popularizando a linguagem fotográfica. Duas das últimas mostras realizadas por Steichen, em 1962, apontavam para a sedimentação de uma cultura visual marcada pela produção de fotógrafos estadunidenses. A primeira foi a retrospectiva de trabalhos dos fotógrafos do FSA, *The Bitter Years* e a última, uma exposição de Harry Calahan e Robert Frank⁶⁴, apontando para uma nova geração de documentaristas.

John Szarkowski, sucessor de Edward Steichen na direção do Departamento de Fotografia, procurou responder aos questionamentos de fotógrafos que buscavam o reconhecimento individual de suas produções, ratificando a hegemonia da fotografia direta e a autonomia do meio. Apesar de ter sido indicado por Steichen para substituí-lo, Szarkowski deu indícios de que não seguiria a mesma linha de seu antecessor desde o princípio de sua gestão que, conforme aponta Phillips, foi marcada por três eixos principais:

(1) a introdução de um vocabulário formalista teoricamente capaz de compreender a estrutura visual (a "carpintaria") de qualquer fotografia existente; (2) o isolamento modernista das "poéticas" visuais supostamente inerentes à imagem fotográfica; e (3) o encaminhamento da "tradição principal" da fotografia para longe da linha (exausta) Stieglitz/Weston do alto modernismo e em direção a fontes antes vistas como periféricas à fotografia artística.⁶⁵

Com tais propostas, Szarkowski pretendia desvincular a fotografia da agenda assumida por Steichen, ao mesmo tempo, estabelecer novos parâmetros e bases formais para o meio. A exposição *The Photographer's Eye*, de 1964 (**Figura 04**), é considerada um marco do retorno do Departamento de Fotografia ao ideário formalista, aos moldes dos anos Newhall, sendo que o catálogo se tornou rapidamente um livro de referência⁶⁶.

⁶⁴ Photographs by Callahan and Frank at Museum of Modern Art. Arquivo MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_326264.pdf?_ga=2.172935851.906239219.1668958819-184520652.1668958818 último acesso em: 06/06/2022.

⁶⁵ PHILLIPS, Christopher. Op. cit. 1982, p. 56.

⁶⁶ SZARKOWSKI, John. *The photographer's eye*. 3 ed. Nova York: MoMA, 2007.



Figura 04: Vista da exposição *The Photographer's Eye*, 1964. Fonte: Arquivo MoMA.

A formação erudita em história da arte certamente atravessava as concepções de Szarkowski quanto às especificidades do meio fotográfico, além de insuflar juízos de um valor elitista. Neste sentido, acreditava que uma “tradição artística americana”⁶⁷ poderia ser traçada a partir da interação entre o vernacular, e o erudito. De acordo com Helouise Costa, o tipo de produção denominada por Szarkowski como vernacular:

englobava a fotografia amadora e a fotografia comercial. De maneira mais precisa, pode-se afirmar que abarcava toda fotografia produzida sem finalidades artísticas, por aqueles que não detivessem conhecimentos de arte ou qualquer outro tipo de referência iconográfica especializada, fossem eles simplesmente desconhecidos ou efetivamente anônimos.⁶⁸

Por outro lado, Szarkowski tentou formular uma espécie de metodologia para análise de fotografias, a fim de atestar valor estético à composição e atribuindo mérito ao autor. Do ponto de vista da expografia, paulatinamente retomou o uso de molduras, vidros e *passe-partouts*, bem como o espaçamento regular entre as imagens apresentada na altura dos olhos, seguindo o padrão utilizado pelo museu para os desenhos e gravuras. Na exposição de Jacques Henri-Lartigue, realizada em 1963, Szarkowski reiterou a autoria como um importante componente para o julgamento estético da fotografia. O curador considera Lartigue como um artista nato e

⁶⁷ PHILLIPS, Christopher. Op. cit. 1982, p. 58.

⁶⁸ COSTA, Helouise. Op. cit. 2008, p. 156.

descreve sua trajetória com a fotografia, iniciada aos seus cinco anos de idade, como uma saga heróica no texto do catálogo⁶⁹.

Vale mencionar ainda a exposição *New Documents*⁷⁰, realizada em 1967, em que Szarkowski apresentou a produção de três jovens fotógrafos eleitos por ele como representantes da nova geração de documentaristas. Diane Arbus, Lee Frielander e Garry Winogard, são apresentados como herdeiros da fotografia documental estadunidense, porém com uma abordagem radicalmente diferente dos documentaristas das décadas de 1920 e 1930, que utilizavam sua produção como instrumento de transformação social. Segundo John Szarkowski:

(...) na última década, esta nova geração de fotógrafos redirecionou a técnica e a estética da fotografia documental para fins mais pessoais. O objetivo deles não tem sido reformar a vida, mas de sabê-la, não de persuadi-la mas de entendê-la. O mundo, apesar de seus terrores, é abordado como a última fonte de maravilha e fascinação, não menos preciosa por ser irracional e incoerente.⁷¹

Assim, o diretor mais uma vez reforça a autoria como elemento fundamental para a valorização de talentos singulares não apenas no campo documental, mas também estético. Na mostra foram exibidas 90 fotografias emolduradas e com *passe-partout*, dispostas à altura dos olhos de forma bastante tradicional. A gestão de Szarkowski perdurou até 1981, nesta época o Departamento de Fotografia do MoMA reiterou a valorização desta mídia pelo virtuosismo técnico e privilegiou sua leitura formalista.

Este breve histórico do Departamento de Fotografia do MoMA, servirá como base para analisarmos a recepção das concepções de seus curadores dos museus da cidade de São Paulo no próximo item.

1.2 - MAM SP, Bienal de São Paulo e MAC USP

No Brasil, entre as décadas de 1940 e 1960, o início da redemocratização após a ditadura de Getúlio Vargas, impulsionou a modernização e internacionalização do país. O intenso

⁶⁹ SZARKOWSKI, John. *The photographs of Jacques Henri Lartigue*. In: LARTIGUE, Jacques Henri. Nova York: Museum of Modern Art, 1963, p. 3-4.

⁷⁰ New Documents [Press release]. Arquivo MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_391564.pdf?_ga=2.77662748.906239219.1668958819-184520652.1668958818 último acesso em: 06/06/2022.

⁷¹ New Documents [Press release]. Arquivo MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_391564.pdf?_ga=2.77662748.906239219.1668958819-184520652.1668958818 último acesso em: 06/06/2022.

crescimento das cidades e da economia industrial favoreceu os debates artísticos, difundidos por uma nascente indústria cultural que surge no bojo do desenvolvimento dos meios de comunicação de massa. O período é marcado pela institucionalização da arte moderna em nosso contexto, principalmente no eixo Rio-São Paulo. É neste ambiente que surgem o MASP em 1947, os Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro em 1948, e a Bienal Internacional de São Paulo em 1951⁷².

O Museu de Arte Moderna de São Paulo, fundado em 1948, pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho, procurou incluir a fotografia como arte moderna desde o início de seu funcionamento. Segundo Helouise Costa, o museu realizou nove mostras de fotografia, entre 1949 e 1985, seis delas nos primeiros dez anos de existência. A autora ressalta o papel preponderante dos fotógrafos do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), associação extremamente ativa no cenário cultural da capital paulista, que realizou ao menos cinco exposições em parceria com o museu⁷³. A exposição *Estudos Fotográficos* de Thomaz Farkas, realizada em 1949, merece destaque não apenas pelo fato de Farkas ser sócio do Bandeirante⁷⁴, mas pela exposição ter sido, até onde se sabe, a primeira individual de um fotógrafo em um museu de arte no Brasil. Na época com 25 anos, Farkas mostrou imagens de sua produção vinculada ao FCCB desde seu ingresso ao clube, em 1942. Em seu estudo sobre a exposição, Helouise Costa nos conta que:

Ao que tudo indica, a seleção de fotografias para a exposição *Estudos Fotográficos* procurou fornecer um apanhado da diversidade de interesses de Thomaz Farkas, materializada nos variados temas e abordagens aos quais ele havia se dedicado até aquele momento. (...) Nota-se a preocupação em apresentar agrupamentos de imagens sobre o mesmo tema ao invés de privilegiar imagens isoladas, mesmo que isso não tenha ocorrido de maneira rigorosa.⁷⁵

Podemos entender que os estudos fotográficos que originaram o título da mostra incluíam não só os estudos de composição na feitura das imagens em si, mas também os exercícios de edição

⁷² LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. Edusp, 1999.

⁷³ COSTA, Helouise. Op. cit. 2008, p. 135.

⁷⁴ Tanto Farkas como muitos dos fotógrafos que aderiram à estética modernista receberam o reconhecimento tardio de suas produções no circuito de artes local. Atribuímos a isso, em grande medida, à ascensão do fotojornalismo, que provocou o declínio do movimento fotoclubista, e depois, em contrapartida, à fundação de instituições cujo foco específico era a linguagem fotográfica e audiovisual (Museu da Imagem e do Som, em 1970 e o Instituto Moreira Salles em 1992). Além disso, as pesquisas sobre a história da fotografia no Brasil merecem destaque neste processo. Cito aqui o livro fundamental de Helouise Costa e Renato Rodrigues, *A fotografia moderna no Brasil*. COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *Fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

⁷⁵ COSTA, Helouise. Os estudos fotográficos de Thomaz Farkas: 70 anos de uma exposição singular. In: FARKAS, João Paulo; FARKAS, Kiko (edição). *Estudos fotográficos*, Thomaz Farkas. São Paulo: Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural, 2018, p. 45.

das imagens por conjuntos temáticos. Além disso, outro aspecto inovador da exposição diz respeito ao projeto expográfico desenvolvido em colaboração com os arquitetos Miguel Forte e Jacob Ruchti. Realizada no espaço do museu reservado para mostras temporárias, a exposição se caracterizou pelo arrojo dos suportes como, por exemplo, uma sequência de tiras diagonais sobre as quais as cópias fotográficas formavam algo como um mosaico, junto com retângulos opacos (**Figura 05**)⁷⁶.



Figura 05: Vista geral da exposição Estudos Fotográficos de Thomaz Farkas, MAM SP, 1949. Fonte: Reprodução do livro Estudos Fotográficos, 2018.

Entre as imagens selecionadas para a exposição encontram-se dois registros dos espaços do MoMA realizados durante uma viagem de Farkas à Nova York. Em sua visita, Farkas foi recebido por Edward Steichen, que como vimos era diretor do Departamento de Fotografia. Esse encontro o deixou bastante entusiasmado a ponto de ter decidido enviar uma amostra de sua produção para Steichen após retornar ao Brasil⁷⁷. Os modos de exibir fotografias que vinham sendo desenvolvidos pelo MoMA na época tiveram reverberações no projeto expográfico da mostra proposta por Farkas para o MAM SP.

⁷⁶ Ibid., p. 41.

⁷⁷ A carta escrita pelo fotógrafo a Edward Steichen está reproduzida no livro Estudos Fotográficos (p. 14), que trata exclusivamente da análise histórica e conceitual da mostra dentro de um panorama artístico ampliado, visto sua relevância na história da fotografia brasileira e a inserção da fotografia artística no circuito dos museus de arte. FARKAS, João Paulo; FARKAS, Kiko (ed.). Op. cit., 2018.

German Lorca e Ademar Manarini, ambos associados do FCCB também expuseram no MAM SP, em 1952 e 1954, respectivamente. Além disso, o clube intermediou a vinda da exposição do fotógrafo alemão e fundador do Grupo Fotoforma, Otto Steiner⁷⁸ (1955), cuja produção era bastante disseminada nos meios fotoclubistas. Fernando Lemos e Fulvio Roiter, estes de fora do círculo do FCCB, completam a lista de fotógrafos que expuseram no MAM SP antes da crise institucional que se abateu sobre o museu com a doação de seu acervo e da coleção Ciccilo Matarazzo para Universidade de São Paulo no início dos anos 1960. A fotografia voltaria a fazer parte da agenda expositiva do MAM SP somente a partir da década de 1980 como resultado das políticas de reorganização da instituição.

Nesse contexto, o caso da Bienal Internacional de São Paulo é bastante elucidativo quanto às transformações que estavam acontecendo nas artes e da hibridação entre as linguagens artísticas⁷⁹. Criada pelo MAM SP, em 1951, como um programa de internacionalização das artes, a Bienal com o passar do tempo e com o sucesso de suas edições ganhou autonomia em relação ao museu. A convocatória da primeira edição da Bienal não contemplava a fotografia e privilegiava as categorias tradicionais da arte: pintura, escultura, desenho e gravura. Já na segunda edição os membros do FCCB, com atuação destacada de Geraldo de Barros, organizaram uma sala dedicada exclusivamente à arte fotográfica em um espaço que ficou vago devido à desistência de alguns países que não enviaram suas representações. Apesar de ter recebido elogios de Max Bill e Walter Groupius, a sala de fotografia não foi incluída na agenda das edições seguintes.

Na oitava edição da Bienal, em 1965, o FCCB voltou a organizar uma seção para a fotografia. O clube recorreu ao esquema de convocatória e recebeu cerca de 400 inscrições, das quais foram selecionadas 109 fotografias. No entanto, segundo Costa, o catálogo do evento ainda dizia tratar-se de uma *Exposição de Artes Plásticas* e listava as mesmas categorias citadas anteriormente, sem qualquer menção à fotografia⁸⁰. A Bienal seguinte abriu espaço para a *Exposição Internacional de Fotografia*, para a qual o FCCB selecionou imagens de fotógrafos advindos de clubes e associações nacionais e internacionais. No mesmo ano, em 1967, a representação dos Estados Unidos trouxe a mostra *Ambiente USA: 1957/1967*, que exibiu obras

⁷⁸ Em seu texto para o catálogo da exposição “Geraldo de Barros a fotografia” (realizada no Sesc Belenzinho, entre 2014 e 2015, em parceria com o IMS), a pesquisadora de fotografia alemã Simone Förster relaciona a exposição *Fotoformas* de Geraldo de Barros com o Grupo Fotoforma de Otto Steiner e a reverberação do conceito, cunhado por este, de ‘fotografia subjetiva’ na poética de Barros. Paralelo até então apenas tateado pela crítica brasileira. In: ESPADA, Heloisa (org.). *Geraldo de Barros e a fotografia*. São Paulo: IMS: Sesc, 2014.

⁷⁹ COSTA, Helouise. Op. cit. 2008, p. 138.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 141.

de Andy Warhol, Robert Rauschenberg e Edward Ruscha⁸¹, notadamente artistas de tendências pop e conceitual que se utilizaram amplamente da fotografia em suas criações. Além disso, o artista brasileiro Waldemar Cordeiro apresentou obras realizadas a partir de fotografias. Costa ressalta a defasagem entre a produção artística contemporânea e os critérios de seleção adotados pelo FCCB.

O uso de termos como “fotografia artística” ou “arte fotográfica” nos textos dos catálogos assinados pelo Clube é indicativo de uma grande defasagem em relação à produção contemporânea. Desse modo, a supressão da seção de fotografia na X Bienal não é de todo surpreendente.⁸²

A X Bienal apresentou uma mudança radical em seu regulamento abolindo as categorias artísticas anteriormente utilizadas para a seleção de obras, tendo em vista a interdisciplinaridade que se apresentava na arte naquele momento⁸³. Na edição seguinte, de 1971, surgem categorias como “Artes visuais” e “Arte e comunicação”, esta segunda dedicada a obras que se utilizavam das novas tecnologias como o vídeo e o audiovisual, além da performance e da arte postal. Tais mudanças atestam o esgarçamento das categorias tradicionais da arte e da história da arte, identificado na época, assim como apontam para a diluição dos limites rígidos entre as práticas artísticas.

O Museu de Arte Contemporânea foi fundado em 1963 para abrigar o acervo do antigo MAM SP, a coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e a coleção Francisco Matarazzo Sobrinho e Yolanda Penteado que haviam sido doados para a Universidade de São Paulo. Nesse conjunto encontravam-se também obras premiadas pela Bienal até então. Segundo Helouise Costa, a coleção de Ciccillo Matarazzo, bem como o acervo do antigo MAM SP, não continha fotografias, o que justifica a ausência de fotografias no núcleo inicial do acervo do MAC USP. Costa ressalta, ainda, que Walter Zanini, professor da USP designado para dirigir o novo museu, foi fundamental na assimilação da arte conceitual e da fotografia ao acervo do museu⁸⁴.

Ainda segundo Costa, as exposições e atividades relacionadas à fotografia realizadas durante a gestão de Zanini, sempre receptivas a tendências fotográficas diversas, foram responsáveis pela assimilação do meio ao acervo. A primeira exposição de fotografia realizada no MAC USP foi *Beleza de Pedra: fotografias de Lenita Perroy*, em abril de 1969. O ano de 1970, foi marcado

⁸¹ Ibid., p. 139.

⁸² Ibid., p. 142.

⁸³ Ibid., p. 142.

⁸⁴ FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

pelo recebimento de uma individual itinerante denominada *Cartier-Bresson: fotografias recente*, vinda do MoMA com curadoria de John Szarkowski⁸⁵.

O grande sucesso da exposição de Cartier-Bresson, levou à criação de uma comissão encarregada de criar um Setor de Fotografia no MAC USP em junho de 1970, formada por Claudia Andujar, Cláudio Kubrusly, Derli Barroso, Eduardo Salvatore, George Love, José Xavier, Maureen Bisilliat e Thomaz Farkas, cuja primeira iniciativa foi a organização da exposição *9 fotógrafos de São Paulo* (**Figura 06**). Além dos fotógrafos membros da comissão, participaram da mostra Boris Kossoy, Cristiano Mascaro e Walter Simoncini, que reuniu ao todo 86 fotografias⁸⁶. Claudia apresentou três fotos intituladas *Mulher Xicrin* e o objeto elaborado com fotografia, madeira e acrílico, intitulado *Inês*⁸⁷ (**Figura 07**), que foi adquirida para o acervo do museu. Já George Love, Boris Kossoy e Aldo Simoncini doaram fotografias na ocasião⁸⁸.

Em seu texto para o catálogo, George Love menciona a crescente valorização que a fotografia vinha recebendo no país e os diálogos cada vez mais frequentes entre fotografia e arte contemporânea.

Essa contribuição vem expressa não só através dos trabalhos dos próprios fotógrafos como também ironicamente no uso de ideias fotográficas dos artistas que trabalham em outros campos. Não é muito difícil assegurar que o emprego da fotografia é agora frequente, não nos fotógrafos, mas nos artistas que se apossam dela e de processos seus para resolverem seus problemas (...). Neste sentido, a presença dos fotógrafos entre outros artistas, numa exposição que não trata da fotografia como fenômeno isolado mas como parte integrante das artes plásticas é um sinal muito promissor.⁸⁹

George Love demonstra que estava a par das discussões acerca de novas práticas adotadas por artistas ao fazerem uso da fotografia como forma de contestação dos conceitos tradicionais da

⁸⁵ Três anos depois, Bresson doou uma foto assinada de sua autoria para o acervo do museu. Em seu artigo, Costa assinala que a exposição de Cartier-Bresson estava sendo disputada entre instituições paulistas. O MASP não é citado nominalmente, no entanto a autora lista algumas exposições recebidas pela instituição advindas do MoMA naquele ano e nos posteriores, como *New Photography* (1970), *Four Contemporary Masters* (1973) e *Colour as a language* (1975). COSTA, Helouise. Op. cit. 2008, p. 150-151. A exposição enviada pelo MoMA com o título de *New Photography*, foi renomeada como *Fotógrafos Americanos* ao ser apresentada no MASP em 1970. Voltaremos a ela no segundo capítulo desta dissertação. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição Fotógrafos Americanos, 1970. Cartier-Bresson expôs no MASP apenas em 1984. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição Henri Cartier-Bresson, 1984.

⁸⁶ COSTA, Helouise. Op. cit. 2008, p. 151.

⁸⁷ Disponível em: <https://acervo.mac.usp.br/acervo/index.php/Detail/objects/18501>

⁸⁸ COSTA, Helouise. Op. cit. 2008, p. 153.

⁸⁹ LOVE, George. Apresentação. In: MAC USP. *9 fotógrafos de São Paulo*, 1971. Centro de Pesquisa do MASP.

arte. Por outro lado, reafirma seu pertencimento ao campo específico da fotografia e sinaliza para a integração definitiva do meio ao sistema de arte local.



Figura 06: Vista geral da exposição *9 fotografos de São Paulo*. Fonte: Arquivo MAC USP.

A pequena biografia de George Love⁹⁰, publicada no catálogo da exposição, salienta sua participação em projetos de documentação social e na organização de mostras enquanto ainda residia nos Estados Unidos. O texto destaca também sua atuação profissional em filmes para televisão, projeções audiovisuais, fotografias para revistas e filmes educacionais, além do trabalho de edição de fotografia que realizava para revistas especializadas como *Novidades Fotóptica* e *Bondinho*. Além disso, menciona que Love tinha trabalhos em importantes coleções dos EUA, entre as quais a George Eastman House. Em sua lista de obras constam duas obras realizadas em coautoria com Cláudia Andujar.

⁹⁰ MAC USP. *9 fotografos de São Paulo*, 1971. Centro de Pesquisa do MASP.



Figura 07: Objeto fotográfico de Claudia Andujar. Inês, 1971. Fonte: Acervo MAC USP, aquisição, 1971.

O perfil biográfico de Claudia, publicado no mesmo catálogo, indica uma trajetória consistente, que incluía colaborações com publicações da imprensa internacional, como as revistas *Life*, *Look*, *Fortune* e *New York Sunday Magazine*. Nota-se a sua passagem por importantes museus e galerias estadunidenses como o MoMA, a George Eastman House, Limelight, que era uma das poucas galerias especializadas em fotografias na época, além de ter participado do pavilhão da Kodak na Feira Internacional de Nova York, em 1965.

Claudia e George realizaram ainda uma segunda exposição em colaboração com o MAC USP. A exposição *O fotógrafo desconhecido*⁹¹ (**Figura 08**) foi apresentada no final de 1972 e contou com uma comissão organizadora composta por Walter Zanini, Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, George Love e Djalma Batista. A estratégia da comissão partiu de uma convocatória para fotógrafos, amadores ou profissionais, cuja produção fosse inédita ou pouco divulgada. Foram inscritas 266 fotografias e devido ao grande número e à divergência de critérios entre

⁹¹ Mesmo não sendo possível atestar o vínculo entre as exposições, é significativo notar a semelhança entre os títulos desta mostra e *Forgotten photographers*, realizada em 1951, pelo Departamento de Fotografia do MoMA enquanto era dirigido por Edward Steichen. *Forgotten photographers from the files of the Library of Congress* [Press release]. Arquivo MoMA. Disponível em: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3285> acesso em 22/11/2022.

os membros da comissão optou-se por incluir todas elas na exposição. Zanini justifica o grande número de imagens da exposição como sendo uma “avalanche” necessária:

válida essencialmente pelo relacionamento documental com o contexto cultural e social. Pode-se dizer que a natureza da manifestação impôs à comissão organizadora o dever de selecionar sem excluir. Cada um de seus membros assinalou com independência os trabalhos suscetíveis de uma apresentação particularizada no esquema da exposição – tarefa que exigiu esforços consideráveis.⁹²

Helouise Costa analisa as divergências em relação à suspensão do processo de seleção das imagens pela comissão organizadora, evidenciando as diferentes concepções de seus membros, detectadas a partir dos documentos presentes no Arquivo MAC USP e nos textos publicados no catálogo.



Figura 08: Vista da exposição O fotógrafo desconhecido, MAC-USP, 1972. Fonte: Arquivo MAC USP.

Mesmo que o intuito fosse mostrar a produção fotográfica de autores desconhecidos ou profissionais iniciantes, as fotos foram divididas entre “uma autêntica linguagem fotográfica” e “índices criativos em processo”, e seus autores classificados em “selecionados” ou “participantes”⁹³. Tal procedimento aponta para a realização de um julgamento estético das

⁹² ZANINI apud COSTA, Helouise. Op. cit. 2008, p. 154.

⁹³ COSTA, Helouise. Op. cit. 2008, p. 154.

fotografias pelos membros da comissão. O posicionamento de Claudia no texto do catálogo, por exemplo, exalta a capacidade da fotografia em provocar emoções, dizendo que teria escolhido os trabalhos que lhe tocaram “mais profundamente o *lado humano* e que sinto serem realizações válidas dentro da linguagem fotográfica”⁹⁴.

Segundo Costa, o princípio da exposição *O fotógrafo desconhecido* aproxima-se das ideias acerca da fotografia vernacular defendida por John Szarkowski, diretor do Departamento de Fotografia do MoMA. As trajetórias de Claudia Andujar e George Love e a inserção de ambos no contexto artístico e fotográfico do cenário novaiorquino oferecem, segundo a autora, pistas para detectar a possível influência das concepções de Szarkowski e dos fotógrafos, aos quais Walter Zanini atribuiu a “colaboração teórica dada à formulação da exposição”⁹⁵. Além disso, o próprio Zanini havia se encontrado com diversos curadores estadunidenses, entre os quais o próprio Szarkowski, em viagem ao país naquele mesmo ano⁹⁶.

Do ponto de vista das fotos apresentadas e da montagem da exposição, Costa destaca que:

As obras reproduzidas no catálogo *O fotógrafo desconhecido* atestam que não foram enviadas apenas fotos diretas, mas também objetos que incluíam fotografias. A exposição contou com uma montagem arrojada, não uniforme, que contemplou imagens em forma de poster, distribuídas lado a lado, sem espaçamento; fotos, com ou sem passe-partout, fixadas diretamente na parede, de modo informal; e obras em suportes especiais.⁹⁷

Obras de sete participantes da exposição foram adquiridas para o acervo do museu pouco tempo depois, como resultado da premiação anunciada no regulamento da exposição. Vale destacar ainda quatro mostras realizadas pelo MAC USP na década de 1970. A exposição *Fotógrafos Contemporâneos*, enviada por iniciativa de Beaumont Newhall, através da George Eastman House de Rochester. Ela teve pouca repercussão de público, talvez por ter apresentado fotografias “distantes do formalismo e da fotografia documental incentivada pelo MoMA na ocasião”⁹⁸, aliada ao fato de tratarem-se de fotógrafos pouco conhecidos. Andujar tentou incluir fotógrafos cujas produções pudessem conferir representatividade à mostra, o que não foi possível devido à falta de patrocínio⁹⁹.

⁹⁴ ANDUJAR apud COSTA, Helouise. Op. cit. 2008, p. 154 (grifo nosso).

⁹⁵ ZANINI, Walter apud COSTA, Helouise. Op. cit. 2008, p. 156.

⁹⁶ COSTA, Helouise. Op. cit. 2008., p. 156.

⁹⁷ Ibid., p. 155.

⁹⁸ Ibid., p. 156.

⁹⁹ Ibid., p. 156.

A exposição *Fotografia Experimental Polonesa*, trouxe obras de fotógrafos e artistas ligados à arte conceitual naquele país. As montagens, de acordo com Costa, “conferiam um caráter objetual à fotografia por meio da aderência de imagens recortadas a suportes rígidos”¹⁰⁰. Neste mesmo ano, o MAC USP recebeu a exposição de Brassai, enviada pelo MoMA com curadoria de John Szarkowski, cujo texto do catálogo remete-se ao fotógrafo como autor genial e o valoriza por seu talento em demonstrar as especificidades da fotografia¹⁰¹. Merece destaque, por fim, a exposição *Multimedia III*, realizada ainda em 1974, por alinhar-se às vertentes conceituais que se utilizavam das novas tecnologias como forma de expressão artística. A curadoria já reconhecia o papel fundamental da fotografia na arte conceitual quando essa questão era pouco discutida. Expuseram nesta mostra artistas como Regina Vater, Regina Silveira e Arthur Barrio.

Quanto ao processo de assimilação da fotografia pelo MAC USP, Helouise Costa conclui que ele ocorreu por meio de:

duas instâncias de legitimação essencialmente antagônicas em suas premissas. De um lado, a fotografia considerada por suas qualidades estéticas; e, de outro, a fotografia inserida na discussão mais ampla da arte contemporânea, servindo como elemento crítico para problematizar a autonomia da obra de arte e os limites da representação. A primeira era a chamada fotografia de autor, ou fotografia artística, e a segunda, fotografia experimental ou fotolinguagem.¹⁰²

No caso do MAC USP, é fundamental considerar o papel relevante exercido pelas práticas da Arte Conceitual. A teórica Cristina Freire analisa um conjunto de exposição conceituais ocorridas no museu também durante os anos 1970, bem como salienta o papel da série de exposições *Jovem Arte Contemporânea*, realizadas entre 1967 e 1974¹⁰³.

No caso das artes plásticas, a tão debatida efemeridade das propostas lança a noção de arte como processo decorrente de uma ideia, de um objeto impalpável para o centro do debate. O esforço do artista, nesse período, vai no sentido de dar corpo ao invisível, tornar material uma ideia que não teria, necessariamente, apelos formais.¹⁰⁴

Segundo a autora, as poéticas eleitas pelos artistas conceituais incluíam suportes alternativos e as novas tecnologia como “vídeos, filmes, audiovisuais, filmes super 8 e 16mm, discos,

¹⁰⁰ Ibid., p. 157.

¹⁰¹ Ibid., p. 157.

¹⁰² Ibid., p. 162.

¹⁰³ Os catálogos de todas as edições da *Jovem Arte Contemporânea* foram digitalizados pela equipe da Biblioteca Lourival Gomes Machado e encontram-se digitalizados no website do MAC USP. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac.asp>

¹⁰⁴ FREIRE, Cristina. Op. cit. 1999, p. 30.

fotografias, xerox, off-set, livros de artista e documentação de ventos”¹⁰⁵. Freire ressalta “o lugar de “destaque nos trabalhos e projetos conceituais”¹⁰⁶, aos quais voltaremos no último item deste capítulo.

As análises empreendidas até aqui, em relação à institucionalização e legitimação da fotografia nos museus de arte analisados, nos oferecem alguns parâmetros para compreendermos as similitudes e singularidades deste processo no MASP. A seguir, abordaremos seus primeiros vinte anos e suas relações com a fotografia neste período.

1.3 - Os primeiros anos do MASP (1947-1967)

Na cidade de São Paulo em meados dos anos 1940, muito se discutia sobre a necessidade de se criarem instituições para preservação do patrimônio cultural e artístico nacional¹⁰⁷. Os debates sobre a criação de um museu de arte moderna no Brasil foram noticiados por jornais e revistas, no entanto, esteve circunscrito ao eixo Rio-São Paulo, atingindo pouca penetração em setores mais amplos da sociedade naquele momento. O empresário das comunicações e dono do conglomerado dos Diários Associados, Assis Chateaubriand, dedicou-se pessoalmente à concretização de tal projeto.

A partir de 1946 o Diário da Noite, pertencente a Chateaubriand, passou a anunciar a campanha em torno da iniciativa, convocando a participação da elite cultural paulista e carioca, principalmente¹⁰⁸. Conforme as negociações amadureciam, os artigos publicados pelo jornal mudariam a abordagem sobre o assunto, bem como a localização e a nomenclatura a ser aplicada à futura instituição: de projeto coletivo, ainda que de um pequeno grupo, para uma

¹⁰⁵ Ibid., p. 30.

¹⁰⁶ Ibid., p. 95.

¹⁰⁷ Mário de Andrade, expoente dos artistas modernos e um dos idealizadores da Semana De Arte Moderna, vinha, desde a década anterior, se preocupando com a questão e procurava estabelecer parâmetros de desenvolvimento de políticas públicas para a preservação do patrimônio artístico, engajando-se em iniciativas governamentais. Em 1937, foi criado o Serviço de Proteção ao Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, cujo projeto original havia sido escrito por Mário no ano anterior. Outros intelectuais importantes como Sérgio Milliet e Mário Pedrosa também dedicaram esforços ao fomento de tais iniciativas.

¹⁰⁸ Pontos de vista - Um museu de arte moderna para São Paulo. Diário da Noite. 13 de abril de 1946.

Disponível em:

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093351&Pesq=pontos%20de%20vista%20194613%20de%20abril&pagfis=4392> acesso 14/04/2022.

diligência individual; do Rio de Janeiro para São Paulo; de museu de arte moderna para museu de arte moderna e antiga, e finalmente, apenas museu de arte¹⁰⁹.

No mesmo ano de 1946, o navio Almirante Jaceguay¹¹⁰ atracou no porto da cidade do Rio de Janeiro, então capital federal, trazendo da Europa o jornalista e crítico de arte Pietro Maria Bardi e a arquiteta Lina Bo Bardi. Vindos da Itália, chegaram ao Brasil com o intuito primeiro de organizar mostras sobre arte italiana e comercializar as obras que trouxeram consigo. Antes mesmo de se engajarem na implantação do MASP, os Bardi já estavam envolvidos na estruturação de mostras de arte no país. Duas exposições foram realizadas na sede do Ministério de Educação e Saúde no Rio de Janeiro, uma contando com obras renascentistas – Exposição de pintura italiana antiga: do século XIII ao século XVIII¹¹¹, e outra de inclinações modernistas – Exposição de arte contemporânea italiana: novos de Milão¹¹².

As exposições haviam sido previamente preparadas na Itália pelo Studio d'Arte Palma de Roma, galeria fundada por Pietro Maria Bardi no contexto do pós segunda guerra para negociar as obras de arte que havia adquirido durante o conflito. A galeria obteve sucesso comercial logo de início, chamando atenção do mercado de arte. Em 1945, Lina Bo transfere-se de Milão a Roma para trabalhar no Studio d'Arte Palma, onde conhece Bardi. Os dois se casaram no ano seguinte. Ao embarcarem para o Brasil, tanto Lina quanto Pietro acumulavam experiências com o mercado de arte italiano e pretendiam encontrar parceiros comerciais no Brasil¹¹³. Ela como arquiteta, assistente do arquiteto Gio Ponti, editora de revistas especializadas em

¹⁰⁹ Informações retiradas de matérias veiculadas pelos Diários Associados durante o ano de 1946, em particular pelo Diário da Noite, nas quais a criação de um museu é mencionada. Consultamos em especial as reportagens: Um museu de arte moderna em São Paulo. Diário da Noite. 13 de abril de 1946; Um museu de arte moderna. Diário da Noite. 18 de abril de 1946; Notas de arte. Diário da Noite. 13 de maio de 1946; Foi uma máquina. Diário da Noite. 18 de maio de 1946; Quirino da Silva. Museu de arte moderna e clássica. Diário da Noite. 12 de setembro de 1946; Quirino da Silva. Museu de arte moderna e clássica. Diário da Noite. 22 de novembro de 1946. Disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=093351&Pesq=pontos%20de%20vista%20194613%20de%20abril&pagfis=6535> acesso em 14/04/2022.

¹¹⁰ Informação sobre a chegada do casal Bardi no Brasil coletada do website do Instituto Bardi. Disponível em: <https://portal.institutobardi.org/os-fundadores/o-casal-bardi/> acesso em 14/04/2022.

¹¹¹ STUDIO d'Arte Palma. *Exposição de pintura italiana antiga: do século XIII ao século XVIII*. Roma: Studio d'Arte Palma, 1946. Catálogo de exposição.

¹¹² BARDI, P. M. Op. cit. 1992, p. 52.

¹¹³ Sobre as motivações da vinda de Pietro Maria Bardi ao Brasil, indicamos a comunicação apresentada por Viviana Pozzoli no Seminário Modernidade Latina, realizado pelo MAC USP em 2013. POZZOLI, Viviana. *1946! Por que Pietro Maria Bardi decide deixar a Itália e partir para o Brasil?* Seminário Modernidade Latina – Os italianos e os centros do modernismo Latino-americano. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 2014. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/conteudo.html> acesso em 14/04/2022.

arquitetura moderna como a *Domus*¹¹⁴; ele como jornalista autodidata, professor, articulador de mostras, editor da revista *Quadrante*¹¹⁵ e negociante de obras de arte.

O Museu de Arte de São Paulo, inaugurado em 02 de outubro de 1947, em um edifício ainda em construção¹¹⁶, foi estruturado a partir de eixos aparentemente antagônicos. Por um lado, constituía seu acervo de obras de arte a partir de pressupostos da história da arte europeia, tributária em grande medida da formação italiana de Pietro Maria Bardi, seu primeiro diretor. De outro operava a partir de premissas didáticas inspiradas em escolas como a Bauhaus e o Instituto de Design de Chicago¹¹⁷, dedicando parte importante de seu espaço e programação às atividades educativas, como ressalta Maria Cecília França Lourenço em *Museus Acolhem Moderno*:

Sem dúvida, o Museu de Arte de São Paulo é o primeiro museu brasileiro a ser implantado com critérios norteadores de uma política clara no acervo, voltada às ditas obras-primas e de artistas célebres do passado, alicerçada por uma atuação aberta para novas manifestações de época e caras ao moderno, como desenho industrial, moda, comunicação visual, e também, um terceiro eixo, educacional, igualmente comprometido com o moderno.¹¹⁸

Assis Chateaubriand se utilizava do aparato de comunicações de que dispunha para divulgar e conseguir doações para o museu e a chegada das obras que passariam a integrar o acervo de obras-primas do museu eram amplamente noticiadas pelas mídias Associadas. Em pouco tempo a coleção de obras de arte contava com pinturas e esculturas de Tintoretto, Botticelli, Amadeo Modigliani, Paul Cézanne, Auguste Renoir, El Greco e Francisco Goya e despontava como o maior acervo de arte europeia da América Latina¹¹⁹. Os meios de comunicação de massa foram incorporados ao cotidiano do museu de tal maneira que as páginas da revista *O*

¹¹⁴ Sobre as experiências de Lina Bo Bardi na Itália e sua relação com a revista *Domus* consultamos o artigo do teórico e pesquisador da vida e obra da arquiteta Renato Anelli. ANELLI, Renato. Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália. Pós. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU USP*, n. 27, 2010, p. 86-101.

¹¹⁵ MIGLIACCIO, Luciano. *Pietro Maria Bardi no Brasil: história, crítica e crônica de arte no Brasil*. Seminário Modernidade Latina – Os italianos e os centros do modernismo Latino-americano. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 2014. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/LUCIANO_PORT.pdf

¹¹⁶ Museu de Arte de São Paulo. *MASP 30 anos*. São Paulo: MASP, 1977, p. 13.

¹¹⁷ Sobre a criação e o funcionamento do Instituto de Arte Contemporânea destacamos a pesquisa de mestrado desenvolvida por Ethel Leon, junto à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, e mais tarde publicada em livro. LEON, Ethel. *IAC: Primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Editora Blucher, 2014.

¹¹⁸ LOURENÇO, Maria Cecília França. Op. cit. 1999.

¹¹⁹ O biógrafo de Assis Chateaubriand, Fernando Morais descreve com detalhes as negociações empreendidas por ele na formação do acervo do MASP em seu livro *Chatô – O rei do Brasil* dos capítulos 28 a 33, p. 408-508. O trabalho de pesquisa para o livro foi, em grande medida, desenvolvido em consulta aos documentos pertencentes ao Arquivo Assis Chateaubriand, salvaguardados pelo MASP. MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016.

*Cruzeiro*¹²⁰, também pertencente ao grupo Diários Associados, cumpriam importante papel na divulgação institucional.

O fotógrafo de origem alemã Peter Scheier, entre 1947 e 1953, atuou no registro das atividades e exposições do museu, ao mesmo tempo em que trabalhou como colaborador para a revista *O Cruzeiro*, na qual publicou uma série de fotorreportagens sobre o MASP. Helouise Costa analisa as imagens que Scheier produziu do museu, concluindo que as fotos publicadas na revista buscavam adequar-se à estrutura peculiar das fotorreportagens, muitas vezes de viés sensacionalista. Enquanto que as fotografias produzidas em âmbito institucional apresentam “uma orientação mais técnica dada pelo Museu para a produção dos registros, provavelmente pelo casal Bardi”¹²¹. Em seus primeiros anos no Brasil, Lina e Pietro desenvolveram muitas atividades editoriais que vinham ao encontro à política cultural implantada no museu, entre elas a revista *Habitat*, com a qual Scheier também colaborou.

A revista *Habitat* baseava-se em um projeto editorial lançado pelo casal Bardi, em 1951, e dirigido por eles até 1953. Segundo a pesquisadora Paula Gorestein Dedecca, a iniciativa da *Habitat* pode ser entendida como “parte de um projeto maior de ação no campo da cultura idealizado pelos Bardi, cujas atividades exercidas desde sua chegada no Brasil, em 1946, caracterizaram-se pelo investimento no caráter informativo e formativo da arte”¹²². Na revista, utilizaram-se amplamente da fotografia para a disseminação de temas relacionados à arquitetura, o mobiliário e o design. Ao nos aproximarmos da história institucional do MASP, compreendemos que as experiências anteriores de seus principais articuladores enquanto jornalistas, escritores e editores de revistas ilustradas, muitas vezes pautaram os usos e funções da fotografia no museu por seu viés comunicacional.

Nos primeiros anos de funcionamento do MASP, na sede da rua sete de abril, Pietro Maria

¹²⁰ COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro 1940/1960*. Apresentação de Flávio Pinheiro. Texto de Fernando Cury de Tacca, Flávio Damm, Fernando Ilharco Morgado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

¹²¹ COSTA, Helouise. *Espaços da arte: fotografia e representação em Peter Scheier*. In: COSTA, H.; FABRIS, M. Modernismos em diálogo: o papel social da arte e da fotografia na obra de Hans Gunter Flieg. São Paulo: MAC USP, p. 99-114, 2015, p. 102.

¹²² DEDECCA, Paula Gorestein. *Sociabilidade, crítica e posição: o meio arquitetônico, as revistas especializadas e o debate moderno em São Paulo (1945-1965)*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU USP, 2012, p. 105. Disponível em:

https://www.academia.edu/35807495/Sociabilidade_cr%C3%ADtica_e_posi%C3%A7%C3%A3o_o_meio_arquitet%C3%B4nico_as_revistas_especializadas_e_o_debate_do_moderno_em_S%C3%A3o_Paulo_1945_1965_Sociability_criticism_and_position_the_architectonic_environment_the_specialized_magazines_and_the_modern_discussion_in_S%C3%A3o_Paulo_1945_1965_email_work_card=title&li=0 acesso em 10/12/2022.

Bardi recorreu à fotografia como instrumento didático, realizando exposições nas quais reproduções de obras de arte pautavam temas referentes à História da Arte ocidental, desde a antiguidade até as tendências mais recentes, abarcando a pintura, o design, a arquitetura e temas correlatos¹²³. Se iniciava assim, o projeto educativo do museu para a formação do público brasileiro para a arte. A política educativa defendida por Bardi vinha de encontro às aspirações progressistas de Assis Chateaubriand.

Em artigo publicado em 1948, no primeiro número da revista *Museum* da Unesco¹²⁴, Bardi pontua os recursos didáticos que utilizava para os cursos de história da arte ministrados no MASP. “Os cursos de estética em geral ou sobre escolas de arte em particular têm tido sucesso inesperado, e as aulas introdutórias sobre história das artes visuais também atraiu grande audiência. Estas séries de dez ou doze aulas são ilustradas com *slides*”¹²⁵. Ou seja, além de serem utilizadas reproduções nas exposições didáticas para comparações formais entre obras, eram projetados *slides* com intuito de oferecer um repertório visual variado aos alunos. Um estudo aprofundado das exposições didáticas foge do escopo desta dissertação. Nos interessa apenas ressaltar a utilização da reprodutibilidade, por processos fotomecânicos, enquanto instrumento educativo, amplamente aplicada nas exposições, cursos e seminários que o museu realizou no início de suas operações.

Juntamente às exposições didáticas foi apresentada a exposição chamada *Vitrine das formas*, cuja expografia colocava lado a lado objetos tão díspares quanto uma cerâmica marajoara e uma máquina de escrever da marca Olivetti¹²⁶. A tais iniciativas, somaram-se muitos seminários, debates, palestras e cursos organizados pelo MASP em seus primeiros anos, que culminaram na criação do Instituto de Arte Contemporânea (IAC) – escola de design e artes

¹²³ POLITANO, Stela. *Exposição didática e vitrine das formas - a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: Unicamp, 2010.

¹²⁴ A primeira edição da revista *Museum*, da também recém fundada Unesco (Organização das Nações Unidas para Educação Ciência e Cultura), fazia parte de um processo de retomada dos museus franceses após longo período de atividades suspensas, na qual defende-se a valorização dos patrimônios culturais abrigados pelas instituições. Os artigos contaram com a participação de gestores de museus de várias partes do ocidente, incluindo o Brasil, com o artigo de Pietro Maria Bardi. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127418> acesso em 10/04/2022.

¹²⁵ BARDI, Pietro Maria. *L'expérience didatique du Musée de Arte de São Paulo*. Paris: Unesco publications, 1948, p. 142.

¹²⁶ Segundo a pesquisadora Stela Politano, para a coleção de objetos que compunham a *Vitrine das formas* foram realizados contatos com instituições culturais como o Museu Etnográfico de Paris e o Museu de Arte Moderna de Nova York. Além disso, os objetos, que segundo a autora representavam a evolução das formas, contemplavam desde as “artes menores”, como o artesanato, em conjunto com fundamentos da “grande arte”. POLITANO, Stela. Op. cit. 2010, p. 91.

aplicadas inspirada no modelo de ensino da Bauhaus -, que funcionou no museu entre 1951 e 1953¹²⁷.

A fotografia passa a ser ensinada dentro da instituição em paralelo às atividades do IAC, atraindo muitos dos alunos para as aulas do curso de fotografia. Thomaz Farkas e Geraldo de Barros foram convidados por Pietro Maria Bardi para montar o laboratório fotográfico que passaria a funcionar nas dependências do MASP. Farkas cumpriu ainda as funções de instrutor das aulas de fotografia. Na pasta do Arquivo Histórico sobre os cursos de fotografia desse período são poucas as informações disponíveis, assim como um grande contingente dos documentos provenientes das atividades realizadas pelo museu ainda na rua 7 de abril. Uma reportagem de 11 de junho de 1951, encontrada no dossiê sem o nome do jornal que a veiculou, intitulada *Interesse pelos cursos de fotografia do Museu de Arte*, nos oferece algumas informações. A matéria indica que a primeira turma já havia se formado e a segunda iniciava “seus trabalhos sob direção de Thomaz Farkas”¹²⁸.

A primeira exposição de fotografia realizada pelo MASP foi a exposição *Fotoformas* de Geraldo de Barros. A mostra, inaugurada em janeiro de 1951, foi composta por imagens de forte teor construtivo e experimental. Bastante diversa tanto do ponto de vista temático quanto técnico, a série continha naturezas mortas, retratos e cenas urbanas. Barros apresentou fotografias diretas, mas também fotos recortadas e aderidas a suportes que se remetiam à escultura e exploravam a materialidade fotográfica, transformando imagens em objetos. Além disso, incluiu na exposição manipulações diversas, como múltiplas exposições, imagens resultantes de montagens de negativos de vidro ou intervenções desenhadas sobre eles com ponta seca, instrumento utilizado no processo de gravura.

Os dispositivos desenvolvidos por Lina Bo Bardi para exibição do acervo de pinturas e para as exposições didáticas do MASP foram incorporados, enquanto outros foram projetados especialmente para acolher a proposta de Barros (**Figura 09**). O sistema de tubos modulares criados pela arquiteta enfatizava a verve construtiva do projeto da exposição. Segundo a curadora Heloisa Espada:

Os tubos metálicos que sustentam as obras faziam parte do projeto expositivo desenvolvido por Lina Bo Bardi para esta sala do Masp. Suas ideias eram alinhadas

¹²⁷ ANELLI, Renato Luiz Sobral. Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980). *Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil*, Niterói, v. 16, 2009. LEON, Ethel. Op. cit., 2014.

¹²⁸ Interesse pelos cursos de fotografia do Museu de Arte. 11 de junho de 1951. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1951.

às propostas museográficas de arquitetos modernos como Mies van der Rohe que pretendiam integrar objetos de arte ao espaço da exposição e eram inspiradas em exposições de artistas construtivos na década de 1920.¹²⁹

Algumas vistas do espaço expositivo corroboram com a avaliação da autora pela proximidade formal das soluções de montagem das *Fotoformas* com os projetos do *Abstract Cabinet*, de El Lissitzky. A série exposta no MASP caracterizou-se como “um conjunto híbrido de fotografias que se alinhavam tanto à geometria exata da arte concreta quanto aos desenhos livres de aspecto infantil que aparecem em seus trabalhos gráficos”¹³⁰. Espada traça uma análise da série *Fotoformas* em paralelo às pesquisas desenvolvidas simultaneamente pelo artista com pintura, gravura e artes gráficas, levando em conta a sua filiação ao concretismo do Grupo Ruptura. Pietro Maria Bardi, no texto que escreveu para a exposição, aponta a tendência à geometrização e à abstração na obra de Barros:

Geraldo vê, em certos aspectos ou elementos do real, especialmente no detalhes geralmente escondidos, sinais abstratos fantasiosos e olímpicos: linhas que gosta de entrelaçar com outras linhas numa alquimia de combinações mais ou menos imprevistas e às vezes ocasionais, que acabam sempre compondo harmonias formais agradáveis. A composição é para Geraldo um dever, ele organiza escolhendo no milhão de segmentos lineares que percebe, sobrepondo negativo sobre negativo, modulando tons de suas únicas cores que são o branco e o preto, reforçando as tintas, naquele seu trabalho de laboratório tão cuidado e agradável. Os mestres de Geraldo são os pintores que renunciaram à figura, de Kandinsky a Mondrian a Bill, e, daqueles mundos de conteúdo tão vago e misterioso, pobre renunciatório e ao mesmo tempo tão ambicioso e infinito para o iniciado, ele atinge uma linguagem pura, ainda indistinta, mas todavia uma linguagem de artista. A palavra é dirigida a outros iniciados que, por enquanto, procuram nas composições estados d’alma análogos mas indetermináveis.

Geraldo fotografa de má vontade o real, diria que não o compreende, e, sem controlá-lo, procura nele descobrir purezas úteis a suas meditações: linhas depuradas a meio de revelações e luzes reduzidas a esquemas das quais é impossível reconstruir as origens. Em lugar da pintura, modo ainda entrosado aos antigos empreendimentos do verismo, o nosso artista se vale da fotografia, que é sim, um meio ligado ao mais mecânico dos verismos, mas que se presta a transformar a sensação numa expressão sem artisticidade, pura derivação de sombras e por isso mais ligada à abstração, por nada manual e por isso menos individual, despersonalização da individualidade, espécie de absoluto a-romântico, mas todavia romantiscismo dos mais definíveis.¹³¹

¹²⁹ ESPADA, Heloisa. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. (Dissertação de mestrado) Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2006, p. 88.

¹³⁰ ESPADA, Heloisa. Op. cit., p. 14.

¹³¹ BARDI, Pietro M. *Fotoforma*. Folheto de divulgação. Arquivo Histórico do MASP, Pasta da exposição Fotoforma Geraldo de Barros, 1950. A data da exposição que consta no Arquivo MASP é 1950, reproduzimos aqui para facilitar a localização do documento original.



Figura 09: Vistas da exposição *Fotoformas* de Geraldo de Barros, 1951. Fonte: Reprodução do catálogo *Fotoformas*, de 1994. Coleção particular da autora.

Certamente Geraldo de Barros admirava Wassily Kandinsky, Piet Mondrian e Max Bill, mas o que gostaríamos de salientar aqui é o procedimento que se tornará característico dos textos de Bardi sobre a produção de fotógrafos: buscar filiações destes com artistas reconhecidos internacionalmente estabelecendo quase sempre comparações estéticas com a pintura. Interessado em fotografia desde 1946, Geraldo de Barros efetivou sua associação ao FCCB em abril de 1949. Sua trajetória no clube foi marcada por contradições. Por um lado, incorporou as discussões acerca da renovação da fotografia clubista no contexto do pós-guerra, difundida naquele ambiente, por outro, opôs-se aos setores mais conservadores da produção bandeirante. A poética concretista de Barros e seu despudor em intervir diretamente no negativo do filme, certamente foram determinantes para seu isolamento do círculo clubista¹³². Em um dos seminários internos do clube, Geraldo defendeu sua posição acerca da liberdade que pensava ser primordial para qualquer artista¹³³. Em entrevista publicada em 1952, o artista comenta seu

¹³² COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *Fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹³³ *Ibid.*, p.44.

processo criativo e as possibilidades da fotografia abstrata:

Há uma fotografia convencional, como há uma pintura convencional. Isso não impede a possibilidade da arte autêntica. E o lado técnico não faz senão duplicar nossas possibilidades de descobertas. Não sou pintor, senão no momento de tirar a fotografia, de escolher meu ângulo, meu plano. Em seguida, durante todo o tempo em que a objetiva trabalha, faço um trabalho de composição independente do que escolhi como assunto, trabalho no qual o único guia é o ritmo, o contraponto, a harmonia plástica. A fotografia abstrata pode atingir alturas musicais...¹³⁴

Barros explicita sua busca poética por inovações expressivas no campo da arte, combinando procedimentos compositivos da pintura e das artes gráficas com a fotografia a fim de atingir harmonias musicais, mesmo que dissonantes. De fato, ao utilizar-se da ponta seca para gravar desenhos no negativo, o artista faz da fotografia um meio expressivo passível de intervenção, algo extremamente novo e singular na produção brasileira da época. Neste sentido, podemos considerar que o artista já se utilizava de procedimentos híbridos na composição de suas imagens, mas, no entanto, obteve reconhecimento artístico apenas quando abandona a fotografia e investe em sua carreira de pintor.

No momento de sua realização, a exposição *Fotoforma* não foi noticiada pelo BFC. Era de costume do clube divulgar nos boletins as mostras individuais realizadas por seus sócios, principalmente tratando-se de eventos em museus de arte. A ausência de menção à exposição do MASP é sintomática do entendimento que localizava a produção desenvolvida por Geraldo de Barros fora do âmbito estritamente fotográfico¹³⁵. Mesmo já estando mais distanciado do FCCB, Barros participou de importantes articulações entre o clube e o circuito artístico, sendo um dos responsáveis pela inserção da fotografia na *II Bienal de São Paulo* em 1954¹³⁶.

Em março de 1951, o MASP recebeu a exposição *A arte fotográfica de Annemarie Heinrich*, sob patrocínio do FCCB, que reuniu 100 fotografias da autora argentina. A mostra foi calorosamente noticiada pelo boletim do clube (**Figura 10**) e divulgada também pela imprensa, no entanto, entre os dossiês do Arquivo Histórico do MASP nada consta sobre o evento, e nem mesmo cronologias recentes sobre a obra da fotógrafa mencionam a mostra apresentada no MASP¹³⁷. A exposição de Annemarie Heinrich, até onde pudemos apurar, é a primeira de uma

¹³⁴ Poderá haver fotografia abstrata? *Letras e artes*. 10 de agosto de 1952. Disponível em: https://www.geraldodebarros.com/main/wp-content/uploads/2013/03/1952_08_10_LA.pdf

¹³⁵ COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *Fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹³⁶ A Sala de Fotografia contemplou a produção bandeirante, recebendo críticas positivas de Walter Gropius e Max Bill.

¹³⁷ MALBA. *Annemarie Heinrich - Intenciones Secretas: Génesis de la liberación femenina en sus fotografías vintage*. Malba: Buenos Aires, 2015 (catálogo de exposição).

mulher fotógrafa em um museu de arte no país¹³⁸ (**Figura 11**).



Figura 10: Annemarie Heinrich com José Oiticica Filho, José Yalenti e Aldo de Souza Lima no FFCB, 1951. Fonte: BFC, nº 59, março de 1951. Website do Foto Cine Clube Bandeirante.

De origem alemã, Annemarie imigrou ainda na adolescência para a Argentina onde aprendeu a fotografar de forma autodidata, montando um quarto escuro para revelação de negativos em sua casa. Em 1930, abriu seu primeiro estúdio fotográfico e passou a colaborar com diversas revistas ilustradas. Desenvolveu em paralelo sua atuação como retratista do Teatro Cólón, considerado um dos teatros líricos mais importantes do mundo. A partir dos anos 1940, as suas fotos de grandes personalidades da ópera e do teatro tornaram-se sua faceta mais conhecida.

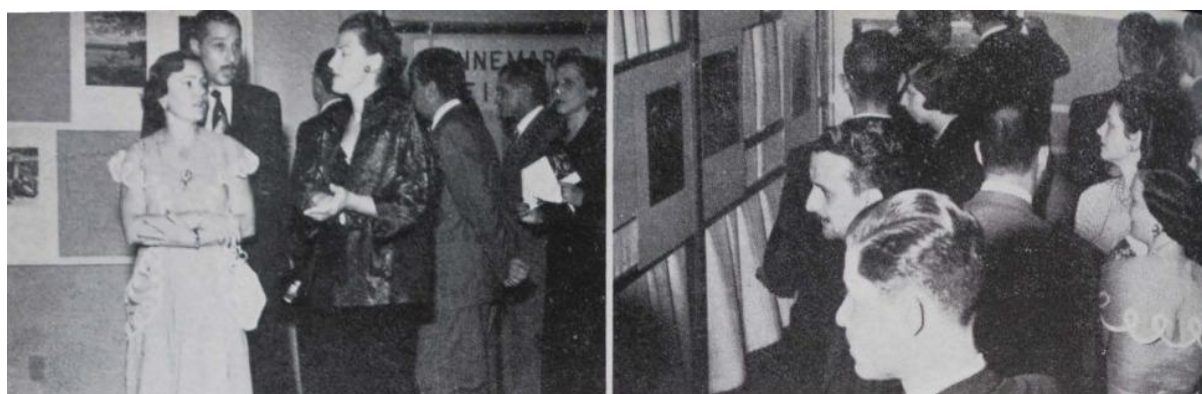


Figura 11: Vistas da exposição *A arte fotográfica de Annemarie Heinrich* no MASP, 1951. Fonte: BFC, nº 59,

¹³⁸ Hipótese corroborada por Helouise Costa em seu levantamento sobre a presença de mulheres no circuito fotoclubista. COSTA, Helouise. *Presenças efêmeras: mulheres fotógrafas no Foto Cine Clube Bandeirantes*. In: Três autoras do sexto fraco: Alice Kenji, Dulce Carneiro e Annemarie Heinrich. São Paulo: Galeria Utópica, 2020, p. 18. Disponível em: https://www.academia.edu/44590446/Presen%C3%A7as_ef%C3%AAmernas_mulheres_fot%C3%B3grafas_no_Foto_Cine_Clube_Bandeirante acesso em: 20/04/2022

Após participar de algumas edições do *Salão Internacional de Arte Fotográfica*, Annemarie foi convidada por membros do FCCB para expor no MASP. A exposição foi considerada pelo editor do BFC Jacob Polacow, como um grande passo para a consagração da obra de Heinrich. O tom do artigo é bastante elogioso e destaca o percurso da fotógrafa no aprimoramento de sua linguagem fotográfica:

Retoque de negativo, retoque de positivo, técnica de revelação e de ampliação, retratos para carteiras de identificação, prática de iluminação, foram os degraus penosamente galgados para formar o alicerce de conhecimentos básicos. Depois, o pequeno laboratório instalado na residência, sabe Deus que sacrifício, constituindo o primeiro passo para a libertação. Estudo, pesquisa, vontade férrea de progredir, persistência inabalável, marcaram os anos que se seguiram. Finalmente a realização.¹³⁹

Helouise Costa, em artigo sobre a presença de mulheres no circuito fotoclubista, nos conta que a atuação de fotógrafas em fotoclubes argentinos era bem mais intensa do que nos clubes brasileiros, incluindo o bandeirante¹⁴⁰. Enquanto no Brasil a maioria das mulheres eram relegadas ao papel secundário de meras acompanhantes de seus maridos fotógrafos, na Argentina muitas delas estavam engajadas na formação de grupos e realização de eventos com intuito de visibilizar sua produção fotográfica. Heinrich participou ativamente dos circuitos fotográficos que buscavam reconhecimento artístico na Argentina. Destaca-se sua atuação no grupo de fotógrafos intitulado “*La carpeta de los diez*”¹⁴¹. Annemarie era a única mulher do grupo. Max Jacoby, também de origem alemã e co-fundador do grupo escreveu que a foto *Savia*, de autoria de Heinrich, era tão magnífica que “inegavelmente poderia chegar a ser expressão artística de um homem”¹⁴².

Em 1952, foi realizada no MASP a exposição *A jangada* do fotógrafo Chico Albuquerque (**Figura 12**), que também era associado do FCCB¹⁴³. A série de fotografias apresentadas havia

¹³⁹ BFC, nº 59, p. 07.

¹⁴⁰ COSTA, Helouise. Op. cit. 2020, p. 15.

¹⁴¹ Grupo artístico argentino que se constituiu a partir da autogestão e discussão coletiva das obras de cada integrante.

¹⁴² MALBA. Op. cit. 2015, p. 233.

¹⁴³ Um depoimento de German Lorca sobre Chico Albuquerque conta também sobre a dinâmica do funcionamento do FCCB: “Conheci o Chico no Foto Cine Clube Bandeirantes. Naquela época o clube não tinha o nível dele, era ainda muito amador. Os frequentadores tinham uma boa situação financeira, por que eram engenheiros, industriais, médicos, farmacêuticos, dentistas. E o conceito de “amador” era o de um sujeito que podia comprar uma máquina e fotografar, mas nem todos tinham total domínio da técnica, nem faziam laboratório. (...) Com ele conheci uma nova trilha no fazer do retrato, por que o retrato dele era supremo! O pessoal fazia, mas não era a mesma coisa. Ele me ensinou, por exemplo, que nunca se deve cruzar duas luzes.

sido produzida naquele mesmo ano em uma de suas viagens de volta à Fortaleza e tornou-se um de seus mais célebres trabalhos. Nascido em Fortaleza em 1917, Chico Albuquerque, iniciou-se na fotografia fazendo retratos no laboratório de fotografia montado em 1934 por seu pai, então cinegrafista amador. Atuou como fotógrafo nas filmagens do documentário *It's all true*¹⁴⁴ de Orson Welles, realizadas nas praias de Fortaleza. Especializou-se profissionalmente nas áreas de fotografia industrial, arquitetônica e na documentação do crescente processo de urbanização da capital paulista¹⁴⁵. Além disso, Albuquerque é considerado pioneiro da fotografia publicitária e sua atuação, em colaboração com profissionais da propaganda e agências de publicidade nacionais e internacionais instaladas na cidade, lançou bases para a incorporação da fotografia nas peças publicitárias no país¹⁴⁶.



Figura 12: Fotografia da série Mucuripe, Chico Albuquerque, 1952. Fonte: Reprodução do fotolivro Mucuripe.

Dizia sempre: “Uma, e a outra mais suave”. Foi um grande aprendizado. E também, quando ia visitar seu estúdio e o laboratório na avenida Rebouças, sempre procurava ver tudo. Como ele era cuidadoso com as coisas...”. VELOSO, Patrícia; ALBUQUERQUE, Ricardo (org.). *Chico Albuquerque: fotografias*. Fortaleza: Terra da Luz, 2009, p. 60.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 58.

¹⁴⁵ Sobre a relação de Chico Albuquerque com a fotografia industrial e publicitária, consultamos o catálogo da exposição *O estúdio fotográfico de Chico Albuquerque*. Realizada em parceria entre O Instituto Moreira Salles e o Museu da Imagem e do Som SP, com curadoria de Sergio Burgi, itinerou pelas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Poços de Caldas entre 2013 e 2015. ALBUQUERQUE, Chico. *O estúdio fotográfico Chico Albuquerque: retrato, publicidade, indústria, arquitetura e documentação urbana (1947-1975)*. Texto de Sergio Burgi. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.

¹⁴⁶ A profissionalização na área das mídias é impulsionada também pela criação da primeira Escola de Propaganda, que funcionou no Masp e posteriormente daria origem à Escola Superior de Propaganda e Marketing, a ESPM.

Uma reportagem da época sobre a exposição de Chico Albuquerque esclarece que a jangada é uma construção de origem indígena, que teria posteriormente incorporado a vela, elemento proveniente da tradição europeia¹⁴⁷. Nesta acepção, a jangada seria um produto híbrido das culturas locais e estrangeiras, representante do mito da miscigenação fundadora da nação brasileira e condizente com os ideais defendidos em muitos discursos de artistas e intelectuais modernistas¹⁴⁸. Nos parece revelador que o fotógrafo, mesmo desenvolvendo uma produção que testemunhava a escalada do crescimento urbano e da industrialização da cidade de São Paulo¹⁴⁹, tenha escolhido um tema bucólico para sua primeira exposição em um museu de arte. Em se tratando do público paulistano, as imagens tangenciavam a exotização de um Brasil integrado à natureza que fatalmente desapareceria tendo em vista a irreversibilidade do progresso das grandes cidades.

Em paralelo aos trabalhos fotográficos comissionados, Albuquerque envolveu-se nas discussões em torno da estética fotográfica desenvolvidas no contexto das atividades do FCCB. Sua candidatura como sócio foi prontamente acolhida pela diretoria do clube, formalizando-se em 17 de junho de 1947¹⁵⁰. Seu engajamento nas atividades e debates promovidos pelo FCCB, levaram-no a assumir funções diretivas e a atuar na organização dos Salões Internacionais de Fotografia de São Paulo. Promovidos pelo clube constituíram importante circuito expositivo para a fotografia em uma era anterior à fundação dos museus de arte moderna e contemporânea no Brasil.

Entre 1952 e 1960, o museu deixou de realizar exposições de fotografia. A itinerância da coleção de pinturas e esculturas pela Europa e Estados Unidos, ocorrida de 1953 a 1957¹⁵¹, desponta como principal motivo da suspensão das mostras fotográficas naquele período, bem como da diminuição das atividades do museu de uma maneira geral. A turnê euro-

¹⁴⁷ Diário de São Paulo. 09 de outubro de 1952. Arquivo Histórico do MASP, Pasta da exposição A Jangada Chico Albuquerque, 1952.

¹⁴⁸ As fotografias exibidas nesta exposição do MASP ficaram conhecidas posteriormente pelo nome da praia que retratam, Mucuripe, onde também havia sido filmado o *It's all true* de Orson Welles. Em 1989, foram editadas e publicadas em formato de livro. ALBUQUERQUE, Chico. *Mucuripe*. Fortaleza: Marprint, 1989.

¹⁴⁹ ALBUQUERQUE, Chico Op. cit., 2013.

¹⁵⁰ O BFC nº 10, de julho de 1947 traz na capa fotografia de sua autoria, a edição contou ainda com reportagem sobre sua exposição de retratos artísticos, realizada na Livraria Jaraguá.

¹⁵¹ Alguns dos catálogos dos museus pelos quais a coleção de obras de arte adquiridas pelo MASP até aquela data passou: MASP. *Masterpieces from the São Paulo Museum of Art*. London: Arts Council of Great Britain, 1954. MASP. *Chef d'Ouvre du Musée d'Art de São Paulo*. Paris: Musée de l'Orangerie, 1953.

estadunidense deslocou as chamadas obras-primas do MASP e justificou-se pela vontade de seus dirigentes de buscar legitimidade e autenticação para o acervo por meio do aval de especialistas e críticos internacionais. Já durante a década de 1960, os esforços estavam voltados para a construção da sede definitiva do museu, o icônico edifício da avenida Paulista, que tomou quase dez anos entre projeto e finalização¹⁵².

No Arquivo Histórico do MASP constam ainda outras quatro exposições de fotografia realizadas entre 1960 e 1966, duas coletivas e duas individuais. Quanto às mostras coletivas conseguimos levantar pouca ou quase nenhuma informação. Foram duas mostras coletivas, uma do *Grupo Paulista*¹⁵³, formado por membros do FCCB, em 1960, e outra foi a *I Exposição de Fotojornalismo*, de 1962, comemorativa dos 25 anos do Sindicato de Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo. As individuais foram de outros dois fotógrafos alinhados ao fotojornalismo, como Luciano Carneiro e Maureen Bisilliat, em 1960 e 1966, respectivamente.

A exposição do fotógrafo Luciano Carneiro, foi uma homenagem póstuma ao fotojornalista da equipe da revista *O Cruzeiro*. As tratativas para a mostra começaram de maneira incomum ainda em dezembro de 1959, em correspondência na qual Pietro Maria Bardi oferece suas condolências à família de Luciano Carneiro pelo seu falecimento prematuro, por intermédio de Leão Gondim de Oliveira, editor da revista *O Cruzeiro*. Bardi oferece o espaço do museu para “uma exposição de suas melhores fotografias tomadas durante sua curta, porém brilhante carreira de repórter”¹⁵⁴. Além disso, convoca para ajudarem na organização.

O jovem fotógrafo que integrava a equipe dos Diários Associados faleceu em um acidente de avião no dia 22 de dezembro de 1959, aos 33 anos de idade, causando comoção no meio jornalístico do país. Nascido em Fortaleza, em 1926, Luciano iniciou sua carreira na área do

¹⁵² PISANI, Daniele. Op. cit. 2019.

¹⁵³ Na pasta referente à exposição encontramos apenas duas cartas escritas por Pietro Maria Bardi em resposta a Pietro Troiani, que teria enviado um possível pedido por parte dos fotógrafos, para a realização da exposição, no entanto, esta solicitação inicial não foi encontrada. Em suas correspondências, uma do dia 16 de março de 1960 e outra, com data do dia seguinte, 17 de março de 1960, Bardi sinaliza positivamente para a organização da mostra no espaço do museu, afirmando que o material exposto deveria ser levado para a sua aprovação, que poderia ser feita em conjunto com os expositores. BARDI, Pietro Maria [Correspondência]. Destinatário Pietro Troiani. 16 e 17 de março de 1960. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição de fotos do Grupo Paulista, 1960. Buscamos informações sobre a exposição nos boletins do Foto Cine Clube Bandeirantes próximos a data das correspondências, nos quais não encontramos menção sobre a mostra. Por não termos localizado registros na imprensa ou documentos de tratativas, não é possível afirmar que a exposição tenha se realizado de fato.

¹⁵⁴ BARDI, Pietro Maria [Correspondência]. Destinatário: Leão Gondim de Oliveira. 23 de dezembro de 1959. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição Fotografias de Luciano Carneiro, 1960.

jornalismo ainda muito jovem, com 16 anos, trabalhando na redação do jornal *Correio do Ceará* e depois na *Ceará Rádio Clube*¹⁵⁵. Interessou-se por fotografia adquirindo uma câmera *Rolleiflex*, que logo trocava pela *Leica* e a *Nikon* de filme 35 mm, mais ágeis e compactas¹⁵⁶. Além da fotografia, Luciano estimava também a aviação e tornou-se piloto. Segundo o coordenador de fotografia do Instituto Moreira Salles, Sergio Burgi,

Foi nesse contexto de interesse em comum de Luciano e Chateaubriand pela aviação e pela reportagem que o jovem cearense começou a colaborar formalmente com a revista *O Cruzeiro* já em 1948, inicialmente como repórter. A partir de 1949, passou a escrever e fotografar, agora como integrante efetivo da equipe de profissionais da revista, posição que ocuparia até sua trágica e precoce morte, em dezembro de 1959.¹⁵⁷

Em seu texto, Burgi afirma que, entre o final da década de 1940 e início dos anos 1950, a revista *O Cruzeiro* iniciou uma “consistente inflexão em direção a um fotojornalismo de caráter cada vez mais humanista e engajado”¹⁵⁸. O autor atribui o ocorrido à entrada de um novo grupo de fotógrafos, entre os quais Luciano Carneiro, cujas fotografias se destacavam. Segundo Burgi, eles “diferenciavam-se claramente também¹⁵⁹ das fotos produzidas por Jean Manzon, fotógrafo francês (...) que introduziu a fotorreportagem como base do novo projeto editorial cujo objetivo era ampliar a circulação da revista”¹⁶⁰. Burgi salienta ainda que as imagens de Carneiro se opunham às “nitidamente sensacionalistas” de Manzon, pois adotava “uma postura estritamente ética e comprometida com a apuração *objetiva* dos fatos”¹⁶¹.

Em relação à exposição de Luciano Carneiro no MASP, não nos foi possível identificar as imagens exibidas na ocasião, no entanto, pelo fato de tratar-se de uma homenagem organizada pelos Diários Associados, podemos afirmar que se relacionavam com a sua produção para *O Cruzeiro*. Durante os anos em que trabalhou na revista, Carneiro destacou-se na cobertura de pautas internacionais variadas, como a Guerra da Coreia e a coroação da rainha Elizabeth II¹⁶². O fotógrafo foi responsável também pelas reportagens que noticiaram a itinerância da coleção

¹⁵⁵ BURGI, Sérgio (organização). *Luciano Carneiro: fotojornalismo e reportagem (1942-1959)*. São Paulo: IMS, 2020, p. 233.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 233.

¹⁵⁷ BURGI, Sérgio. *Imagem e Engajamento: O fotojornalismo Humanista de Luciano Carneiro*. In: BURGI, Sérgio (organização). *Luciano Carneiro: fotojornalismo e reportagem (1942-1959)*. São Paulo: IMS, 2020, p. 12.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 12

¹⁵⁹ Em um momento anterior de seu texto, Sergio Burgi refere-se ao repórter David Nasser, destacando que as reportagens de Luciano Carneiro se diferenciavam também, do ponto de vista da escrita, do jornalista sênior da revista. *Ibid.*, p. 12.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 12 (grifo nosso).

¹⁶² BURGI, Sérgio. *Op. cit.* 2020, p. 234.

de pinturas do MASP por instituições europeias¹⁶³ (**Figura 13**).

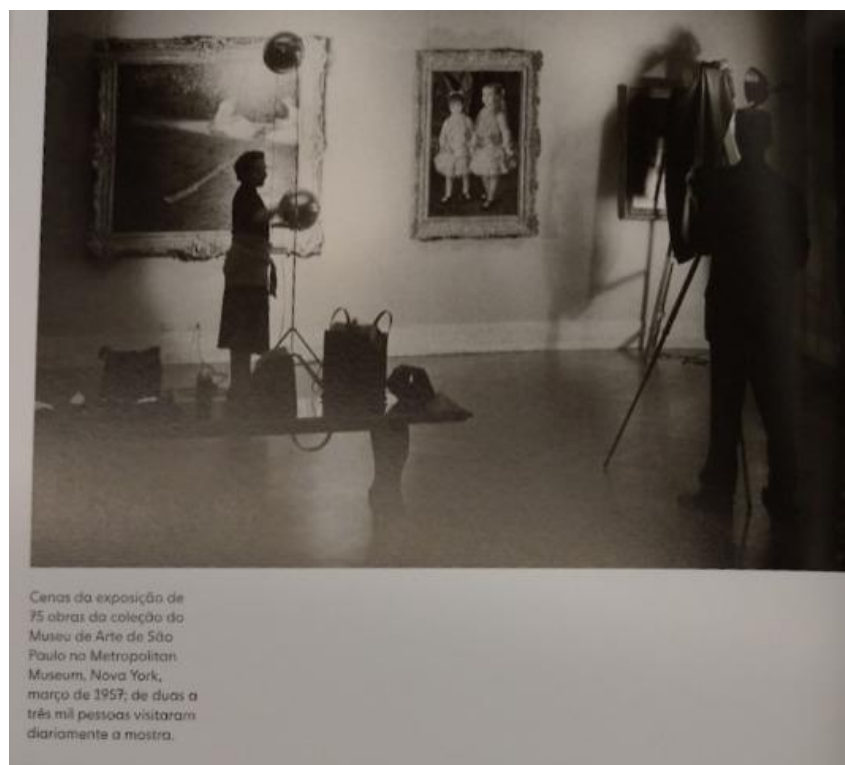


Figura 13: Vista da montagem da exposição da coleção de obras do MASP no Metropolitan Museum de Nova York, Luciano Carneiro, 1957. Fonte: Reprodução do catálogo Luciano Carneiro - Fotojornalismo e Reportagem (1942-1959). Biblioteca de Fotografia do IMS.

Imagens de Luciano Carneiro entraram para a Coleção Pirelli MASP, em 2007, na sua 16ª edição (**Figura 14**). Segundo o texto do catálogo, de autoria do pesquisador Rubens Fernandes Junior, o fotógrafo estava “sintonizado com as tendências da fotografia documental, podemos sentir a influência de Cartier-Bresson, David Seymour, Wener Bischof, entre outros. Uma fotografia humanista e centrada na ação cotidiana”¹⁶⁴. O perfil biográfico de Carneiro é acompanhado pelas seguintes informações sobre as fotografias que o museu acabava de adquirir:

Estas imagens, cópias de época, provém dos familiares de Luciano Carneiro e serão futuramente restauradas pela Coleção, junto com *as 3 imagens cedidas anteriormente pelo jornal Estado de Minas*, constituem um núcleo que permitirá conhecer melhor um autor que deu importante contribuição para o fotojornalismo no país.¹⁶⁵

Em 1962, o MASP apresentou a *I Exposição de Fotojornalismo*. Apesar da pouca informação

¹⁶³ Ibid., p. 184.

¹⁶⁴ FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Introdução*. In: Museu de Arte de São Paulo Coleção Pirelli de Fotografia. São Paulo: Masp, 2007, s/p.

¹⁶⁵ Museu de Arte de São Paulo Coleção Pirelli de Fotografia. São Paulo: MASP, 2007, p. 20 (grifo nosso).

sobre os expositores e as imagens que foram veiculadas, cabe-nos comentar alguns dados relevantes para os nossos objetivos. Na pasta do Arquivo Histórico referente a esta exposição encontramos uma correspondência enviada a Pietro Maria Bardi por Regina Helena de Paiva Ramos, que assina em nome da comissão organizadora do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo¹⁶⁶. No documento, datado de 20 de março de 1962, ela solicita a cessão do espaço expositivo do museu para a realização da mostra na segunda quinzena de abril daquele ano. Uma reportagem veiculada pelo *Diário de São Paulo*, de 13 de abril de 1962, informa que a inauguração da exposição aconteceria naquele mesmo dia. Segundo a matéria, a mostra expôs cerca de duzentas imagens de fotojornalistas de São Paulo, auxiliando o público a compreender a “situação da reportagem fotográfica na imprensa paulista”¹⁶⁷. Aponta ainda a relevância da fotografia integrada definitivamente “à técnica de informar do jornal moderno” e que acompanhava “o extraordinário desenvolvimento do nosso jornalismo”¹⁶⁸.



¹⁶⁶ RAMOS, Regina Helena de Paiva [Correspondência]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. 20 de março de 1962. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da I Exposição de Fotojornalismo, 1962.

¹⁶⁷ Museu de Arte de São Paulo. *Diário de São Paulo*. 13 de abril de 1962. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da I Exposição de Fotojornalismo, 1962.

¹⁶⁸ Museu de Arte de São Paulo. *Diário de São Paulo*. 13 de abril de 1962. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da I Exposição de Fotojornalismo, 1962.

Figura 14: Fotografia de crianças na Coreia do Sul, Luciano Carneiro, 1951. Fonte: Reprodução Catálogo Coleção Pirelli MASP nº 16. Coleção particular da autora.

Em correspondência datada de 21 de maio de 1962, Pietro Maria Bardi, agradece aos expositores, parabeniza o Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo pela exposição e requisita a doação das fotografias apresentadas.

(...) venho consultar-lhes sobre a possibilidade do Sindicato nos ceder as fotografias expostas para serem custodiadas numa seção de documentos fotográficos que este Museu pretende proximo organizar.

Em caso afirmativo, seria-nos também interessante, que o Sindicato nos enviasse os dados biográficos dos autores das mesmas, pois, como é de se esperar, a exposição será repetida nos próximos anos com a colaboração do Museu de Arte o que contribuirá para um rápido incremento do *arquivo fotográfico* que pretendemos instituir e que constituirá uma documentação de primeira ordem sobre inúmeros aspectos da vida brasileira contemporânea.¹⁶⁹

O trecho destacado evidencia o desejo de Bardi de adquirir fotografias para o MASP, ainda na década de 1960, indicando que seriam depositadas em um arquivo fotográfico. Documento fotográfico e documentação são palavras que o diretor do MASP irá utilizar para qualificar a fotografia ao longo de toda sua trajetória institucional.

Em abril de 1966, ocorreu a mostra de fotografias de Maureen Bisilliat. O documento mais antigo encontrado na pasta da exposição consiste em uma correspondência de Pietro Maria Bardi para Salomão Schwartzman, editor da revista *Manchete*, em 1 de abril de 1966. Na carta, Bardi apresenta “a portadora, sra. Maureen Bisilliat”¹⁷⁰, noticiando sua exposição no museu que aconteceria em breve, e indica a fotógrafa para trabalhar na revista visto o “grande mérito” de seus trabalhos. Em uma outra correspondência, não datada, o diretor do MASP dirige-se a Mino Carta, então editor do *Jornal da Tarde*, em tom igualmente elogioso, recomendando os préstimos de Bisilliat. Embora não haja maiores informações sobre as tratativas, reportagens da imprensa da época nos ajudam a mapear algumas imagens expostas.

A primeira reportagem sobre a exposição e preservada no Arquivo Histórico do museu, foi veiculada pela Folha de S. Paulo e data de 08 de abril de 1966. Anunciava a mostra de Maureen

¹⁶⁹ BARDI, Pietro Maria [*Correspondência*]. Destinatário: Sindicato dos Fotojornalistas Profissionais do Estado de São Paulo. 21 de maio de 1962. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da I Exposição de Fotojornalismo, 1962 (grifo nosso).

¹⁷⁰ BARDI, Pietro Maria [*Correspondência*]. Destinatário: Salomão Swartzman. 01 de abril de 1966. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição individual de Maureen Bisilliat, 1966.

acompanhada de uma fotografia da série posteriormente intitulada de *Pele Preta*¹⁷¹ (**Figura 15**). A reportagem da *Folha de S. Paulo*, apresenta dados biográficos chamando-a de “artista”. Conta que Bisilliat, nascida na Inglaterra, estudou com André Lhote, em Paris, e no *Art Students League*, em Nova York, e trocou a pintura pela fotografia. O texto salienta ainda que após “documentar” temas “folclóricos” na Venezuela, “dedicou-se ao jornalismo e viajou pela América do Sul documentando fotograficamente fatos para o *New York Times*”¹⁷².



Figura 15: Fotografia de Maureen Bisilliat, 1966. Fonte: Reprodução de reportagem da *Folha de S. Paulo*, 08 de abril de 1966. Arquivo Histórico do MASP.

O conteúdo do texto da reportagem do *Estado de S. Paulo*, do dia 12 de abril de 1966¹⁷³, véspera da inauguração da exposição, é muito semelhante ao da primeira reportagem, sugerindo que um release escrito pelo próprio museu havia sido enviado à imprensa para divulgação da

¹⁷¹ A reportagem indica que a fotografia publicada foi exposta na ocasião. Sem explicação. *Folha de S. Paulo*. 08 de abril de 1966. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição individual de Maureen Bisilliat, 1966. As fotografias desta série receberam este nome posteriormente, ao serem editadas em formato de livro pelo Instituto Moreira Salles em 2011. BISILLIAT, Maureen. *Pele preta*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.

¹⁷² Sem explicação. *Folha de S. Paulo*. 08 de abril de 1966. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição individual de Maureen Bisilliat, 1966.

¹⁷³ *Fotografias de Maureen Bisilliat*. O Estado de S. Paulo. 12 de abril de 1966. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição individual de Maureen Bisilliat, 1966.

mostra. Em 15 de abril¹⁷⁴, o mesmo jornal, dedica uma página inteira do suplemento feminino à mostra de Maureen, neste momento já aberta ao público. Quatro imagens acompanham a matéria: uma mulher negra com turbante branco carregando uma cerâmica com flores na cabeça; um pescador na praia puxando sua rede; uma janela de uma casa sem o revestimento nas paredes, com jarros de barros e algumas tapeçarias a mostra; e a fotógrafa sentada no chão montando um painel que, provavelmente, integrou a exposição. Maureen será companheira constante de Claudia Andujar e George Love, tanto nas exposições realizadas no MASP da Avenida Paulista na década seguinte, quanto na experiência como fotojornalista na revista *Realidade*.

Antes de partirmos para a análise da experiência de Claudia Andujar e George Love e suas exposições audiovisuais, é pertinente abordarmos os usos da fotografia e das novas tecnologias no cenário artístico das cidades de São Paulo e Nova York, pelas quais ambos transitaram durante os anos 1960 e 1970.

1.4 - Entre imagens fixas e o movimento: audiovisuais dos anos 1970

Conforme vimos no primeiro item deste capítulo, na década de 1960 a fotografia já se encontrava plenamente assimilada e institucionalizada, tendo em vista o contexto estadunidense e em específico o nova-iorquino. Segundo afirma a pesquisadora Juliana Gisi, “naquele momento a fotografia é um produto descartável, fruto de uma técnica sem muitos mistérios”¹⁷⁵ para a sociedade local. A fotografia, a televisão, o rádio e o cinema eram mídias corriqueiras, totalmente integradas à vida social e cultural¹⁷⁶. O fenômeno bastante conhecido da indústria cultural, ao qual Theodor Adorno e Max Horkheimer tecem suas críticas, havia se instalado plenamente nos Estados Unidos no contexto pós Segunda Guerra. Segundo os autores:

O entretenimento e os elementos da indústria cultural já existiam muito tempo antes dela. Agora, são tirados do alto e nivelados à altura dos tempos atuais. A indústria cultural pode se ufanar de ter levado a cabo com energia e de ter erigido em princípio a transferência muitas vezes desajeitada da arte para a esfera do consumo, de ter despido a diversão de suas ingenuidades inoportunas e de ter aperfeiçoado o feito das mercadorias.¹⁷⁷

¹⁷⁴ *Brasil para (fotógrafa) inglês ver e escrever*. Suplemento Feminino. 15 de abril de 1966. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição individual de Maureen Bisilliat, 1966.

¹⁷⁵ ALMEIDA, Juliana. Op. cit. 2013, p. 36.

¹⁷⁶ Ibid., p. 36.

¹⁷⁷ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. São Paulo: Zahar, 1985, p. 10.

Para os filósofos alemães, o processo industrial capitalista aplicados à criação de produtos culturais e aos meios de comunicação de massa representava um grande declínio no que concerne aos valores de apreciação e fruição da arte para os domínios do consumo. O livro *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, escrito por eles, foi lançado em 1947, e é contemporâneo ao processo de massificação cultural, de grande impacto na cultura ocidental, para o qual o fenômeno das revistas ilustradas certamente colaborou.

A *Life*, surgida nos Estados Unidos em 1936, representou o apogeu das revistas ilustradas¹⁷⁸ e valeu-se do apelo da fotografia como importante elemento para a composição de suas matérias. Segundo Helouise Costa, a *Life* foi resultado da compra e reestruturação de uma publicação de humor e variedades por “um bem-sucedido empresário do ramo das comunicações que na ocasião já editava a *Time* e a *Fortune*”¹⁷⁹. O design da revista, mais limpo e arrojado comparado às suas congêneres mais antigas, juntamente com sua tipografia de letras brancas sobre um fundo vermelho, tornaram-se marcas registradas da publicação, que teve seu modelo “copiado à exaustão”¹⁸⁰. Quanto ao uso da fotografia pela *Life*, a autora identifica que num “primeiro momento a fotografia funcionava como ilustração do texto, ao passo que na fotorreportagem ela passou a oferecer uma interpretação especificamente fotográfica dos temas enfocados”¹⁸¹. A hegemonia da revista foi se perdendo paulatinamente na medida em que os investimentos financeiros migraram para as novas mídias, em grande medida pela televisão, levando à descontinuidade de sua publicação semanal em 1972.

Distanciando-se dos postulados de Adorno e Horkheimer, uma linhagem de artistas se utilizou da cultura de massa, muitas vezes, operando críticas a posicionamentos considerados elitistas. De acordo com Masako Kamimura, no artigo *Barbara Kruger: Art of Representation*¹⁸², a artista é parte de uma geração nova-iorquina que trabalhou na intersecção entre “alta” e “baixa” cultura, entre imagem e linguagem, recombina-os e operando inversões discursivas a fim de discutir suas preocupações específicas. No caso de Kruger, suas intenções vinham no sentido de discutir questões como sexualidade, representação, ideologia e subjetividade.

¹⁷⁸ COSTA, Helouise. *A invenção da revista ilustrada*. In: BURGI, Sérgio; COSTA, Helouise. *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre o Cruzeiro 1940-1960*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012. p. 318.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 318.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 318.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 320.

¹⁸² KAMIMURA, Masako. *Barbara Kruger: Art of Representation*. *Woman's Art Journal*, vol. 8, nº 1, Spring - Summer, 1987, p. 40-43. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1358339> acesso em: 15/10/2022.

A apropriação de elementos da cultura de massa por artistas consiste, para o filósofo estadunidense Arthur Danto¹⁸³, em um momento de quebra de paradigma na teoria estética, sobre a qual as balizas tradicionais já não mais conseguiam estender suas análises. O autor identifica na apresentação das *Brillo Box* por Andy Warhol, na *Stable Galley* de Nova York, em 1964, como representativa de tal ruptura. Segundo o autor, isso não significou o fim da arte propriamente, no entanto, a mobilização operada por Warhol de um objeto comum a um objeto de arte necessitava de uma “restauração imaginativa”¹⁸⁴ por parte da crítica, para compreender seu significado. Apesar de investir em proposições ontológicas, as assertivas de Danto nos são úteis para compreender o embate com as noções estabelecidas sobre o objeto artístico, no qual mergulharam muitos artistas das décadas de 1960 e 1970.

Na época, a utilização de suportes alternativos, de premissas do processo fotográfico e das novas tecnologias, esteve no centro deste debate. Das três estratégias praticadas por instituições museais para a assimilação da fotografia identificadas por Helouise Costa, a segunda, de acordo com a autora, deu-se de forma indireta, pelo viés da arte contemporânea, da arte conceitual, da pop arte e das práticas de caráter experimental empreendidas durante as décadas de 1960 e 1970. Aos artistas que utilizaram a fotografia naquele período pouco interessava os debates acerca de seu estatuto artístico ou da afirmação das especificidades de seu meio. Empregavam a fotografia, muitas vezes, com intuito de questionar o estatuto tradicional da obra de arte. Segundo Costa, no momento em que assimilou essas diferentes propostas artísticas “o museu acabou abrindo espaço, talvez inadvertidamente em muitos casos, a uma outra fotografia que não aquela considerada artística pelos cânones do modernismo”.¹⁸⁵

Neste sentido, para a socióloga Nathalie Heinich, o termo arte contemporânea não se refere somente a um recorte cronológico, trata-se de um conceito constituído com base em critérios tipológicos, representando assim gêneros específicos dentro da arte do presente. De acordo com a autora, nas propostas contemporâneas a obra de arte não reside mais no objeto acabado, mas em um “para além” do objeto¹⁸⁶. Heinich elucida ainda que as obras de arte contemporâneas respondem a certas características como desmaterialização do objeto artístico, conceitualização de propostas, hibridização de materiais, utilização do corpo como matéria-

¹⁸³ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

¹⁸⁴ DANTO, Arthur. *O que é arte*. Belo Horizonte, MG: Relicário Edições, 2016.

¹⁸⁵ COSTA, Helouise. Op. cit. 2008, p. 134.

¹⁸⁶ HEINICH, Nathalie. *Une partie de main chaude*. In: *Le triple jeu de l'Art Contemporain*. Paris: Editions de Minuit, 1998, p. 89.

prima e a realização e documentação de eventos efêmeros¹⁸⁷. Assim é possível localizá-las, descreve a autora, a partir de quatro categorias: os *ready-made*, a arte conceitual, as performances e as instalações. Ações que tomaram força a partir dos anos 1960, se consolidaram enquanto práticas artísticas nas décadas posteriores e hoje se apresentam plenamente institucionalizadas.

A socióloga detecta quatro momentos emblemáticos que nos permitem compreender o revolucionário alcance da arte contemporânea, bem como as quatro categorias acima mencionadas. O primeiro, ainda no começo do século XX, os *ready-made* de Marcel Duchamp¹⁸⁸ e as operações de deslocamento de um objeto cotidiano para um objeto de arte na medida em que aquele é levado a ocupar o lugar deste. Em outras palavras, a atitude transgressora do artista confere ao objeto cotidiano o status de arte simplesmente por, em primeiro lugar e principalmente, ser exibido em um espaço de arte, e em segundo por ter a assinatura do artista, garantindo tratar-se de uma obra de arte.

Vale acentuar também a relação de Duchamp com a fotografia estereoscópica, em diálogo com a ciência, e a persona Rosé Sélavy, criada a princípio para as câmeras, tensionando procedimentos de registro, na medida em que documentava encenações¹⁸⁹. Ainda em 1926, Duchamp fazia incursões pelo cinema experimental, de cunho não-narrativo ou não-retilíneo como chamavam¹⁹⁰, com o filme *Anémic Cinéma*¹⁹¹. Creditado à Rosé Sélavy, seu alter ego feminino, e filmado por seu assíduo parceiro Man Ray. De acordo com o artista, o que lhe atraía no cinema era seu aspecto óptico. “Não me interessava fazer cinema enquanto tal, tratava-se de um meio mais para alcançar meus resultados ópticos (...) era uma maneira de eu chegar ao que eu queria. Por outro lado, este fazer cinema era curioso”¹⁹².

A arte conceitual¹⁹³, segundo momento mencionado por Heinich, prioriza a ideia em detrimento do objeto produzido. Neste mesmo sentido, a historiadora da arte brasileira Annateresa Fabris, em seu artigo *Arte Conceitual e Fotografia*, afirma que “enquanto as obras tradicionais são coisas visuais, material e formalmente acabadas, as proposições conceituais

¹⁸⁷ Ibid., p. 104.

¹⁸⁸ Ibid., p.104.

¹⁸⁹ Procedimento que ganhou força nas décadas de 1960 e 1970, quando os artistas passaram a propor eventos efêmeros como happenings e performances, e nos registros de ações de *land art* e *body art*.

¹⁹⁰ CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Edição FUNARTE, 1981, p. 10.

¹⁹¹ É relevante notar o jogo de palavras contido no título do filme, em quase palíndromo, algo característico da produção literária Dadá e surrealista. <https://www.youtube.com/watch?v=mi-4P5bOINs>

¹⁹² DUCHAMP, Marcel apud. CANONGIA, Ligia. Op. cit., 1981, p. 09.

¹⁹³ HEINICH, Nathalie. Op. cit. 1998, p. 104.

são atualizações contingentes de princípios ou problemas cuja existência é virtual”¹⁹⁴. Segundo a autora, os artistas conceituais têm papel fundamental na valorização e na mudança de estatuto da imagem fotográfica, a forma perde a sua hegemonia e o objeto sofre declínio em favor das atitudes e dos processos¹⁹⁵.

Fabris destaca, por exemplo, a obra “*Uma e três cadeiras*” (1965) do artista estadunidense Joseph Kosuth (**Figura 16**), que se constitui de um objeto (a cadeira), uma fotografia (da cadeira) e uma definição linguística (de cadeira). Assim, apresenta três maneiras diferentes de informação sobre um mesmo objeto, estabelecendo um jogo de transposição de signos no qual a representação sensível da fotografia é fundamental. Neste sentido,

(...) em vez de funcionar como uma ilustração de fatos históricos, a fotografia é subsumida como um componente na estrutura da obra. Sua pura função documental é, assim, posta em xeque, uma vez que ela funciona como um signo dotado de um referente, que não possui qualquer conexão com um papel iconográfico.¹⁹⁶

De acordo com a autora, esta operação de redundância mobilizada pelo artista demonstra que o significado de seu gesto está além da ideia sobre os objetos, mas o próprio “processo que leva à formação de ideias”¹⁹⁷. Segundo Cristina Freire, “as ideias e motivações daquele tempo permanecem latentes nos documentos e obras”¹⁹⁸.

¹⁹⁴ FABRIS, Annateresa. Op. cit. 2008, p. 21.

¹⁹⁵ Ibid., p. 24.

¹⁹⁶ Ibid., p. 22.

¹⁹⁷ Ibid., p. 31.

¹⁹⁸ FREIRE, Cristina. Op. cit. 1999, p. 24.



Figura 16: Fotografia da obra Uma e três cadeiras de Joseph Kosuth, 1965. Fonte: Arquivo MoMA.

O terceiro momento identificado por Heinrich foi o surgimento da performance¹⁹⁹, que consiste na representação de ações, roteirizadas ou não, diante de uma platéia. O caráter documental da fotografia ganha importância diante deste tipo de ação, tendo em vista sua efemeridade. A foto, o registro da ação, por tanto, torna-se a própria obra ou o que nos chega do que ela pode ter sido. O quarto e último momento está localizado, de acordo com a autora, no surgimento do fenômeno das instalações²⁰⁰, que se caracterizam como objetos indefinidos por sua condição intrínseca de híbrido. Não pode ter base nem moldura, não pode ser escultura embora seja tridimensional, e menos ainda pintura, ainda que não exclua certos elementos pintados pelo artista. A este último nos dedicaremos dentro do contexto de expansão do campo da arte.

*

Apesar do termo expandido suscitar controvérsias e parecer, de certa forma, superado nos dias atuais, interessa-nos abordar aqui os debates teóricos que pretendiam dar conta das transformações que estavam ocorrendo na época. Ainda em 1979, a crítica e historiadora da arte estadunidense Rosalind Krauss publicou na revista *October* o artigo “*Escultura em campo expandido*” no qual identificava o esgarçamento dos limites do conceito tradicional de

¹⁹⁹ HEINICH, Nathalie. Op. cit. 1998, p. 104.

²⁰⁰ Ibid., p. 104.

escultura. De acordo com a autora, a categoria escultura havia sido moldada, esticada e torcida, numa demonstração extraordinária de elasticidade, “evidenciando como o significado de um termo cultural pode ser ampliado a ponto de incluir quase tudo”²⁰¹.

Em sua análise, Krauss oferece contrapontos a abordagens essencialistas e formalistas por parte da crítica, que defendiam a pureza dos meios de expressão e tendiam a refutar trânsitos, expansões e contaminações entre linguagens. Segundo ela, “o novo é mais fácil de ser entendido quando visto como uma evolução de formas do passado. O historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença”²⁰². A autora parte de questionamentos suscitados por obras como *Live-taped video corridor*²⁰³ de Bruce Nauman, realizada pela primeira vez em 1969²⁰⁴ (**Figura 17**) entre outras que estavam sendo categorizadas como esculturas mesmo apresentando características bastante heterogêneas.



Figura 17: Instalação da obra *Live Tape Corridor* de Bruce Nauman, 1969. Fonte: Acervo online da Fundação Salomon R. Guggenheim.

²⁰¹ KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. *Arte & ensaios*, v. 17, n. 17, 2008, p. 129.

²⁰² *Ibid.*, p. 129.

²⁰³ *Ibid.*, p. 129.

²⁰⁴ A obra foi montada pela primeira vez em 1969 no Whitney Museum de Nova York, na exposição *Anti-Illusion: Procedures/Materials*. Tratou-se da primeira exibição pública dos experimentos que o artista vinha desenvolvendo com linguagens audiovisuais, especificamente com vídeo. Sobre a obra consultamos o acervo online da Fundação Salomon R. Guggenheim. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/3153> acesso em 15/10/2022.

Para definir o campo ampliado da escultura, a autora elabora diagramas nos quais equaciona um conjunto de oposições mobilizadas por estas produções, delineando uma espécie de modelo teórico para lidar com as complexidades desses deslocamentos não contemplados pelo modelo modernista de autonomia das formas artísticas. Segundo a autora, as obras de arte não podiam mais serem

(...) definida[s] em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de *termos culturais* para o qual vários meios — fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados.²⁰⁵

O termo *expandido* foi cunhado pelo crítico, também estadunidense, Gene Youngblood em seu livro “*Expanded cinema*”, lançado em 1970, onde tinha por objetivo “discutir o ponto no qual o cinema demanda[va] novas extensões tecnológicas”, pois “a história convencional do filme havia chegado ao seu limite”²⁰⁶. Para o autor, as transformações e rupturas detectadas na época eram decorrentes da transição pela qual o mundo passava no período específico dos anos 1970. Youngblood localiza as chamadas novas tecnologias que surgiram neste momento como os primórdios de uma era tecnológica, o princípio de um processo que nos lançaria em direção à uma “evolução radical”²⁰⁷, comparada por ele à invenção da agricultura: a “intermedia network”. Em que pesem as previsões superlativas e o tom um tanto místico das assertivas do autor, no campo das artes visuais, em certa medida, o contexto abordado por ele teria originado o que Philippe Dubois detectou como sendo um “efeito cinema”²⁰⁸ na arte contemporânea.

Partindo de exposições realizadas no contexto atual por instituições museais, entre elas a mostra *Le mouvement des images - art, cinema*, organizada em 2006 pelo Centro Georges Pompidou em Paris, que segundo Dubois encarnavam “o fenômeno de modo sintomático”²⁰⁹. No processo de deslocamento do cinema e das linguagens audiovisuais para os espaços das exposições de arte, uma das premissas identificadas pelo autor é a passagem “da grande sala escura e comunitária, em que tudo deixa de ser visto em favor da concentração máxima de todos sobre a tela retangular, para uma visão mais individualizada, com frequência sobre várias telas

²⁰⁵ KRAUSS, Rosalind. Op. cit. 2008, p. 136.

²⁰⁶ YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., 1970, p. 42.

²⁰⁷ Ibid. p. 50.

²⁰⁸ DUBOIS, Philippe. *Um “efeito cinema” na arte contemporânea*. In: COSTA, Luiz Cláudio da. *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ, 2009, p. 182.

²⁰⁹ Ibid., p. 179.

simultâneas, e mais ‘iluminada’ do filme na brancura do espaço do museu”²¹⁰. Esta transposição está na origem do que Dubois denomina “efeito cinema”.

O autor se utiliza dos conceitos benjaminianos de *valor de culto* e *valor de exibição* para analisar tal fenômeno²¹¹. De acordo com sua interpretação, o valor de culto do cinema estaria em sua forma clássica de projeção na sala escura, com duração temporal pré definida, o desenrolar de uma narrativa pelas imagens e com os espectadores sentados. Já a sua forma híbrida e contemporânea, as *instalações*²¹² audiovisuais, se caracterizam pelo valor de exibição, no qual há a interação com o espaço expositivo, de maneira geral mais claro em termos de iluminação, pela adoção de múltiplas telas, cuja duração será determinada pelo interesse de espectadores que se encontram em pé ou em movimento.

De súbito, isso transforma o espaço expositivo (ou, ao menos o da instalação) numa espécie de equivalente espacial do filme (ou da sequência), metamorfoseando-se o desenrolar das imagens do filme na trajetória do espectador. (...) Da câmara escura como “câmara com vista” à instalação como “cinema de câmara” (num sentido ainda mais concreto do que aquele presente em “música de câmara”), a exposição se desenrola no espaço como um filme que o espectador segue passo a passo. (...) A organização geral dos elementos; a disposição das telas; o percurso do visitante; os problemas ligados à questão do som (sempre difícil de gerenciar); a própria cenografia do trajeto (o cenário, a iluminação); e a gestão do tempo (o das imagens projetadas em elipse, o de seu encadeamento de uma tela a outra e o das pausas do espectador) formam um todo que, cada vez mais, é pensado à luz da construção recepção filmica. Visitar a exposição se torna “ver um filme” e mostrar equivale a montar.²¹³

As obras exibidas pela mostra evocada por Dubois, nos sugerem uma grande amplitude na compreensão do efeito cinema, não se tratando exatamente apenas de obras fílmicas, como *Mapping the Studio* (2001) (**Figura 18**), de Bruce Nauman, que correspondem à descrição acima. Exemplo disso são as obras constituídas por imagens fixas que figuraram na exposição, como as de Jeff Wall, Andy Warhol e Cindy Sherman. A obra de Sherman, *Untitled Film Still* (1981), é considerada a partir de sua relação com a encenação para a câmara construindo assim ficções inspiradas no cinema²¹⁴. Já a de Jeff Wall, *Picture for Women* (1979), trata-se de

²¹⁰ Ibid., p. 184.

²¹¹ Aula Magna do curso de Cinema Universidade Federal de Santa Catarina com o Professor Philippe Dubois, realizada no dia 02 de abril de 2013 e publicada no canal do Youtube do Centro Acadêmico de Cinema da UFSC. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bq8nYh6DWhA&ab_channel=CACineUFSC acesso em 10/07/2022.

²¹² DUBOIS, Philippe. Op. cit., 2009, p. 208.

²¹³ Ibid., p. 209.

²¹⁴ Texto da exposição no website do Centro Georges Pompidou. Disponível em: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-mouvement_images/ENS-mouvement-images.htm acesso em 10/07/2022.

uma fotografia em cibachrome de grandes dimensões, iluminada por *backlight*, que reúne em uma única fotografia os vários momentos do decorrer de uma cena²¹⁵. Por fim, a obra de Andy Warhol escolhida para a mostra foi a serigrafia *Ten Lizes* (1963), na qual o artista trabalha a composição de imagens fixas inspirado no processo cinematográfico²¹⁶. Esta última nos parece particularmente reveladora de como Dubois compreende, “fotograficamente, a natureza do cinema (e vice-versa)”²¹⁷, pois nos mostra uma mesma imagem em sequência como os fotogramas²¹⁸ do negativo de uma película (**Figura 19**).



Figura 18: Fotografia da instalação *Mapping the Studio* de Bruce Nauman, 2001. Fonte: Website do Centro Georges Pompidou.

Em 2003, Philippe Dubois foi curador da mostra *Movimentos improváveis - o efeito cinema na arte contemporânea*, para a qual selecionou obras que operam tais deslocamentos por ele

²¹⁵ Texto da exposição no website do Centro Georges Pompidou. Disponível em: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-mouvement_images/ENS-mouvement-images.htm acesso em 10/07/2022.

²¹⁶ Texto da exposição no website do Centro George Pompidou. Disponível em: http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-mouvement_images/ENS-mouvement-images.htm acesso em 10/07/2022.

²¹⁷ DUBOIS, Philippe; BORGES, Cristian. A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika*, v. 1, n. 1, p. 1-37, 2012, p. 02.

²¹⁸ Por fotograma o autor se refere ao quadro unitário de um filme fotográfico e não à impressão de imagens sem a utilização da câmera, também conhecida por fotograma, amplamente mobilizada por artistas da vanguarda como Man Ray e László Moholy-Nagy.

descritos²¹⁹. *La Jetée*, Chris Marker (1962); *Revolving Upside Down* (1968), de Bruce Nauman; *Vertical Roll* (1972), de Joan Jonas; *The Reflecting Pool* (1977-1979), de Bill Viola; e *Art of Memory*, de Woody Vasulka, estiveram na exposição. Entre as quais a instalação *Cosmococas* (1973), de Hélio Oiticica, foi escolhida para representar os artistas brasileiros que desenvolviam poéticas híbridas.

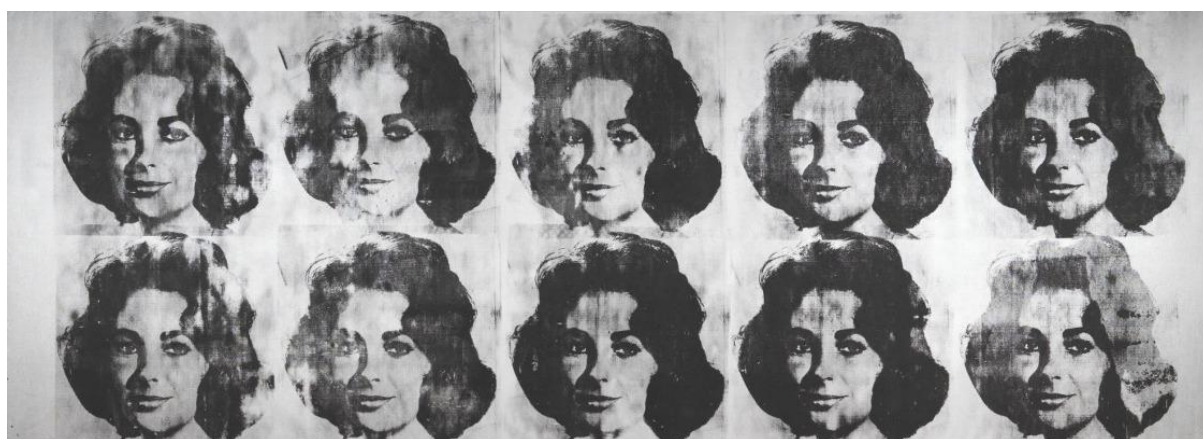


Figura 19: Andy Warhol, *Ten Lizes*, 1963. Fonte: Website do Centro Georges Pompidou.

Em seu texto para o catálogo da exposição, *O efeito cinema e a hibridação dos meios na cena brasileira*, Ivana Bentes trata da ideia de “quase-cinema” proposta pelo artista em 1973, que segundo a autora

(...) sintetiza esse primeiro momento de ‘passagem’ e contaminação em que as artes plásticas cruzam com o cinema experimental, com o super 8, e com a videoarte nascente. É nos anos 70 que se começa a falar aqui de ‘audiovisual’, projeções de slides e música, que englobam desde imagens domésticas exibidas para grupos de amigos até a projeção especialmente ambientada, como a proposta da série da ‘*Cosmococas*’, de Hélio Oiticica (projeção de slides sequenciados, com trilha sonora e ambientes sensoriais), ‘quase-cinema’ na fronteira das artes plásticas, da fotografia e anunciando os princípios da vídeo-instalação.²²⁰

Bentes evidencia ainda que as experiências, “vitais e originais”²²¹, com a pop arte, a anti arte, o happening, a performance e à cultura *underground*, vivenciadas por Oiticica na cidade de Nova York durante a década de 1970, foram determinantes para as propostas conceitualizadas

²¹⁹ A mostra esteve aberta ao público entre 19 de maio e 13 de julho de 2003, no Centro Cultural do Rio de Janeiro e foi coordenada conjuntamente por Ivana Bentes. DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis - o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003 (catálogo de exposição).

²²⁰ BENTES, Ivana. O efeito cinema e a hibridação dos meios na cena brasileira. In: DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis - o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003, p. 30.

²²¹ *Ibid.*, p. 30.

das quais as *Cosmococas*²²² (**Figura 20**) são representantes. A autora salienta que o “espetáculo visual-sonoro”²²³ deflagra reações corporais com estímulos sensoriais e ambientações sonoras, que “desarmam as classificações mentais prévias, eliminam a distância e criam um fluxo de imagens seriadas e sons que são sentidos e experimentados pelo corpo antes de qualquer possibilidade de reação verbalizada”²²⁴.



Foto: César Oiticica Filho

Figura 20: Fotografia da instalação de *Coke Head's Soup* (1973) da série *Comoscocas* de Hélio Oiticica, 2003. Fonte: Reprodução do catálogo da exposição *Movimentos improváveis - O efeito cinema na arte contemporânea*, CCBB RJ, 2003. Biblioteca Lourival Gomes Machado, MAC USP.

Ivana Bentes aproxima ainda este tipo de produção de Oiticica a de outros artistas que trabalharam com cinema experimental, como Júlio Bressane, Andrea Tonacci e Carlos Reichenbach, ou que dedicaram-se à pesquisa com suportes alternativos, como Iole de Freitas, Lygia Pape, Antonio Dias, Julio Plaza, Regina Silveira, Carmela Gross e Anna Bella Geiger. Ainda em 1973, a curadora Aracy Amaral promoveu a mostra *Expoprojeção73*, realizada na

²²² Nesta exposição o audiovisual da série *Comoscocas* exibido foi *Coke Head's Soup*, que traz a imagem de figuras públicas como Jimi Hendrix, Marilyn Monroe, Yoko Ono e Mick Jagger, redenhados por traços de cocaína, obra até então inédita. *Ibid.*, p. 31.

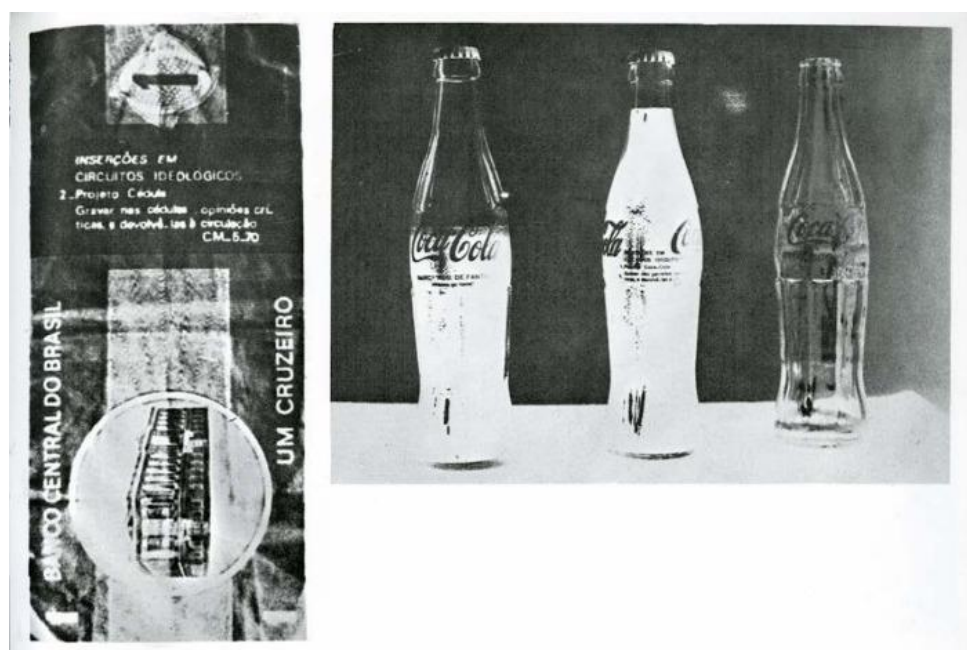
²²³ *Ibid.*, p. 31.

²²⁴ *Ibid.*, p. 31.

sede do Grupo de Realizadores de Filmes Experimentais (Grife) em São Paulo²²⁵, que tratava da produção audiovisual da época e expôs trabalhos de alguns dos artistas citados por Bentes, entre outros.

O *audio-visual*²²⁶, segundo o catálogo da mostra²²⁷, consistia em uma espécie de gênero específico entre as novas tecnologias que surgiram na época, como os slides em diapositivo, mostravam imagens fixas por projetores em carretel, sincronizadas com sons gravados em fitas cassete. Em seu texto, Amaral relata que naquele momento no Brasil multiplicava-se, “como em outros países ocidentais, as experimentações (ou realizações) com filmes audio-visuais, pesquisas com som. É o artista procurando lançar mão de meios não-convencionais para se expressar”²²⁸.

Entre os artistas que exibiram “audio-visuais” estavam Cildo Meirelles com o, hoje famoso, trabalho *Inserções em circuitos ideológicos* (**Figura 21**); Lygia Pape exibiu *Ivan O Terrível*, criado em parceria com Ivan Serpa; Paulo Fogaça mostrou *Bicho morto e Ferrofogo*; Héio Oiticica participou com *Neyrótika*; e Frederico Moraes com *O Júri, Bachelardianas, Cantares e Curriculum Vitae I-II*.



²²⁵ Verbete sobre a Expoprojeção no website da enciclopédia do Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento221139/expo-projecao-73> acesso em 10/07/2022.

²²⁶ Grafia utilizada nos anos 1970.

²²⁷ AMARAL, Aracy. *Expoprojeção73*. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973 (catálogo de exposição).

²²⁸ *Ibid.*, s/p.

Figura 21: Audiovisual Inserções em circuitos ideológicos de Cildo Meireles, 1970. Fonte: Reprodução do catálogo da exposição Movimentos improváveis - O efeito cinema na arte contemporânea, CCBB RJ, 2003. Biblioteca Lourival Gomes Machado, MAC USP.

No perfil biográfico de Frederico Moraes publicado no catálogo da mostra há um depoimento do artista, que também transitava entre a crítica e a curadoria, no qual coteja acerca de sua concepção daquele tipo específico de “audio-visual”.

Se o cinema é aparentemente mais livre na captação da realidade em movimento, na sala de projeção, ele se torna uma estrutura fechada. Pode-se dizer que a realidade do cinema está na câmera e a do audio-visual no projetor. Ou seja, nas infinitas possibilidades de combinações dos seus elementos materiais (diapositivos, sons, zoom, focos de luz, retornos, etc.), entre si ou no momento da projeção (que por sua vez pode envolver vários projetores), fazem do audio-visual uma estrutura aberta. Claro que na moviola a realidade filmada é modificada, mas completada a montagem, esgotam-se as possibilidades. Assim, quanto menos o cinema é “Imagem em movimento” - tendência do cinema moderno pós-Godard - mais ele se aproxima do audio-visual. Inversamente, a possibilidade trazida pelo dissolver control de estabelecer a continuidade das imagens no audio-visual durante a projeção aproxima o do cinema, a meu ver, em prejuízo de sua própria linguagem. Um diapositivo constitui, em si, unidade de tempo e espaço. Mas ao relacionar-se com outros diapositivos, cria novo ritmo espacio-temporal. Cada diapositivo contém, portanto, seu próprio tempo. E um tempo virtual estruturado livremente.

No cinema cada fotograma supõe desdobramento no próximo, o que estabelece uma sequência, da qual emerge o significado. Não há, digamos assim, surpresa. No audio-visual, entretanto, a próxima imagem é sempre imprevisível. E pode até mesmo não existir, substituída pelo foco de luz e/ou escurecimento. A descontinuidade é parte da estrutura do audio-visual, como da imagem do mundomoderno. Em ambos os casos, exigindo de nós participação mental ativa.²²⁹

Nos parece fundamental notar que, ainda na época, Moraes desenvolve conceituações acerca do audiovisual que seriam, anos depois, identificadas por Dubois. Integraram a mostra com audiovisuais ainda: Ana Maria Maiolino, com fotografias de Paulo Fogaça e som de Laura Clayton de Souza; Artur Barrio, com fotografias de sua autoria, de Luís Alphonsus e César Carneiro, sonorização e sincronização de Paulo Fogaça²³⁰; Beatriz Dantas Lemos e Paulo Lemos, com fotos, som e montagem dos próprios artistas. Interessa-nos observar ainda que algumas das imagens do catálogo, de obras em Super 8 e 16 mm, foram impressas com as bordas das bitolas do negativo (**Figura 22**).

²²⁹ MORAIS, Frederico. *Cinema e Audio-visual*. In: AMARAL, Aracy. *Expoprojeção73*. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973, s/p.

²³⁰ A dissertação de mestrado da pesquisadora Roseane Carvalho consiste em uma das poucas referências sobre o tema, trabalhado por ela também no doutorado. Ambos estudos fazem parte da escassa bibliografia acerca dos audiovisuais dos anos 1970 na arte brasileira. CARVALHO, Roseane. *Paulo Fogaça - O artista e seu tempo*. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual). Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás - FAV UFG, 2008. CARVALHO, Roseane. *Diaporamas - um estudo crítico de audiovisuais na arte brasileira (1972-1975)*. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual). Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás - FAV UFG, 2021.



Figura 22: Fotogramas do curta-metragem *Alpha* de Conceição Previati, 1971. Fonte: Reprodução do catálogo da *Expoprojeção73*.

Entre os artistas citados anteriormente por Ivana Bentes, destacamos ainda Miguel Rio Branco, que também é mencionado por Amaral, e Arthur Omar²³¹, advindos do campo do fotográfico, e parecem ter operado trânsitos e deslocamentos entre imagens, tais quais os mobilizados por Claudia Andujar e George Love.

Após o caminho percorrido neste capítulo, no qual analisamos a assimilação da fotografia por museus de arte e de sua mobilização por artistas de correntes da arte conceitual, assim como das linguagens audiovisuais e das novas tecnologias dos anos 1970. Obtivemos assim, um corpus teórico que nos permite estabelecer comparações e mapear as proximidades entre os casos aqui observados e as experiências de Claudia Andujar e George Love no MASP na década de 1970, das quais trataremos nos próximos capítulos.

²³¹ BENTES, Ivana. Op. cit. 2003, p. 31.

Capítulo 02

Claudia Andujar e George Love no MASP (1971-1976)

Este capítulo tem como objetivo recuperar as experiências de Claudia Andujar e George Love no Museu de Arte de São Paulo, em imbricação com suas trajetórias pessoais, a fim de dimensionar suas colaborações no que diz respeito à assimilação da fotografia pela instituição na década de 1970. As análises estão baseadas fundamentalmente nas informações coletadas no Centro de Pesquisa do museu, que guarda o Arquivo Histórico institucional. Iniciamos com uma breve introdução sobre a expansão das ações do MASP após a mudança para a sua nova sede localizada na Avenida Paulista e a entrada definitiva da fotografia em sua agenda expositiva.

No primeiro tópico deste capítulo, articulamos dados biográficos dos fotógrafos com o intuito de compreendermos o momento de convergência de suas trajetórias pessoais, profissionais e artísticas²³². Claudia Andujar e George Love colaboraram com o MASP entre as décadas de 1970 e 1980, tendo atuado de forma conjunta no museu entre 1971 e 1976. Neste período formavam um casal e estabeleceram uma colaborações artísticas. No segundo tópico,

²³² As fontes utilizadas para a abordagem de suas trajetórias estão explicitadas no início do item 2.1.

descreveremos as exposições de seus audiovisuais que aconteceram em quatro eventos no museu: o happening *Som, imagem e luz*²³³, de fevereiro de 1971; as duas exposições simultâneas de ambos, entre junho e julho de 1971; a exposição *A família brasileira*, de setembro de 1971; e a mostra *Hileia Amazônica*, entre dezembro de 1972 e fevereiro de 1973. Nesta análise, focamos nas motivações e práticas artísticas desenvolvidas pela dupla, bem como nas estratégias institucionais utilizadas para legitimar a exibição dos audiovisuais em exposições do museu.

Em seguida, no terceiro e último tópico abordaremos o envolvimento de Andujar e Love na criação do Departamento de Fotografia do MASP e na realização da exposição *Grande São Paulo/76*. Supervisionado a princípio por Cláudia Andujar, o departamento englobava um Laboratório Fotográfico onde, tanto ela quanto George Love, ministravam aulas e disseminavam conhecimentos em torno de práticas que aplicavam em seus trabalhos e abordavam as produções de outros fotógrafos da época. Neste sentido, justifica-se a tentativa de reconstituir a dimensão da participação de ambos nas atividades institucionais. A investigação em busca de seus nomes em cartas, reportagens, tratativas e projetos de exposições, releases para imprensa, comunicados internos e outros tipos documentais preservados pelo Centro de Pesquisa, foi fundamental tendo em vista tratar-se de uma história que ainda não foi contada. Antes, porém, de entrarmos nos tópicos propostos para este capítulo iremos contextualizar a mudança do MASP para a sua nova sede na Avenida Paulista e a presença da fotografia na programação inicial.

*

As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por intensas transformações políticas, sócio-econômicas e artísticas na história ocidental. Movimentos sociais reivindicavam direitos civis pautados em políticas identitárias de sujeitos historicamente oprimidos: mulheres, negros, indígenas e homossexuais, principalmente. No plano internacional ocorreram movimentos de resistência à guerra do Vietnã e manifestações de contracultura nos Estados Unidos, além de levantes estudantis, como os de maio de 1968, na França e outros países da Europa. No Brasil, o regime de exceção imposto pela ditadura militar acirrava-se com a promulgação do Ato Institucional número 5 (AI-5), que resultou em perseguições políticas violentas. Paradoxalmente, nos primeiros anos de 1970, o país viveu acelerado crescimento, fenômeno

²³³ A nomenclatura utilizada neste texto remete à veiculada na época e apurada através da análise de artigos jornalísticos sobre as mostras levantadas.

conhecido como “milagre econômico”, que não resistiu à crise internacional do petróleo, em 1973, acarretando seu declínio já em meados da década.

No âmbito artístico e da teoria estética são muitos os anúncios de “fim da arte”, “morte do autor” e “fim da história da arte”²³⁴. Para além de propostas catastróficas, pode-se dizer que ocorre o esgarçamento das tradicionais fronteiras entre as práticas artísticas. No caso das artes visuais esta diluição é representada pela abertura de alguns artistas às experimentações, muitas vezes através da investigação das linguagens audiovisuais e das novas tecnologias emergentes.

A nova sede do MASP na avenida Paulista é inaugurada em 1968, em meio a este cenário, em uma cerimônia solene com a presença da Rainha Elizabeth II, como era desejo de Assis Chateaubriand expresso antes de seu falecimento. A transferência das atividades do MASP para o prédio da Avenida Paulista, em 1968, marca o início de uma nova fase na história do museu. O projeto didático de museu de Lina Bo e Pietro Maria Bardi ganhava uma nova sede, dessa vez definitiva, em um edifício concebido especialmente para abrigar a coleção de obras até então adquiridas pelo MASP, o que, ao mesmo tempo, abria espaço para uma programação mais ampla e diversificada.

O museu multiplica a agenda de suas atividades culturais a partir de 1970, cumprindo, em certa medida, as demandas sociais e artísticas da época. O MASP renovou sua programação ampliando as atividades relacionadas a teatro, cinema, fotografia, música, dança, além de cursos e laboratórios nestas áreas. Desse modo, procurou atuar no sentido de aproximar o público do ambiente institucional experimentando formas diversificadas de atuação.

A proposta original para a pinacoteca (...) consistia na disposição de simples cavaletes de vidro encaixados em cubos de concreto que davam às pinturas a impressão de pairar no meio do grande espaço aberto e transparente da galeria. Ao tornar os suportes simbolicamente imperceptíveis, Lina Bo Bardi ampliou a visibilidade de cada peça e deu ao visitante o papel de protagonista de suas próprias associações e interpretações.²³⁵

No segundo andar, a pinacoteca foi instalada com os cavaletes de cristal, dispositivos expositivos no qual as obras eram fixadas numa lâmina de vidro vertical estabilizada apenas por uma base de concreto (**Figura 23**). Do ponto de vista da arquitetura, o edifício forma uma espécie de caixa de concreto pousada sobre um enorme vão livre que estabelece novas relações entre o museu e a cidade. A estrutura recoberta por caixilhos de vidro dá a ver seu interior e

²³⁴ DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006; BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify 2006.

²³⁵ BARDI, P. M. Op. cit. 1992, p. 91.

incorpora o mundo exterior ao seu redor, numa tentativa de aproximação da arte com a vida cotidiana. A transparência e a robustez das formas remetem a ideias caras ao modernismo, tais como a preponderância do papel da arquitetura e do design na concepção dos museus e das atividades que realiza, bem como aos princípios de dessacralização do espaço museal.

O arquiteto Lina Bo procurou trazer a arte a um plano de bem comum, desmistificando-a, tirando-lhe a aura de exceção, essa aura que a arte contemporânea já havia praticamente olvidado, para reduzi-la a um único fato fundamental: o trabalho do homem. Também êsse trabalho é excepcional.²³⁶

A abertura ao público acontece de fato no ano seguinte com a apresentação da exposição *A mão do povo brasileiro*, concebida a partir das pesquisas de Lina Bo Bardi sobre cultura popular. Na exposição, segundo Pietro Maria Bardi, “foi mostrada a criatividade do homem brasileiro especialmente o do campo, como mobiliário, peças de uso cotidiano, artesanato, imagens religiosas e decorativas”²³⁷. A mostra ocupou o primeiro andar do edifício, que se consolidaria como o espaço reservado para a programação de exposições temporárias. Enquanto isso, o vão livre recebeu a exposição *Playground*, na qual foram apresentadas obras interativas como *Adoração ou Altar para Roberto Carlos*, de Nelson Leirner, entre outras.



Figura 23: Vista da pinacoteca do MASP. Fotografia Paolo Gasparini, 1970. Fonte: Reprodução do catálogo *Concreto e cristal - O acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*. Coleção particular da autora.

²³⁶ BARDI, P. M. [Texto para imprensa]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Inauguração do MASP, 1968.

²³⁷ BARDI, P. M. Op. cit. 1992, p. 32.

As exposições de fotografia constituíram parte significativa da agenda expositiva do MASP a partir de 1970. A primeira exposição de fotografia realizada no MASP da Avenida Paulista *Fotógrafos americanos*, organizada pelo MoMA²³⁸, apresentou obras de fotógrafos como Diane Arbus, Paul Caponigro, Lee Friedlander, Naomi Savage, Garry Winogrand, Bruce Davidson, entre outros. Aberta ao público entre 10 e 31 de março de 1970, foi amplamente noticiada pela imprensa da época, e as 117 fotografias exibidas documentavam as profundas transformações que vinham acontecendo na sociedade estadunidense²³⁹. No dossiê do Arquivo Histórico do Masp sobre a exposição há uma release que retoma a relação da instituição com a fotografia:

O Museu de Arte desde sua fundação considerou a fotografia como uma arte tão importante quantas outras no campo das plásticas, abrindo um curso de fotografia no qual lecionaram Tomaz Farkas, Sacha Harnisch e outros profissionais. Ao mesmo tempo, o museu realizou uma série de exposições, entre as quais as de Francisco Albuquerque, Geraldo de Barros, dos Reporteres Fotograficos do Estado de São Paulo e Maureen Bisilliat.

Na nova sede o Museu instalou seu laboratório de fotografia e vai agora começar a série das exposições com uma grande mostra do acervo do Museu de Arte Moderna de Nova York, que contará com a colaboração do Consulado Geral Americano em São Paulo. A abertura da exposição está prevista para o dia 3 de março e na oportunidade será lançado o livro do fotógrafo Sr. Peter Solmssen, intitulado São Paulo, da editora Graficos Brunner Ltda. (...).²⁴⁰

Com esta declaração, o diretor do MASP reitera a abertura da instituição para a fotografia, que esteve vinculada à princípio com membros do movimento fotoclubista e, a partir dos anos 1960, e à fotógrafos advindos do campo do fotojornalismo. Notamos a constante parceria com gráficas e editoras para o lançamento de livros, que se solidificou enquanto política cultural nos anos seguintes.

Ao analisarmos a lista de obras da exposição, é possível verificar a recorrência dos fotógrafos que participaram da exposição *New Documents*, apresentada no MoMA em 1967, sob curadoria de John Szarkowski. Diane Arbus, Garry Winogard e Lee Friedlander eram considerados por Szarkowski como representantes da nova geração de herdeiros da fotografia documental

²³⁸ Este é mais um paralelo que pode ser detectado com o MAC USP. No mesmo ano, a instituição recebe a exposição “Cartier-Bresson, fotografias recentes”, também organizada pelo MoMA. COSTA, Helouise. Op. cit. 2008, p. 147.

²³⁹ NESTAS fotos, pedaços da vida dos norte-americanos. *Jornal da tarde*, São Paulo, 10 mar. 1970. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição *Fotógrafos Americanos*, 1970.

²⁴⁰ BARDI, Pietro Maria [*Release para imprensa*]. Sem data. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição *Fotógrafos Americanos*, 1970. As citações retiradas dos documentos do Arquivo Histórico do MASP foram mantidas em sua grafia original, o que muitas vezes implica em erros ortográficos devido às mudanças nas convenções linguísticas ao longo do tempo. Optamos por mantê-las por entendermos que o léxico utilizado também é uma chave de entrada em uma outra temporalidade que, ao mesmo tempo, nos alerta acerca dos diferentes contextos da escrita da autora e o dos agentes envolvidos nos processos abordados nesta dissertação.

estadunidense²⁴¹. Mesmo contando com apoio do Consulado Americano a realização da mostra enfrentou dificuldades para o desembarço na alfândega. Em um telegrama para Bardi, Raquel Segall²⁴² relatou que as obras da mostra haviam sido impedidas de entrarem no país sem aprovação da censura²⁴³. É possível supor que os entraves com a burocracia alfandegária tenham inviabilizado maiores intercâmbios com instituições internacionais.

Pelas tratativas da exposição constatamos que houve a intenção de se realizar uma mostra paralela com fotógrafos brasileiros, entre os quais constavam os nomes de Claudia Andujar, José Xavier e Otto Stupakoff. O projeto não pode se concretizar tendo em vista a falta de tempo hábil para sua montagem, sendo que Stupakoff realizou mostra individual naquele mesmo ano²⁴⁴.

Em agosto de 1970, Peter Scheier apresentou a mostra *30 anos de visão e multivisão*, marcando a entrada do audiovisual nas salas expositivas do MASP (**Figura 24**). De acordo com o projeto da exposição, seriam projetadas 2.000 fotografias de autoria de Scheier, editadas por Michel Monti. Quanto à forma de apresentação, o documento elucidava que “todo o material, tanto preto e branco, como cor, será projetado sobre uma tela única de 10 por 3 metros, em sistema *backprojection*, sem visibilidade do equipamento para o público. O salão não exige total escuridão, sendo mesmo possível a projeção com a luz natural”²⁴⁵. O trecho destacado é elucidativo do deslocamento precursor do “efeito cinema”²⁴⁶ apontado por Philippe Dubois.

²⁴¹ Exposição *New Documents* [Press release]. Arquivo MoMA. Disponível em: https://www.moma.org/documents/moma_press-release_391564.pdf?_ga=2.77662748.906239219.1668958819-184520652.1668958818 último acesso em: 06/06/2022.

²⁴² Raquel Segall era o nome de casada da galerista Raquel Arnaud.

²⁴³ SEGALL, Raquel [Telegrama]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. 17 de fevereiro de 1970. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição Fotógrafos Americanos, 1970.

²⁴⁴ No dossiê da exposição foi encontrada apenas uma carta de Pietro Maria Bardi enviada a Otto Stupakoff, na qual não foi possível obter maiores informações sobre as fotografias exibidas. BARDI, Pietro Maria [Correspondência]. Destinatário: Otto Stupakoff. 13 de fevereiro de 1970. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição Otto Stupakoff, 1970.

²⁴⁵ 30 anos de fotografia aplicada no Brasil [Texto]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição 30 anos de visão e multivisão de Peter Scheier, 1970.

²⁴⁶ DUBOIS, Philippe. *Um “efeito cinema” na arte contemporânea*. Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contracapa/FAPERJ, 2009, p. 179-216.



Figura 24: Vista da exposição 30 anos de visão e multivisão de Peter Scheier no Masp, 1970. Fonte: Reprodução do catálogo da exposição Arquivo Peter Scheier do IMS SP. Biblioteca de Fotografia do IMS.

O projeto da exposição menciona um breve histórico deste tipo de montagem audiovisual, enfatizando o quanto era recente aquele tipo de tecnologia. Segundo o texto, o slide colorido apareceu para uso público em 1966, com os quais foram montados os primeiros audiovisuais apresentados em tela única. Em 1968, o multivisão dá seus primeiros passos em pequenas dimensões e, em 1970, na Exposição Universal de Osaka, foi realizada uma montagem de grandes proporções, com múltiplas telas²⁴⁷. Compreendemos assim, que a investigação das novas tecnologias - filmes, projetores, telas e monitores, entre outros equipamentos - estava ocorrendo em diversos ambientes e faziam parte de um processo mais amplo de globalização e desenvolvimento tecnológico.

Entre os anos 1970 e 1980, o MASP realizou mais de 160²⁴⁸ exposições que tiveram a fotografia como expressão artística principal, algumas das quais, a exemplo da exposição de Peter Scheier, incluíam as linguagens audiovisuais. São recorrentes os nomes de fotógrafos influentes na época e interessados na legitimação artística da fotografia, cuja produção é relevante ainda hoje

²⁴⁷ 30 anos de fotografia aplicada no Brasil [Texto]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição 30 anos de visão e multivisão, 1970.

²⁴⁸ Dados levantados a partir da análise do banco de dados do Arquivo Histórico do MASP. Conforme constatamos no primeiro capítulo, com a ausência de registro da exposição de Annemarie Heinrich, é possível que o número de eventos seja superior.

no cenário artístico nacional. Maureen Bisilliat, Cristiano Mascaro, Madalena Schwartz, Otto Stupakoff, Claudio Edinger, Walter Firmo, Boris Kossoy, Miguel Rio Branco, Dulce Soares, Luigi Mamprim, Pedro Vasquez, Arnaldo Pappalardo, entre muitos outros. Este levantamento inicial já nos dava algumas pistas sobre os critérios e as particularidades da assimilação da fotografia empreendida pelo MASP.

Sendo assim, destacamos as mostras audiovisuais de Cláudia Andujar e George Love para o estudo de caso a seguir, por considerá-las como pontos de intersecção entre fotografia, cinema e artes visuais, e, portanto, práticas artísticas contemporâneas. Além disso, estiveram à frente do Laboratório de Fotografia mantido pelo MASP na década de 1970, onde lecionaram e vieram a fundar o Departamento de Fotografia. Do levantamento inicial das exposições de fotografia realizadas pelo MASP, de 1947 a 1989, realizado para essa dissertação, disponibilizaremos a lista em anexo com o objetivo de contribuir para futuras pesquisas relacionadas ao tema **(ANEXO 01)**.

Para que possamos prosseguir na análise da assimilação da fotografia e das linguagens audiovisuais pelo MASP, bem como no entendimento das motivações e do alcance das atividades realizadas no âmbito institucional por George Love e Cláudia Andujar, é importante acompanharmos a trajetória pregressa de ambos. Discutiremos suas trajetórias e suas experiências profissionais anteriores à chegada ao Brasil, de modo a enfatizar as redes de relações das quais faziam parte e que exerceram papel fundamental no desenvolvimento de suas carreiras.

2.1 - Trajetórias em convergência

No momento em que expõem pela primeira vez no MASP, Cláudia Andujar e George Love já eram fotógrafos experientes que desfrutavam de certo reconhecimento entre seus pares do meio fotográfico nacional e internacional. O encontro pessoal entre os dois trouxe contribuições recíprocas em suas buscas poéticas, conforme veremos na análise de suas trajetórias pessoais e artísticas.

Com esse propósito, adotamos a noção de trajetória de vida como um terreno amplo e aberto a experiências variadas, em contraponto à ideia clássica de biografia. De acordo com Pierre Bourdieu, o senso comum trata a história de vida como uma progressão de fatos lineares e unidirecionais, um percurso orientado, “que tem começo, etapas e um fim, no duplo sentido,

de término e de finalidade, um fim da história”²⁴⁹. Bourdieu recomenda que evitemos o entendimento de identidades fixas ou constantes a fim de incorporar as vicissitudes e as variadas redes de relações que se estabelecem ao longo da vida:

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um ‘sujeito’ cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações.²⁵⁰

Além disso, via de regra, a biografia é tratada em um sentido único e individual, que se traça exclusivamente por escolhas pessoais, em detrimento das redes de relações que se formam ao longo de uma vida. Assim sendo, inicialmente retomaremos alguns dados biográficos de Claudia e de George separadamente, para em seguida colocá-los em perspectiva traçando a convergência entre suas trajetórias e, conforme veremos, também seu distanciamento.

As fontes utilizadas para tal correlação, a princípio, partiram de pequenas informações sobre a dupla artísticas que haviam formado na década de 1970, encontradas em catálogos de exposições monográficas recentes de Claudia Andujar²⁵¹, bem como de entrevistas concedidas por ela a curadores e pesquisadores²⁵². Os dados levantados apontavam para os anos 1970 como um período marcado por experimentalismos e trânsitos entre o fotojornalismo, o circuito artístico e a militância política.

No caso de George Love pesquisas anteriores sobre sua produção fotojornalística consistiram em relevantes fontes de pesquisa²⁵³. Depoimentos concedidos por George ao fotógrafo Zé de

²⁴⁹ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996, p. 183-191.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 189-190.

²⁵¹ Destacamos três destas exposições que mais nos serviram de referência. NOGUEIRA, Thyago (org.). *Claudia Andujar - A luta Yanomami*. São Paulo: IMS, 2018 (catálogo de exposição). NOGUEIRA, Thyago (org.). *Claudia Andujar - No lugar do outro*. São Paulo: IMS, 2015 (catálogo de exposição). ANDUJAR, Claudia. *A vulnerabilidade do ser*, São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005 (catálogo de exposição).

²⁵² Salientamos quatro entrevistas concedidas por Andujar utilizadas nesta dissertação, duas para pesquisadores e duas para os curadores de suas mostras individuais: ANDUJAR, Claudia. Poesia, pintura e fotografia – Entrevista de Claudia a Augusto Massi, Eduardo Brandão e Alvaro Machado. In: _____. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac Naify, Pinacoteca do Estado, 2005, p. 103-125 (catálogo de exposição). BONI, Paulo César. Entrevista: Claudia Andujar. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 6, n. 9, jul.-dez. 2010, p. 249-273. MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis Fotografia e memória em Claudia Andujar. *Revista Eco-Pós*, v. 15, n. 1, 2012, p. 124-146. NOGUEIRA, Thyago (org.). *Claudia Andujar - No lugar do outro*. São Paulo: IMS, 2015, p. 237-245 (catálogo de exposição).

²⁵³ Cito aqui a dissertação de mestrado do pesquisador Ângelo Manjabosco: MANJABOSCO, Angelo Augusto. *O Brasil não é para principiantes: Lew Parrella, George Love e David Zingg, fotógrafos norte-americanos na revista Realidade (1966-1968)*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. E o artigo do pesquisador Douglas Canjani: CANJANI, Douglas. O fotojornalismo expandido de George Love no Brasil:

Boni²⁵⁴ e artigos publicados na imprensa da época (décadas de 1970 e 1980) também foram de grande valia. Além disso, seu currículo escrito, em primeira pessoa e depositado no Arquivo MASP, nos serviu de guia para a sinopse de sua trajetória aqui apresentada.

Neste sentido, procuramos construir paralelos entre suas produções fotojornalísticas do final dos anos 1960 e início da década de 1970, antes de se dedicarem às atividades institucionais no circuito dos museus paulistas. Levantamos a hipótese de que na passagem de ambos pelo campo do fotojornalismo, já estivessem investigando poéticas fotográficas que viriam a empregar em suas criações artísticas.

Por fim, partimos para a descrição da investigação realizada no Arquivo Histórico do MASP,, com o intuito de reconstituir as trajetórias institucionais de ambos. Analisaremos as exposições iniciais de ambos no museu, a saber: o evento *Som, Imagem, Luz* (1971); os primeiros audiovisuais que exibiram na instituição; a exposição *A Família Brasileira*; e a exposição *A Hiléia Amazônica*. Apenas através da investigação de suas trajetórias, em justaposição aos vestígios do Arquivo, que conseguimos dimensionar suas colaborações para a assimilação da fotografia no MASP.

2.1.1. Claudia Andujar

Nascida em 12 de junho de 1931 na cidade suíça de Neuchâtel, Claudine Haas, filha de Germaine Guy, de origem suíça protestante, e de Sigfried Haas, de descendência húngara judaica, passou a infância em território disputado entre a Hungria e a Romênia. A cidade na qual a família vivia, conhecida em húngaro como Nagyvárad, ficou sob domínio romeno entre 1920 e 1940, recebendo o nome de Oradea. Ainda criança, Claudine teve a vida marcada por turbulências familiares e perseguições políticas com a ascensão do nazismo na região²⁵⁵. Entre 1944 e 1945, parte de sua família paterna, incluindo seu pai, foi capturada pelos nazistas e enviada para os campos de concentração em Auschwitz e Dachau onde foram todos mortos²⁵⁶. Sobre este episódio de sua vida, Claudia rememora:

breve aproximação. *Nhengatu Revista Iberoamericana para Comunicação e Cultura Contrahegemônicas*, v. 2, n. 3, 2015, sem paginação.

²⁵⁴ DE BONI, Zé. *Verde lente: fotógrafos brasileiros e a natureza*. São Paulo: Empresa das artes, 1995.

²⁵⁵ NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit. 2015, p. 239.

²⁵⁶ NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit. 2018, p. 274.

Aos treze anos tive o primeiro encontro com os "marcados para morrer". Foi na Transilvânia, Hungria, no fim da Segunda Guerra. Meu pai, meus parentes paternos, meus amigos de escola, todos com a estrela de Davi, visível, amarela, costurada na roupa, na altura do peito, para identificá-los como "marcados", para agredi-los, incomodá-los e, posteriormente, deportá-los aos campos de extermínio. Sentia-se no ar que algo terrível estava para acontecer.²⁵⁷

Mãe e filha embarcam então em um trem para refugiados, numa difícil viagem de volta à Suíça onde permanecem até 1946. O relacionamento difícil com a mãe e as diferenças culturais do novo país motivaram-na a aceitar o convite de familiares paternos, que haviam imigrado para os EUA antes mesmo da perseguição nazista, para morar com eles. A jovem Claudine chegou em Nova York como refugiada da II Guerra Mundial e adotou o nome Claudia. Em 1949, Claudia ingressou no Hunter College, faculdade pública integrada à Universidade de Nova York, para estudar Humanidades. Neste mesmo ano, casou-se com o colega de ginásio Julio Andujar, de origem espanhola e também refugiado da guerra. Julio havia se alistado no exército americano com o objetivo de receber o visto permanente e em 1950 foi convocado para lutar na Guerra da Coreia. Quando ele retorna aos EUA, em 1953, o casal se separa oficialmente. Claudia decide manter o sobrenome do ex-marido como forma de dificultar a identificação de sua origem judaica²⁵⁸.

Por saber vários idiomas, Claudia Andujar conseguiu emprego na Organização das Nações Unidas, trabalhando como uma espécie de guia turístico. Ainda em 1952, vinha desenvolvendo pinturas à óleo a partir de estudos sobre expressionismo abstrato e mostrou algumas delas em duas exposições, uma na Galeria Coeval com o pintor e cineasta filipino Ramon Estella, e outra nas Nações Unidas. Nesta época, Claudia frequentou museus e exposições em cartaz na cidade²⁵⁹.

Durante a estadia de Claudia em Nova York, sua mãe mudou-se para o Brasil para se casar com um imigrante romeno que havia conhecido antes de voltar para a Suíça. Em 1955, Claudia desembarcou pela primeira vez no país para visitá-la. Fizeram juntas algumas viagens para o litoral e o interior que motivaram-na a ficar no Brasil. Estabeleceu-se no centro de São Paulo e conheceu pessoas do meio artístico e intelectual que transitavam pela região na época. Não foi possível apurar se a artista trouxe consigo algumas pinturas ou se produziu depois de se fixar em São Paulo, no entanto, os catálogos do Salão Paulista de Arte Moderna atestam que mostrou

²⁵⁷ ANDUJAR, Claudia. *Marcados*: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

²⁵⁸ NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit. 2018, p. 274.

²⁵⁹ NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit. 2015, p. 239-240.

algumas delas na quarta e quinta edições do evento²⁶⁰. Claudia expôs em 1955 e 1956, respectivamente, ao lado de nomes consagrados do modernismo brasileiro como Alfredo Volpi e Anita Malfatti. Por volta deste período conheceu Pietro Maria Bardi, enquanto o MASP ainda funcionava na rua sete de abril.

Claudia Andujar começou a fotografar como forma de conhecer e se comunicar, já que ainda não falava português, e aprendeu a revelar seus próprios filmes em um pequeno estúdio comercial do centro da cidade. Entre os amigos que fez neste período estava o antropólogo Darcy Ribeiro, que sugeriu para ela fotografar o povo Karajá. O primeiro contato de Andujar com pessoas indígenas data de 1958.

Neste mesmo ano, Pietro Maria Bardi escreveu artigo para a revista *Habitat* no qual traçava o deslocamento da artista da pintura para a fotografia, que veio a ser a primeira crítica de arte sobre o seu trabalho publicada no país. O artigo reproduz algumas das fotografias realizadas por Andujar em suas primeiras viagens pelo continente sul americano, nas quais podemos perceber a repercussão do ambiente fotográfico americano no trabalho da jovem fotógrafa. Nas imagens da série sobre os Karajás (**Figura 25**), seu primeiro projeto autoral²⁶¹, e nas fotografias das cholitas bolivianas (**Figura 26**), podemos notar a atenção que dispensa às composições e aos contrastes, mesmo sendo possível perceber a busca por maior domínio técnico. Bardi afirma em seu texto que:

(...) Quem está ao par de como poderá ser manipulada uma reprodução fotográfica - pensamos no grande Moholy Nagy - sabe que o claro-escuro, a graduação de um sensibilizador, a escolha do material e dos outros elementos da alquimia, de preparação, de trabalho, de adequação, constituem valores autênticos e atuações de arte.

Não surpreende, portanto, que Claudia tenha sido levada da pintura para a fotografia e nesta arte transferiu os estímulos que a impeliram a pintar. O resultado é maravilhoso, é resultado de arte, e esperamos que o volume dedicado aos Carajás que a pintora está preparando, faça fugir por completo o sentido - um pouco melancólico, muito humano e muito humanamente cordial de sua arte.²⁶²

Os comentários do diretor do MASP são marcados por ambivalências. Se por um lado pontua o apuro técnico de Andujar, a comparação com a pintura parece buscar legitimidade em uma modalidade artística consagrada. Seu argumento final, materializado pelo uso da palavra

²⁶⁰ Catálogos do Salão Paulista de Arte Moderna. Na edição de 1955 o nome de Claudia aparece na seção de “Pintura” e na de 1956 na seção “Guache”.

²⁶¹ ANDUJAR, Claudia. [*Correspondência*]. Destinatário: Jerônimo Oscar Bandeira de Mello. São Paulo, 16 de agosto de 1971. Arquivo histórico do MASP. Pasta exposição Amazônia A, 1972.

²⁶² BARDI, Pietro M. From a line to a smile. *Habitat*, nº 48, 1958, p. 51.

"cordial", revela certa tentativa de atenuar as contradições e desigualdades sociais que já faziam parte dos questionamentos que Claudia desenvolveria em seu trabalho.



Figura 25: Claudia Andujar, Karajás. Revista Habitat, nº 48, maio-junho de 1958. Fonte: Acervo Centro de Pesquisa do MASP.

Em alguns anos, Andujar consolidou um portfólio com o qual retornou a Nova York a fim de divulgar seu trabalho fotográfico, visto que despertava pouco interesse das linhas editoriais da imprensa local. Entre o final dos anos 1950 e começo da década de 1960, conseguiu publicar nos Estados Unidos imagens da série dos Karajás na edição espanhola da revista *Life*²⁶³ e realizou, em 1960, exposição individual na *Galeria Limelight*²⁶⁴. Esta que foi uma das primeiras galerias especializadas em fotografia e funcionou por sete anos alcançando relativo sucesso comercial, visto o incipiente mercado da fotografia na época. Andujar foi convidada para expor suas fotografias na *Limelight* pelo fotógrafo Lew Parrella²⁶⁵, responsável pela

²⁶³ MANJABOSCO, Angelo; TONG, Valentina; ROCHA, Jan. Cronologia. In: NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit. 2018, p. 274.

²⁶⁴ GEE, Helen. *Limelight: a Greenwich Village photography gallery and coffeehouse in the fifties*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997, p. 296.

²⁶⁵ Lew Parrella (1927-2014), fotógrafo norte-americano, atua no Brasil a partir da década de 1960 e cultiva relações de proximidade com o MASP, mesmo nunca tendo realizado exposições no museu. Parrella é autor de uma das fotografias mais conhecidas de Lina Bo Bardi na construção do MASP. Na coleção do fotógrafo Lew Parrella, salvaguardada pelo Arquivo Fotográfico do MASP, existem negativos com imagens da Galeria *Limelight* datados de 1959. Arquivo MASP. Coleção Lew Parrella.

realização de mostras da galeria na época. Parrella atuou posteriormente no Brasil como integrante da equipe da Editora Abril e também fotografou para a revista *Realidade*.

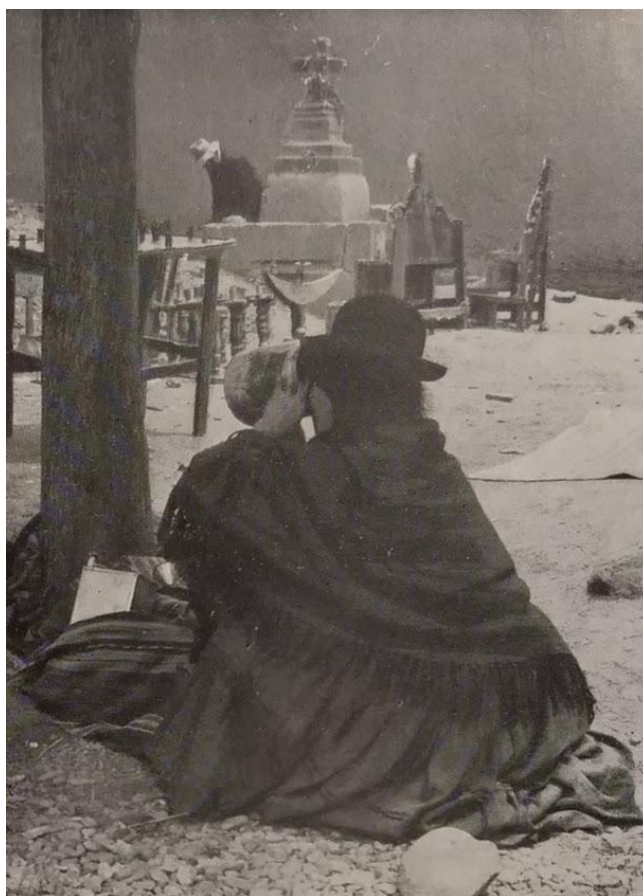


Figura 26: Claudia Andujar, cholita boliviana. Revista Habitat, nº 48, maio-junho de 1958. Fonte: Acervo Centro de Pesquisa do MASP.

Foi por intermédio de Lew Parrella que Claudia conheceu Eugene Smith, Minor White e Edward Steichen, então diretor do departamento de fotografia do MoMA²⁶⁶. Em outubro de 1960, teve cinco de suas fotografias exibidas na mostra do MoMA *Photographs for collectors* ao lado de imagens de Eugène Atget, Robert Capa, Robert Frank, Henri Cartier-Bresson, Ansel Adams, do próprio Steichen, entre outros. Claudia foi uma das poucas mulheres a figurar na exposição²⁶⁷ e essa participação resultou na aquisição de duas de suas fotografias para o acervo do museu. No ano seguinte, expõe também na *The George Eastman House* em Rochester²⁶⁸. Entre 1962 e 1964, Claudia Andujar produziu a série de fotografias sobre o tema *Familias*

²⁶⁶ NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit., 2015, p. 242.

²⁶⁷ Photographs for collectors, 1960. [*Masters checklist*]. Arquivo MoMA. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_master-checklist_326201.pdf?_ga=2.82684950.1268700961.1653055793-1898889316.1652046240

²⁶⁸ MANJABOSCO, Angelo; TONG, Valentina; ROCHA, Jan. Cronologia. In: NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit. 2018, p. 274.

brasileiras, que pretendia publicar em revistas de circulação nacional. Porém, não houve interesse por parte da imprensa da época e as imagens permaneceram inéditas até 2015²⁶⁹. De 1964 a 1965, Claudia engajou-se em um projeto no qual procurou retratar as atribuições das mulheres da etnia Bororo. Suas fotografias continuaram a despertar maior interesse fora do Brasil. Mesmo colaborando com publicações brasileiras como *A Cigarra*, *Setenta*, *Claudia e Quatro Rodas*, Andujar ainda não havia exposto em galerias ou museus nacionais. É provável que a situação política dos anos 1960, o golpe militar e as crises nas instituições paulistas tenham colaborado para tal cenário. Em entrevista ao pesquisador Paulo César Boni, Claudia nos conta sobre as dificuldades iniciais que enfrentou no fotojornalismo:

Apesar de haver trabalhado muito com fotografia no final dos anos 50 e início dos anos 60, não foi fácil ser reconhecida como fotógrafa no Brasil. Circunstancialmente, era mais fácil fora do país. Comecei a ser reconhecida como profissional no início dos anos 60, na Editora Abril, mais especificamente na revista Realidade. Antes, tentei fazer algumas coisas para a revista Claudia. Propus mostrar o Brasil que havia por trás das famílias brasileiras. Neste sentido, fiz uma reportagem em Diamantina (Minas Gerais) com uma família tradicional e muito religiosa, fiz outra com uma família de classe média paulista, outra com uma família de caiçaras do litoral paulista, e assim sucessivamente. Bom, quando eu mostrei o trabalho para o editor da Claudia, ele disse que poderia aproveitar alguma coisa, apesar de esse tipo de reportagem não ser o estilo da revista... Então, esse foi o meu início como fotojornalista no Brasil.²⁷⁰

Enquanto isso, um pouco antes de ingressar na revista *Realidade*, começou a ganhar certa projeção internacional. Suas imagens foram exibidas na mostra coletiva *Wetausstellung der Photographie* que itinerou por museus europeus²⁷¹. Participou também da Feira Mundial de Nova York, no pavilhão da Kodak, integrando a exposição *The World and Its People*, em 1965. Seis imagens da série sobre a mulher Bororo passaram a integrar o acervo da *George Eastman House* e outras duas fotos foram adquiridas pelo MoMA. Além disso, colabora com revistas estrangeiras como *Life*, *Look* e *Jubilee*. Na mesma época, em meados dos anos 1960, em sua movimentação pelo cenário artístico nova-iorquino, Claudia conheceu o fotógrafo George Love.

2.1.2. George Leary Love

²⁶⁹ Salvo algumas imagens exibidas em 2005 na exposição *Vulnerabilidade do ser*, a série sobre As famílias brasileiras foi exposta em 2015 na exposição Claudia Andujar - No lugar do outro, realizada pelo IMS RJ, e publicada no catálogo da mostra. NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit. 2015, p. 07-76.

²⁷⁰ BONI, Paulo César. Entrevista: Claudia Andujar. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 6, n. 9, jul.-dez. 2010, p. 255.

²⁷¹ MANJABOSCO, Angelo; TONG, Valentina; ROCHA, Jan. Cronologia. NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit., 2018, p. 274.

George Leary Love nasceu em Charlotte, nos Estados Unidos, em 24 de maio de 1937. Filho de George Bishop Love e da escritora e compositora Rose Leary, cuja família vinha de uma longa tradição de luta por equidade de direitos raciais naquele país. Abolicionista, o avô de Rose dedicou-se a prestar assistência e a alfabetizar a população negra, atividade considerada ilegal na época. Seu pai formou-se advogado e foi admitido na Ordem dos Advogados da Carolina do Norte, tornando-se o segundo homem negro a ocupar tal posto. Rose foi a primeira professora negra do sistema de ensino público de Charlotte, no qual atuou entre 1925 e 1964²⁷².

Durante sua infância e juventude, George viveu em uma sociedade marcada por políticas segregacionistas que perderiam respaldo legislativo apenas no final década de 1960²⁷³, depois de muitos conflitos e lutas travados pelo movimento negro por direitos civis. Charlotte, no entanto, tornou-se uma das cidades de maior segregação habitacional dos EUA durante os anos 1950. A cidade era dividida em bairros onde moravam pessoas negras e outros nos quais viviam as pessoas brancas e da mesma forma eram separados os transportes e locais públicos. Sobre o racismo sofrido por Love, Andujar rememora um episódio que vivenciou em uma visita à cidade: “Em Charlotte, um dia fomos dar um passeio e um cara nos parou na rua dizendo para a gente não andar junto, uma pessoa negra com uma pessoa branca. Fiquei chocada”²⁷⁴. Claudia atribui à opção de George em viver fora dos Estados Unidos ao fato de sofrer discriminação racial em sua terra natal²⁷⁵.

A família de George Love via na educação uma forma de combater o preconceito. George foi desde cedo incentivado a dedicar-se aos estudos, e ingressou bastante jovem na universidade por meio do programa *Ford Early Entrance Scholar*. Segundo seu currículo, escrito em primeira pessoa e depositado na documentação de referência do MASP²⁷⁶, formou-se bacharel em matemática com ênfase nas áreas de física e filosofia pelo *Morehouse College* de Atlanta, Geórgia, em 1957, considerada uma das melhores universidades exclusivas para pessoas negras

²⁷² Os arquivos da família constituem a coleção Leary Love Family Papers depositada na Universidade da Carolina do Norte, na qual encontra-se atualmente parte considerável do acervo fotográfico e multimídia de George Love. Disponível em <https://findingaids.uncc.edu/repositories/4/resources/219>

²⁷³ As legislações podem mudar de acordo com o Estado, a forte tradição federalista nos EUA, prevê a autonomia de cada uma das federações para estabelecer suas próprias leis. As mobilizações do movimento negro por direitos civis obtêm importantes vitórias desde a década de 1950, até o banimento de qualquer legislação segregacionista nas décadas de 1960 e 1970.

²⁷⁴ NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit. 2015, p. 242.

²⁷⁵ Este depoimento de Andujar reitera sua percepção quanto aos preconceitos sofridos por George nos Estados Unidos relatados em entrevista publicada em 2005. ANDUJAR, Claudia. Op. cit. 2005, p. 116.

²⁷⁶ LOVE, George [*Curriculo*]. Arquivo de Referência. Pasta George Love.

da época. Neste mesmo ano, partiu para a Indonésia onde trabalhou para a *United States International Cooperation Administration*, como assistente de pesquisa de campo no departamento de educação. Passou cerca de quatro anos em constantes viagens pela Ásia, Oriente Médio e Europa, em contato direto com diversas culturas. É possível que sua inclinação ambientalista tenha vínculos com este período de formação e descobertas. Em 1961, de volta aos EUA, mudou-se para Nova York e estudou matemática aplicada e filosofia na *New School for Social Research*. Iniciou-se na fotografia de forma autodidata, envolvendo-se de maneira definitiva ao filiar-se à *Association of Heliographers*²⁷⁷.

Fundada em 1963 por Walter Chappell, a *Association of Heliographers* era formada por fotógrafos como Paul Caponigro, William Clift e Carl Chiarenza, interessados em novos modos de produção e composição de fotografias. Em seu currículo, Love atribui seu interesse pela Associação à aproximação com o fotógrafo Minor White, cujo trabalho havia sido inspiração para o próprio Chappell. White começou sua carreira estagiando no Departamento de Fotografia do MoMA²⁷⁸ em meados da década de 1940, onde já havia exposto fotos suas na mostra coletiva *Image of Freedom*²⁷⁹. Por intermédio de Beaumont Newhall, conheceu Paul Strand, Edward Weston e Alfred Stieglitz. Em 1952, foi um dos diretores-fundadores da revista *Aperture*, na qual também era editor. Logo após a criação da revista mudou-se para Rochester para trabalhar na *George Eastman House*, chefiando o departamento onde também atuava Walter Chappell, a quem serviu de estímulo. Possivelmente por estas razões, Minor White é citado como um dos fundadores do movimento fotográfico da *Association of Heliographers*, mesmo sem ter se tornado societário oficialmente, conforme aponta a lista de registros publicada por Chappell²⁸⁰.

²⁷⁷ Heliografia é um processo fotográfico que pressupõe o uso da luz do sol para impressões, descoberto por Niépce em 1829.

²⁷⁸ O jovem e ainda iniciante fotógrafo, passou uma temporada como estagiário de Nancy e Beaumont Newhall, os quais lhe ensinaram sobre os procedimentos do departamento no museu. Dobransky, Diana. Op. cit. 2008, p. 151.

²⁷⁹ Image of Freedom [Press release]. Arquivo MoMA. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325270.pdf?_ga=2.11589684.1055964441.1654186778-1734746724.1654092248 acesso em: 13/04/2022.

²⁸⁰ Em seu artigo, o pesquisador Douglas Canjani reproduz o texto escrito por Walter Chappell na ocasião de abertura de exposição sobre a história da Associação de Heliógrafos, e publicado dois anos depois, no qual não consta o nome de Minor White como fundador ou como sócio. A exposição realizada em 1998, na Hvgto Pagani Gallery em NY, comemorou os 35 anos de fundação da Associação e contou com a participação dos membros fundadores Paul Caponigro, Carl Chiarenza, William Clift e Marie Cosindas (a única mulher do grupo inicial de associados), além do próprio Chappell. CANJANI, Douglas. Op. cit., 2015, s/p.

A Associação funcionou por pouco mais de dois anos e reuniu cerca de quarenta fotógrafos de tendências diversas. Além dos membros fundadores - Walter Chappell, Paul Caponigro, Carl Chiarenza, William Clift e Marie Cosindas - a certa altura, associaram-se nomes como Harry Calaham, Syl Labrot, Larry Clark e W. Eugene Smith²⁸¹. As produções eram muito heterogêneas, o que pode ter originado o desmembramento do núcleo. No entanto, como o próprio nome sugere, os fotógrafos do grupo estavam interessados em criar imagens que pudessem materializar visualmente uma experiência subjetiva a partir da manipulação da luz natural através da câmera, com o intuito tanto de penetrar quanto de transcender os assuntos fotografados. Nas palavras do próprio Chappell:

Os heliógrafos estão tentando fazer declarações de experiências ou idéias que vão além das gravações literais de uma cena ou evento. Assim, um heliógrafo pode ser definido como um ideograma de valor comunicativo no reino do insight intuitivo, que desencadeia uma área de cognição além das barreiras do cotidiano, visão 'funcional'.²⁸²

Podemos identificar diversos pontos em comum entre as ideias defendidas pelos membros da Associação e as declarações que George dará sobre sua produção fotográfica ao longo de sua carreira. Neste sentido, a fotografia era para ele um meio de traduzir um sentimento, uma forma de ampliação da percepção sobre o mundo. Ao mesmo passo que seria um veículo para atingir autoconhecimento e aperfeiçoamento pessoal através da linguagem artística, como veremos mais adiante.

O nome de George Love aparece na lista de sócios da *Association of Heliographers* na vigésima segunda posição, seguido pelo de Claudia Andujar. Ele havia lhe apresentado ao grupo e, como ela morava no Brasil, não manteve uma relação efetiva com as atividades desenvolvidas. Ao ser questionada pelo curador Thyago Nogueira se ela tinha conhecimento da existência da Associação dos Heliógrafos antes de conhecer George, Claudia respondeu que não. A artista pontua com certa humildade as diferenças entre ela e Love no entendimento da fotografia:

Ele, tecnicamente, era bem mais desenvolvido que eu. Queria sempre encontrar novos ângulos, novas maneiras de fotografar. Eu tinha uma visão mais social. Ele era um grande fotógrafo, mas procurava uma coisa diferente daquilo que eu fotografava. Aprendi muita coisa com George. Mais esse lado técnico e a busca por novas linguagens na fotografia. Mas nunca abandonei meu interesse humano. A procura da alma das pessoas. Até hoje.²⁸³

²⁸¹ LOVE, George [*Curriculo*]. Arquivo de Referência. Pasta George Love.

²⁸² CHAPPELL, White apud CANJANI, Douglas. Op. cit., 2015, s/p. (Tradução da autora).

²⁸³ NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit. 2015, p. 242.

Em 1963, Love se tornou membro da Associação, e em pouco tempo assumiu a presidência e a gerência da *Heliography Gallery*, localizada na cidade de Nova York. Trabalhou na montagem de eventos e exposições, ministrou workshops na galeria até 1966 e expôs seus trabalhos em pelo menos cinco oportunidades. Durante este período, George integrou como fotógrafo de campo o *Student Non-violent Coordinating Committee* (SNCC)²⁸⁴, uma das associações mais respeitadas do movimento social estadunidense por direitos civis. Love cobriu momentos significativos do movimento negro e registrou a trajetória de dirigentes influentes como Huey Newton²⁸⁵. Ademais, coordenava outros fotógrafos para atuarem na documentação das transformações sociais que vinham acontecendo nos Estados Unidos na década de 1960. Também treinava e dava suporte técnico aos laboratoristas da equipe. Alguns dos trabalhos desenvolvidos em campo deram origem à exposição *Now!*, organizada por Love em 1965, na *School of Visual Arts de Nova York*.

2.1.3 - O casal

Em meados da década de 1960, tanto Claudia Andujar quanto George Love estavam empenhados em suas pesquisas fotográficas e inseridos nos circuitos que tinham a fotografia como meio de expressão artística da cidade de Nova York. A pesquisa com a fotografia foi a propulsora do encontro entre eles. Para além de formarem um casal (**Figura 27**), entre 1968 e 1974, constituíram uma dupla de criação artística na qual as trocas mútuas eram constantes, cujo exemplo é a publicação conjunta do livro de fotografias *Amazônia*, em 1978.

²⁸⁴ O SNCC foi fundado em abril de 1960, por um grupo de estudantes universitários na Shaw University de Raleigh, Carolina do Norte, há cerca de duas horas e meia da cidade natal de Love. As primeiras atuações do grupo consistiam em protestos pacíficos contra a segregação em restaurantes (conhecidos como *sit-ins*), depois em viagens de ônibus interestaduais. A partir de 1962, com a repercussão das ações anti-segregacionistas, os integrantes passaram a sofrer violentos ataques da Ku Klux Klan e também da polícia. O SNCC permaneceu com estratégias não-violentas, que incluíram na agenda do comitê campanhas de conscientização do poder político através do voto, até meados de 1966. Em 1967, o SNCC se alia ao Black Panther Party, com isso as ações tomam uma direção mais militante e o grupo se torna exclusivo para negros. O SNCC concluiu suas atividades no ano de 1973. Disponível em: <https://www.archives.gov/research/african-americans/black-power/sncc>

²⁸⁵ CANJANI, Douglas. Op. cit., 2015, s/p.



Figura 27: Claudia Andujar e George Love, 1968. Fonte: Reprodução do catálogo Claudia Andujar - A luta Yanomami. Coleção particular da autora.

Neste ponto é indispensável assinalarmos o estudo coordenado pelas sociólogas Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron publicado no Brasil em 1995, sob o título *Amor & Arte - Duplas amorosas e criatividade artística*. As organizadoras e seus colaboradores abordam as trajetórias de casais, heterossexuais ou não, que estabeleceram parcerias que não se limitavam aos estereótipos de gênero dos papéis sociais dominantes. De acordo com elas:

As biografias e monografias tradicionais quase sempre descreveram a criatividade como uma luta solitária, individual (em geral masculina) e extraordinária pela auto-expressão artística. Em vez disso, decidimos explorar as complexidades das parcerias e colaborações, simultaneamente penosas e enriquecedoras (...) porque são infinitamente fascinantes na diversidade de suas interações.²⁸⁶

Sob esta perspectiva, analisamos as colaborações e contaminações recíprocas entre os trabalhos fotográficos desenvolvidos por Claudia Andujar e George Love. O início desta parceria se deu por meio do fotojornalismo, passando pelas as exposições audiovisuais e atuação conjunta no

²⁸⁶ CHADWICH, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de. *Amor & arte: duplas amorosas e criatividade artística*. Ana Luísa Borges (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

MASP, até a publicação do livro de fotografias *Amazônia*²⁸⁷. A respeito do encontro entre eles em Nova York e a mudança de George para o Brasil, Claudia nos conta:

(...) foi nesse ambiente fotográfico que a gente se conheceu. Depois voltei para o Brasil, e ele decidiu vir conhecer o país. Isso foi justamente numa época em que a Editora Abril estava procurando fotógrafos. Foi uma coincidência. Ele não veio por causa da editora, queria trabalhar, mas não sabia bem como seria. Eu o trouxe para conhecer o Brasil, e ele gostava de mim, então se estabeleceu aqui. Foi outra feliz coincidência ele ter começado a trabalhar na Realidade também.²⁸⁸

Claudia e George figuraram na equipe de fotógrafos da Editora Abril entre 1966 e 1971. Trabalharam em diversas revistas da editora como *Claudia*, *Bondinho*, *Quatro Rodas*, e na *Realidade* encontraram cenário propício para desenvolverem a habilidade de contar histórias de maneira criativa e pouco óbvia. Ou melhor, exercitaram a capacidade de oferecer uma impressão da história que queriam contar, quebrando com certos paradigmas do uso da fotografia em reportagens.

Conviveram com uma equipe de fotógrafos de perfis distintos que incluía, entre outros, Luigi Mamprim, Lew Parrella, Roger Bester, David Drew Zingg, Jorge Butsuem e Maureen Bisilliat²⁸⁹. José Hamilton Ribeiro, um dos editores da revista, em seu depoimento para o documentário de Jorge Bodanzky sobre *A Realidade de Claudia Andujar*, nos diz: “a presença da mulher como fotógrafa, era de fato pequena na ocasião, foi uma surpresa... uma grande surpresa acontecer de chegarem juntas na revista *Realidade* duas grandes fotógrafas, duas grandes mulheres na fotografia”²⁹⁰. E Maureen completa sobre sua experiência: “Eu dei muito valor, foi uma coisa transcendental para as pessoas que tiveram, como eu, como a Claudia, como o George, a oportunidade de fazer parte... Foi assim!”²⁹¹.

Neste sentido a experiência na *Realidade* foi bastante produtiva, visto que em nenhuma outra publicação brasileira os fotógrafos atuavam com tanta liberdade, participando da escolha de

²⁸⁷ O pesquisador Vitor Marcelino da Silva em sua tese de doutorado defende a criação coletiva do livro *Amazônia* estendendo sua análise para a equipe que participou da publicação, além da dupla de autores. SILVA, Vítor Marcelino. *A construção coletiva de Amazônia: fotografia e política* no livro de Claudia Andujar e George Love. 2022. Tese (Doutorado em História da Arte). Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidades de São Paulo, 2022.

²⁸⁸ NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit. 2015, p. 242.

²⁸⁹ Maureen Bisilliat mantém forte ligação com George Love e Claudia Andujar e também com o MASP entre as décadas de 1970 e 1980.

²⁹⁰ BODANZKY, Jorge. A realidade de Claudia Andujar. Youtube, 13 de novembro de 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dMxEZWpBKjg&ab_channel=revistaZUM acesso em: 25/10/2018.

²⁹¹ BODANZKY, Jorge. A realidade de Claudia Andujar. Youtube, 13 de novembro de 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dMxEZWpBKjg&ab_channel=revistaZUM acesso em: 25/10/2018.

pautas e da edição final das matérias. Dispuseram do fotojornalismo como forma de sustento, visto que a ocupação oferecia a oportunidade de aprofundamento nas pesquisas de materiais e de desenvolvimento da linguagem fotográfica.

Antes de prosseguir, é importante pontuarmos as diferenças entre o ensaio fotográfico praticado na *Realidade* e o *photo-essay* das revistas estadunidenses das décadas de 1940 e 1950. A tradução literal é imprecisa. O modelo correspondente ao *photo-essay* no Brasil se caracteriza pelo que Helouise Costa define como fotorreportagem, cuja principal referência é o formato adotado pela revista *O Cruzeiro* a partir da década de 1940, em especial o trabalho do fotógrafo Jean Manzon. “No que se refere à fotografia, a revista *O Cruzeiro* recorria esporadicamente à experimentação formal e adotava um tom didático ao apresentar ao público as inovações trazidas pela imagem fotográfica”²⁹². Os ensaios fotográficos publicados pela *Realidade* romperam com esse modelo. Ao invés da pretensa objetividade fotográfica, a revista privilegiou uma visão mais subjetiva e aberta à interpretação. A linha editorial de fotografia da *Realidade* não negava o envolvimento com as questões abordadas em suas reportagens.

Conforme depoimento de Roberto Civita proprietário e editor da revista *Realidade*, não havia hierarquia entre fotógrafo e repórter, e a construção das matérias acontecia de forma coletiva:

Nos primeiros quatro ou cinco anos de *Realidade*, nós vivemos um momento único do jornalismo, não só brasileiro, mas mundial. Nas reuniões de pauta mensais, em que se discutia os assuntos a serem abordados no mês seguinte, designavam-se duplas repórter-fotógrafo para cada matéria. Ambos saíam a campo como um time, ou seja, não havia maior importância para um ou outro. Na volta, o layout era feito com a participação de ambos: repórter opinava o aspecto visual e vice-versa, fotógrafo palpitava no texto. A equipe se completava com o diretor de arte, editor de texto e editor geral, para produção da matéria final. Não se usava o expediente do repórter para ficar na redação escrevendo em cima de fatos levantados por pesquisadores. Isso era considerado baixaria, anti-jornalismo.²⁹³

O design gráfico e o tratamento dado à fotografia como expressão, fizeram com que as imagens publicadas pela revista causassem impacto significativo na imprensa local. George Love logo tornou-se conhecido no meio editorial pelas pesquisas que desenvolvia com os processos fotomecânicos empregados na produção gráfica da época, pelo domínio que tinha da técnica e pelos experimentalismos que marcavam suas imagens. Love, desde suas primeiras publicações na imprensa brasileira, alterava a cor das imagens através do uso de filtros e filmes

²⁹² COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (ed.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro, 1940-1960*. Instituto Moreira Salles, 2012, p. 289.

²⁹³ DE BONI. Op. cit. 1995, p.18.

infravermelhos, ou do descarte de um ou mais canais na impressão²⁹⁴. Publicou imagens resultantes de longas exposições que traziam efeitos de borrões e cores adulteradas (**Figura 28**), rompendo com a fotografia baseada na veracidade e no retrato fiel, algo até então impensado em se tratando de fotojornalismo no Brasil²⁹⁵.

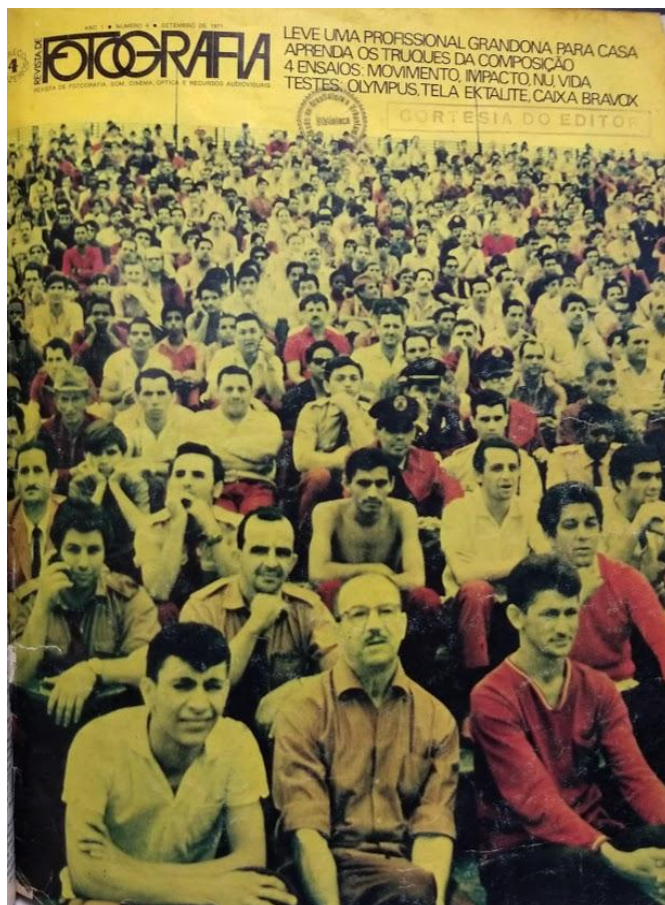


Figura 28: George Love, capa Revista de Fotografia n°4, 1971. Fonte: Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

Claudia Andujar, por sua vez, era designada para cobrir as pautas mais desafiadoras, uma vez que sempre esteve imbuída de coragem e espírito aventureiro. “Me mandavam para lugares complicados de fotografar, lugares fora do comum, e eu gostava muito disso. Aliás, eu até pedia para fazer coberturas politicamente ou socialmente fora do comum”²⁹⁶. Recorria a filmes preto e branco, abusando dos altos contrastes e de sua sensibilidade em relação à captação da luz

²⁹⁴ O pesquisador Ângelo Manjabosco, em sua dissertação de mestrado, elabora análise sobre a experiência de George Love na revista Realidade e suas inovações técnicas na impressão de imagens. MANJABOSCO, Ângelo. Op. cit. 2016.

²⁹⁵ CANJANI, Douglas. Op. cit. 2015, p. 06.

²⁹⁶ BONI, Paulo César. Entrevista: Claudia Andujar. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 6, n. 9, jul.-dez. 2010, p. 256.

natural, que conferiam texturas e dramaticidade às cenas retratadas. Andujar muitas vezes captava as imagens de forma direta, publicando-as sem intervenções ou trucagens.

Por meio de duas reportagens publicadas em 1967 pela *Realidade*²⁹⁷, podemos notar a diferença dos recursos compositivos aplicados por George Love e Claudia Andujar. Em *Nasceu!* (Figura 29), de janeiro de 1967, Andujar retrata em filme preto e branco o cotidiano de uma parteira da cidade de Bento Gonçalves, interior do Rio Grande do Sul. Acompanhadas por texto de Narciso Kalil, as imagens apresentam uma forte carga expressiva e emocional.



Figura 29: Claudia Andujar, *Nasceu!*, *Realidade* nº10, jan. 1967. Fonte: Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

O parto iluminado por uma luz à vela, atribui certa teatralidade à cena. A imagem do bebê saindo do ventre da mãe foi motivo de censura à revista. As outras fotos da reportagem retratam o antes e o depois do trabalho de parto e, segundo aponta o sociólogo Laymert Garcia dos Santos, lembram a fotografia documental praticada nos Estados Unidos:

Claudia Andujar é tributária da época áurea da fotografia norte-americana e se inscreve nesse grande movimento que, dos anos 30 à década 60, soube mesclar a paixão pelo ato de documentar o que se percebe com uma exigência radical, vital, o que resultou um registro grandioso do povo dos Estados Unidos do século XX. Com efeito, não há como não notar que a fotógrafa pertence ao grupo de Lewis Hine, W.

²⁹⁷ KALIL, Narciso. *Nasceu!* Revista *Realidade*, n 10, janeiro de 1967, p. 68-74. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/213659/per213659_1967_00010.pdf acesso em 25/04/2021.

Eugene Smith, Walker Evans, Dorothea Lange, Ernst Haas e Robert Frank, e que com eles educou o seu olhar.²⁹⁸

Conforme apontado por Santos, uma referência importante neste ponto é a reportagem *Nurse Midwife* de W. Eugene Smith, veiculada pela revista *Life* em dezembro de 1951, na qual acompanha o cotidiano de uma parteira do interior dos Estados Unidos. Há semelhanças tanto temáticas quanto formais entre as duas reportagens. A atenção aos contrastes de luz e sombra, e a dramaticidade das cenas, são utilizadas para sensibilizar o leitor acerca da jornada heróica de pessoas anônimas (**Figura 30**).



Figura 30: W. Eugene Smith. *Nurse Midwife*, *Life*, dezembro de 1951. Fonte: Website da revista *Life*.²⁹⁹

Já na reportagem de George intitulada *Por que nosso trem não anda?*³⁰⁰, publicada em julho de 1967 com texto de Alessandro Porro, a página dupla que abre a matéria apresenta a sombra de um homem, com um chapéu característico do uniforme dos maquinistas, emoldurada pela chaminé de um trem. O fotógrafo optou por representar o seu tema por meio de uma leitura abstrata do real, oferecendo assim um indício da cena de um maquinista na cabine da locomotiva e não da cena em si. Nas fotos que dão sequência à matéria vale-se de cores saturadas, provavelmente captadas por filmes em diapositivo, contraluzes e ângulos que

²⁹⁸ Garcia dos Santos, Laymert. *Experiência estética e simpatia bergsoniana*. IN: Claudia Andujar. *A Vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005, p. 47-48.

²⁹⁹ Disponível em: <https://time.com/26789/w-eugene-smith-life-magazine-1951-photo-essay-nurse-midwife/feed/> acesso em 05/10/2022.

³⁰⁰ PORRO, Alessandro. *Por que o nosso trem não anda?* Revista Realidade, n 16, julho de 1967, p. 44-50. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/213659/per213659_1967_00016.pdf acesso em 25/04/2021.

alteram a escala real, fazendo com que os trabalhadores cresçam diante das estruturas da ferrovia. O corpo inteiro que atravessa a vertical da página e os pequenos fragmentos da locomotiva diagramados ao lado, nos sugerem certa magnitude do humano frente à máquina (Figura 31).



Figura 31: George Love, Por que o nosso trem não anda?, *Realidade* nº16, jul. 1967. Fonte: Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

As maneiras diferentes de compor fotograficamente os temas se distinguem em Claudia Andujar e George Love, mas também se complementam, não apenas pelos materiais utilizados - os filmes p&b ou coloridos, lentes normais ou grande angulares - mas principalmente pela relação que estabelecem com o que ou quem está sendo retratado. O interesse de Claudia recai sobre as pessoas e suas imagens expressam a maneira com a qual ela estabelece vínculos com cada fotografado, o que se pode notar, em última instância, pela cumplicidade dos olhares que consegue captar. George, por sua vez, manifesta em suas imagens uma visão mais geral e subjetiva, quase sempre envolta em ar de mistério, como se cada fotografia pudesse expressar sua preocupação com o todo, por mais paradoxal que isso nos possa parecer.

A edição mais famosa da história da revista *Realidade* tornou-se emblemática por conta do veto sofrido pelo governo militar. O especial sobre a Amazônia, publicado em outubro de 1971, foi sucesso de público impulsionado pelas propagandas estatais que visavam a exploração comercial da região. Alcançou a venda de 300 mil exemplares em apenas uma semana de

circulação, a maior da trajetória da revista.³⁰¹ Por outro lado, o conteúdo das reportagens, apresentavam ressonância com os projetos desenvolvimentistas do governo militar e ainda assim foram alvo de censura por parte da ditadura, culminando na demissão em massa da equipe e a conseqüente descontinuidade da publicação.

A equipe escalada para esta edição contou com oito fotógrafos³⁰² e dezesseis repórteres, que se dedicaram por quase um ano a mapear e levantar dados sobre a região amazônica. Desde sua natureza e geografia, as populações e culturas diversas, até impasses sobre as questões de ocupação do território, cada vez mais fortemente invadido pela mineração e o agronegócio. O editorial da edição especial, assinado por Luís Carta, explica a abordagem da publicação: “queríamos contar a Amazônia do ponto de vista do herói diário, do seringueiro, do técnico, do pescador, do desempregado, do índio. Até, num certo sentido, do jacaré, da onça, dos peixes e das árvores”³⁰³.

A capa mostrava o rosto de uma criança indígena fotografada por Andujar (**Figura 32**), resultado de seu primeiro contato com os Yanomami. As fotografias de George Love foram publicadas na primeira reportagem da revista. *Viagem ao planeta do verde, da água e do sol* apresenta a vegetação e o relevo da Amazônia vistos do alto (**Figura 33**), em cores e texturas que se tornariam características das imagens de Love. O texto, sem assinatura, consiste em pequenas inserções em meio às imagens e ressalta as grandes dimensões de área verde, de espécies da fauna e do volume de água concentrados na região. Nas fotos, que quase sempre ocupam mais de uma página, a natureza é representada de forma imponente e a escala humana fica diminuta perto da vastidão dos rios (**Figura 34**). Uma das legendas oferece informações sobre a captação das imagens, feitas durante um total de 59 horas de voo, seguidas de comentário do fotógrafo: “às vezes a gente sobrevoa uma área extensa sem uma árvore florida (...) de repente, elas explodem”³⁰⁴.

³⁰¹ Raimundo Pereira, editor do especial Amazônia, em entrevista a Jorge Bodanzky para o documentário *A Realidade de Claudia Andujar*.

³⁰² Entre os fotógrafos estavam Jean Solari, Amâncio Chiodi, Claudia Andujar, George Love e Maureen Bisilliat.

³⁰³ *Viagem ao planeta do verde, da água e do sol*. Revista *Realidade*, edição nº67, especial Amazônia, outubro de 1971, p. 37. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213659&pagfis=11504> acesso em 05/04/2022.

³⁰⁴ Revista *Realidade*. Op. cit. 1971, p. 13.

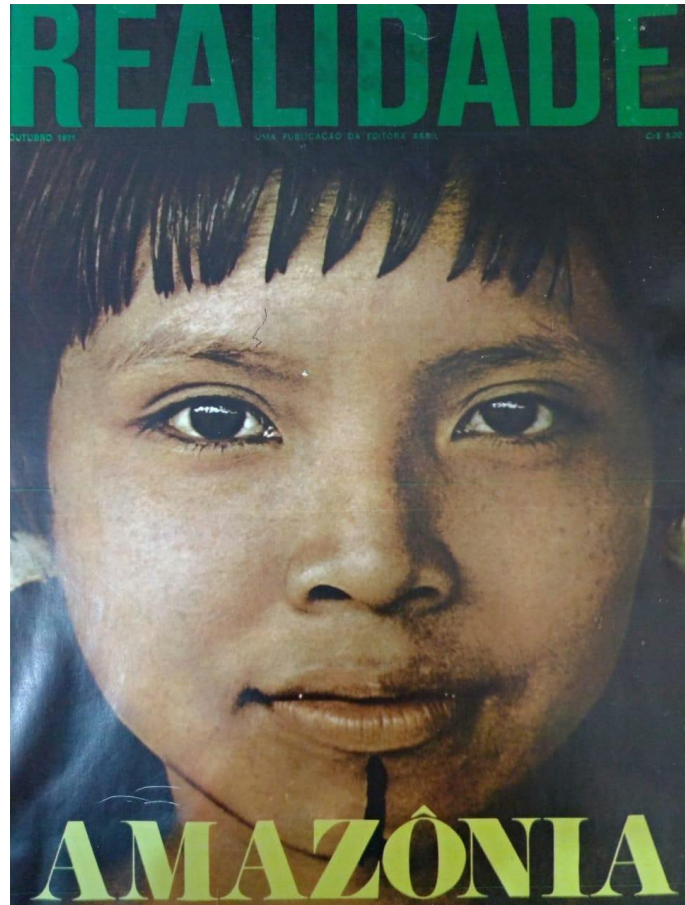


Figura 32: Claudia Andujar, capa *Realidade* - Especial Amazônia, out. 1971. Fonte: Reprodução da edição facsimilar da revista, 2020. Coleção particular da autora.

A matéria que acompanhou o ensaio de Claudia Andujar é uma das últimas da publicação. Intitulada *A última chance dos últimos guerreiros*, a reportagem traça um histórico das lutas de resistência indígena à ocupação de seu território. O texto traz uma abordagem de perspectiva incomum na imprensa da época e denuncia a dizimação da população indígena ao longo do tempo. Aponta dados sobre o extermínio de 130.000 indígenas de mais de 140 etnias diferentes, de 1900 até então³⁰⁵.

³⁰⁵ A última chance dos últimos guerreiros. Revista *Realidade*, edição nº67, especial Amazônia, outubro de 1971, p. 37. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=213659&pagfis=11672> acesso em 05/04/2022.



Figura 33: George Love, Viagem ao planeta verde, da água e do sol, *Realidade* - Especial Amazônia, out. 1971. Fonte: Reprodução da edição facsimilar da revista, 2020. Coleção particular da autora.

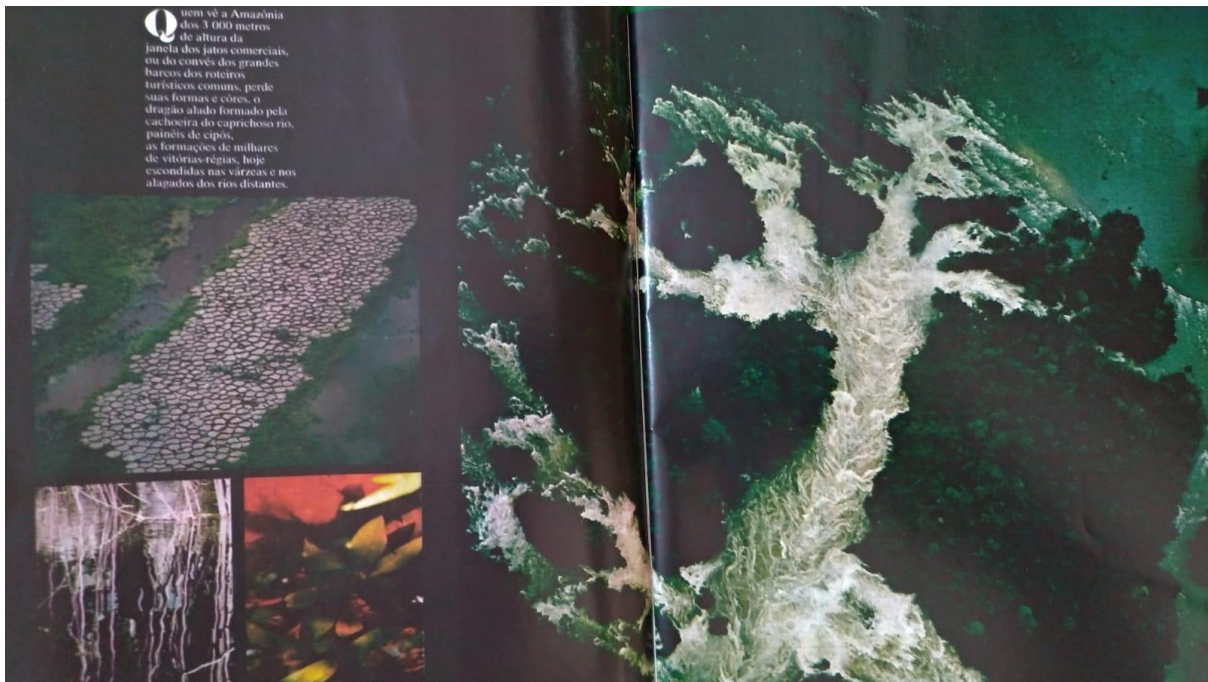


Figura 34: George Love, Viagem ao planeta verde, da água e do sol, *Realidade* - Especial Amazônia, out. 1971. Fonte: Reprodução da edição facsimilar da revista, 2020. Coleção particular da autora.

As fotos são os primeiros registros dos Yanomami feitos por Andujar. O retrato que abre a matéria é de um jovem indígena em *close-up*, ocupa toda a página e nos olha com firmeza (Figura 35). Não há legendas para a foto, no entanto, em relação ao texto, é como se nos

cobrasse por respostas. A última foto mostra uma mãe agachada de costas, enquanto amamenta um bebê vasculha a cabeça de um outro adulto que, por sua vez, segura a criança (**Figura 36**). Temos a impressão de continuidade, que se configuraria não apenas na relação de Andujar com os Yanomami, mas também quanto à luta destes pela sobrevivência e pela permanência em seu território.

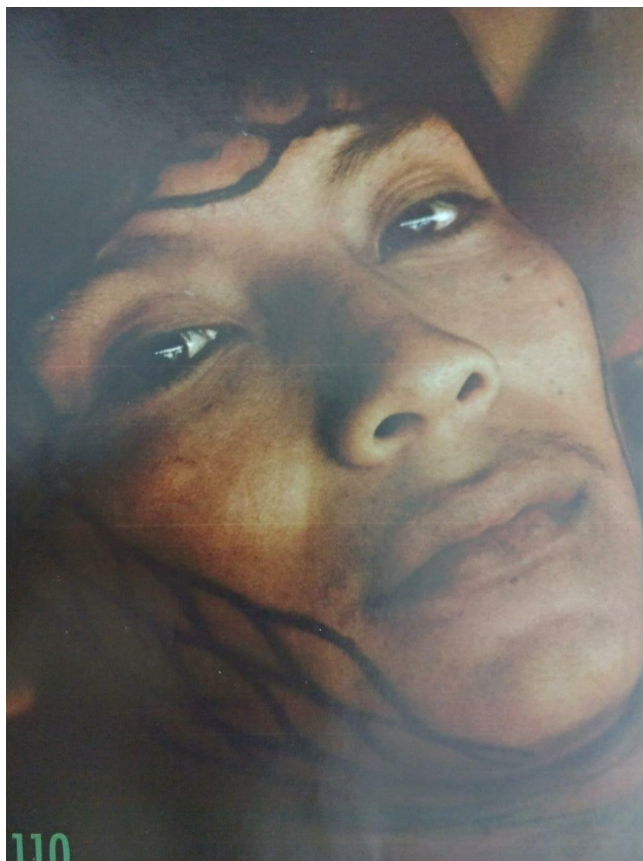


Figura 35: Claudia Andujar, A última chance dos últimos guerreiros, *Realidade* - Especial Amazônia, out. 1971. Fonte: Reprodução da edição facsimilar da revista, 2020. Coleção particular da autora.

Entre 1968 e 1971, Claudia continuou publicando suas fotografias em importantes revistas internacionais como *The New York Times Magazine*, *Look*, *Jubilee*, *Aperture* e *Fortune*³⁰⁶. Foi capa da *Times* com a foto de uma criança Xikrin-kayapó, etnia com a qual havia entrado em contato um pouco antes de conhecer os Yanomami. O ensaio seria publicado posteriormente pela revista *Aperture*.

Claudia Andujar e George Love colaboraram também com revistas como a *Novidades Fotoptica* e a *Revista de Fotografia*³⁰⁷, das quais George foi editor de fotografia. Tais revistas

³⁰⁶ NOGUEIRA, Thyago (org.). *Claudia Andujar: a luta Yanomami*. São Paulo: IMS, 2018.

³⁰⁷ O ensaio de Claudia Andujar apresentado na exposição do MASP em 1971 foi publicado no primeiro número da revista, tornando-se importante registro da série visto que não houve catálogo da exposição.

despontam como veículos importantes para a circulação das imagens produzidas por fotógrafos profissionais e amadores que transitavam entre imprensa, laboratórios, museus e escolas de fotografia. Funcionavam como importantes canais de comunicação e troca de experiências.

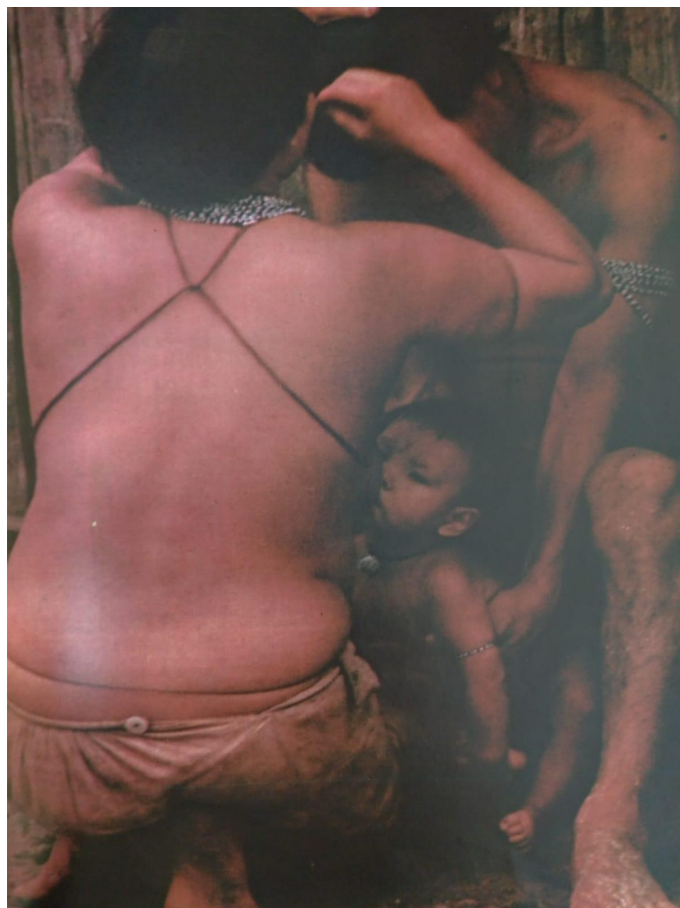


Figura 36: Claudia Andujar, A última chance dos últimos guerreiros, *Realidade* - Especial Amazônia, out. 1971.
Fonte: Reprodução da edição facsimilar da revista, 2020. Coleção particular da autora.

A *Revista de Fotografia* teve apenas seis números editados entre junho e novembro de 1971, que contaram com ensaios de grande variedade técnica e estética. O ensaio fotográfico de Claudia Andujar publicado no primeiro número da revista mostra algumas imagens do audiovisual apresentado em sua primeira exposição no MASP. A publicação veiculou também matérias e convocatórias para a exposição *A Família Brasileira*. Recorreremos a imagens publicadas pela *Revista Fotografia* e pela *Novidades Fotoptica* que se relacionam com as montagens audiovisuais realizadas por Claudia e George no MASP no próximo item.

2.2. - Os audiovisuais de Claudia Andujar e George Love

As pesquisas com as novas tecnologias e materiais fotográficos que surgiram na década de 1970 levaram Claudia Andujar e George Love à elaboração de novos meios de expor fotografias. Eles passaram a projetar as imagens fotográficas para além da superfície bidimensional, tomando o espaço expositivo com luzes e sombras e articulando-as com sons gravados em fitas cassete com intuito de envolver o público em suas experiências audiovisuais.

A investigação que apresentamos a seguir baseia-se fundamentalmente nos documentos sobre tais montagens encontrados no Arquivo do MASP, além de informações levantadas na imprensa da época e em depoimentos e entrevistas recentes de Claudia Andujar. Para avançarmos no processo de reconstituição dos audiovisuais, no entanto, seria necessário encontrar vestígios das gravações sonoras utilizadas, bem como realizar o mapeamento de das imagens veiculadas nas ocasiões das mostras, o que não foi possível no escopo desta dissertação.

2.2.1. Som, Imagem e Luz

Antes mesmo de apresentarem uma exposição no MASP, Andujar e Love organizaram um encontro que foi chamado pela imprensa da época de *happening*³⁰⁸. O espetáculo *Som, imagem e luz*, foi um evento único que aconteceu em fevereiro de 1971, no vão livre do museu, onde eles colocaram materiais para a criação artística, tais como projetores, slides e gravadores, à disposição de artistas e visitantes. Propunham a interação com o público de modo que a este não coubesse apenas o papel passivo na contemplação, mas fosse participante do processo. Segundo matéria da época a ideia teria partido de George, que

(...) passando em frente ao museu pensou que todo aquele vão livre do edifício ‘estava sendo desperdiçado’. ‘Então reuni um grupo de críticos de música da revista *Bondinho* e bolamos um show audiovisual que aproveitasse todo aquele espaço livre e muitíssimo próprio para espetáculos ao ar livre’.³⁰⁹

O audiovisual exibido na ocasião contou com a instalação de holofotes, três projetores, três amplificadores e 30 telas, que criavam planos verticais nos dois lados do vão livre do museu. As imagens foram projetadas em dois sentidos, aproveitando a parede do edifício de frente para

³⁰⁸ MIRANDA, José Tavares. *Happening no museu de arte. Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 de janeiro de 1971.

³⁰⁹ SOM e imagem no Museu. *Diário da noite*, São Paulo, 17 de janeiro de 1971. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição audiovisual Love-Andujar, 1971.

a Avenida Paulista, e telas de plástico estendidas do outro lado, em direção à Avenida Nove de Julho.

O grito de um índio da tribo Xikrin (do Pará), reproduzido através de amplificadores ultrapotentes. Um grito seguinte, mais outro, e de repente o público começa a ‘entrar numa arte de som e imagem’. As luzes estroboscópicas estarão em movimento constante, junto com outros sons de música pop (além de rocks), enquanto nas telas imagens estranhas (diretas ou abstratas) completarão o início do espetáculo ‘Som, Imagem e Luz’.³¹⁰

A passagem demonstra o convívio entre fotografias de caráter figurativo e abstratas, e alude ao que muito provavelmente foi o primeiro audiovisual a ocupar o vão livre do MASP³¹¹. Vale lembrar que o prédio do museu havia sido inaugurado há apenas dois anos. A paisagem das avenidas ao redor ainda não havia sido tomada pelos arranha-céus espelhados construídos ao longo das décadas que se seguiram, o que nos permite imaginar o forte impacto visual causado pelo evento. No entanto, também é factível supor que o público presente tenha se restringido a um pequeno grupo.

Entre as imagens exibidas estavam as fotografias de Claudia sobre os indígenas Xikrin (**Figura 37**), publicadas no mesmo mês pela revista *Aperture*³¹². A publicação das imagens sobre os Xikrin, em outubro de 1970, na revista *Novidades Fotoptica*, nos ajuda a compreender a edição exercida por George Love nas imagens de autoria de Claudia Andujar (**Figuras 38 e 39**). Love editou as fotografias e publicou as imagens com cores alteradas e com as bordas do negativo.

³¹⁰ SOM e imagem no Museu. *Diário da noite*, São Paulo, 17 de janeiro de 1971. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição audiovisual Love-Andujar, 1971.

³¹¹ As exposições de filmes no vão livre se tornaram uma constante principalmente com a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, que surgiu em 1977 como parte das comemorações dos 30 anos do museu, sob iniciativa do Departamento de Cinema da instituição supervisionado por Leon Cakoff. A Mostra foi organizada pelo MASP em suas sete primeiras edições, tornando-se independente a partir do oitavo evento.

³¹² NOGUEIRA, Thyago (org.). *Claudia Andujar: no lugar do outro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2015 (catálogo de exposição).

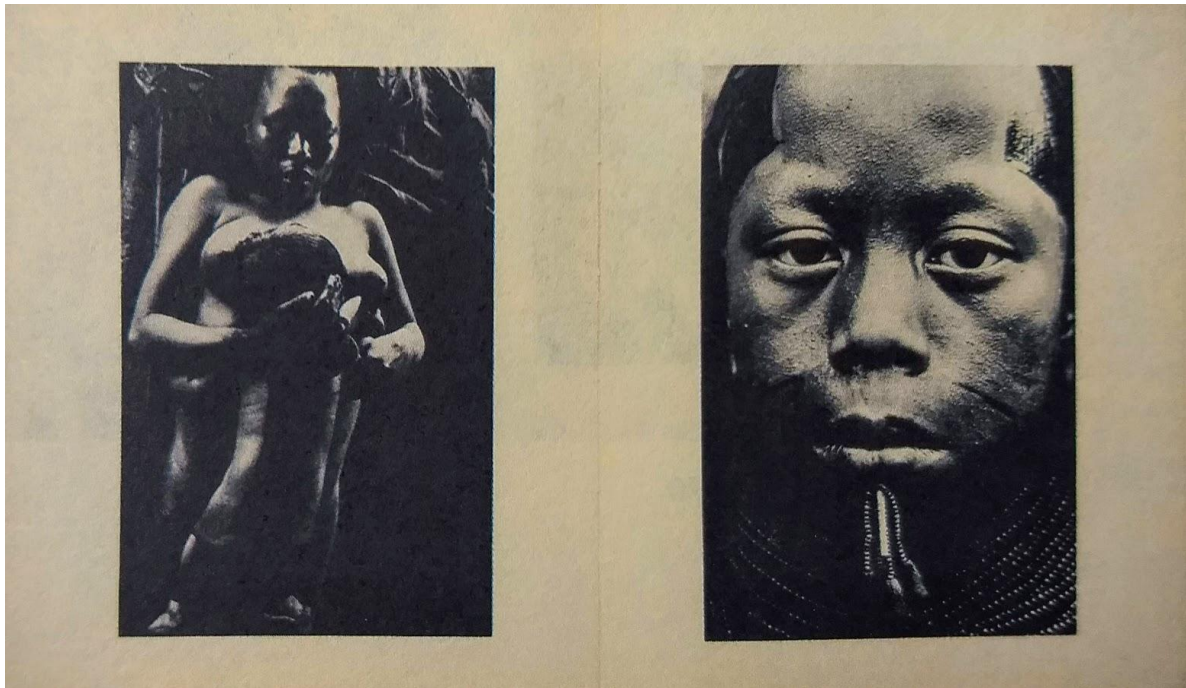


Figura 37: Ensaio realizado por Andujar com os índios Xikrin. *Aperture*, fevereiro de 1971. Fonte: Reprodução do catálogo da exposição *Claudia Andujar - A luta Yanomami*, 2018. Coleção particular da autora.

Não há vestígios ou descrições das imagens apresentadas por Love. No entanto, colocando a proposta em perspectiva com alguns textos que escreveu para a *Revista de Fotografia*, cuja primeira edição foi em julho daquele ano, percebemos o envolvimento de George na pesquisa com dispositivos sonoros e eletrônicos.

Desde o tempo em que fiz a cobertura dos distúrbios raciais nos Estados Unidos, peguei o hábito de sair gravando tudo quanto é som e ruído que acho interessante. Tenho uma boa sonoteca. Há alguns anos, passei a fazer experiências mais elaboradas. Gravei, por exemplo, o foguetório e as festas do tricampeonato de futebol e montei esses ruídos com a narração de um jogo tirada de um radinho de pilha. Essa fita acabou se transformando numa trilha sonora da exposição 'Futebol e Arte', realizada no fim do ano passado no Paço das Artes, em São Paulo, que agora está representando o Brasil na 3ª Bienal de Artes e Esporte, em Barcelona, Espanha. De lá pra cá, tenho recebido até encomendas, como a trilha sonora de um desfile de moda organizado pela Olivetti. Peguei uma música eletrônica de John Cage - Variations II - e gravei numa fita uma das pistas do disco, assim reduzindo essa música à metade. Depois, gravei em outra fita sons de computadores Olivetti. Copiei este resultado sete vezes com velocidades diversas e depois juntei todas as cópias numa só pista. Estava de novo com duas pistas - a primeira que era a metade pura de John Cage e a segunda que eu tinha enriquecido, copiado, reunido. Juntei as duas numa fita e deu uma espécie de 'fuga eletrônica sobre um tema de John Cage'.³¹³

Podemos identificar na fala do artista procedimentos de edição musical também característicos do começo dos anos 1970. O recurso dos *samples*³¹⁴, espécie de colagem musical, começou a

³¹³ LOVE, George. *O melhor som é aquele que não enche*. Revista de Fotografia, nº 02, julho/1971, p. 35.

³¹⁴ SCHLOSS, Joseph G. *Making Beats: The art of sample-based hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press, 2014, p. 65.

ser utilizado para dar origem a novas composições. Esta técnica foi muito utilizada pela nascente cultura hip-hop, cuja origem remete à Nova York, e pelos primeiros *disk jockeys* da época. Consiste em gravar um recorte de uma faixa do disco e modulá-lo de acordo com a criatividade do operador do aparelho. De acordo com o músico e pesquisador Joseph Glenn Schoss, a poética do *sample* para a cultura afro-americana pode ser enquadrada no que Fredric Jameson³¹⁵ entende como a lógica cultural do capitalismo tardio.

A estética do *sample* é apresentada como um exemplo de pastiche pós-moderno, com todas as suas implicações teóricas concomitantes: justaposição de sistemas estéticos díspares, paródia vazia, fragmentação, falta de historicidade e assim por diante. Uma análise relacionada tem o hip-hop baseado em samples como uma resposta especificamente afro-americana à estética fragmentada da cultura da mídia contemporânea.³¹⁶

O surgimento desta tecnologia possibilitou a multiplicação de uma mesma sequência musical, ou um recorte dela, criando novas composições, alterando o andamento (ou bpm - batidas por minuto), gerando novos ritmos. A gravação em fitas cassete popularizou a possibilidade de mixagem de som, como se diz no jargão da produção musical, com equipamentos caseiros e mais acessíveis que os de um estúdio profissional³¹⁷. No caso da música de John Cage gravada por George, o andamento foi acelerado diminuindo o tempo de duração da música e, a partir da gravação de ruídos em uma outra fita cassete, o artista incorporou novos elementos à música original já editada, criando uma faixa inédita a partir da poética do recorte, ou do *sample*.

³¹⁵ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo - A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

³¹⁶ SCHLOSS, Joseph G. Op. cit., 2014, p. 65 (tradução da autora).

³¹⁷ Ibid., p. 48.



Figura 38: Claudia Andujar, capa *Novidades Fotoptica*, nº43, outubro de 1970. Fonte: Biblioteca de Fotografia do IMS. Coleção Thomaz Farkas.



Figura 39: Cláudia Andujar, *Novidades Fotoptica*, nº43, outubro de 1970, p. 14-15. Fonte: Biblioteca de Fotografia do IMS. Coleção Thomaz Farkas.

2.2.2. Primeiras exposições

A primeira exposição de Claudia Andujar e George Love no MASP foi realizada entre junho e julho de 1971. Foram dois audiovisuais, um de cada artista, exibidos em espaços diferentes. A montagem de Love ocupou a sala de exposições temporárias, no primeiro andar do MASP, e a de Claudia foi apresentada no pequeno auditório, localizado no primeiro subsolo. As exposições foram realizadas no mesmo período, no entanto, tratavam-se de duas experiências diferentes, independentes entre si. Pelas reportagens contidas na pasta referente à exposição do Arquivo Histórico MASP, obtivemos mais detalhes da sequência visual apresentada por George Love. As matérias priorizavam a divulgação da exposição dele.

Algumas das imagens que fizeram parte das séries exibidas por Love eram sobre a paisagem urbana de São Paulo e Chicago e outras pertenciam a um ensaio realizado com três manequins nas dunas de Cabo Frio³¹⁸. Algo em torno de 300 slides coloridos eram projetados em telas brancas e a cada semana ganhavam novas configurações com a recombinação das foto-sequências³¹⁹. Com a ajuda de refletores, placas de acrílico e ventiladores, as projeções se movimentavam e eram distorcidas a fim criar as mais diversas formas e misturas de cores, flertando com a abstração. As imagens se sucediam nas paredes laterais do salão³²⁰. Pequenos textos foram inseridos diretamente nos *slides*. O áudio que acompanhava a projeção de Love era de ruídos de uma conversa incompreensível³²¹, refletindo a percepção do fotógrafo sobre a vida fragmentada do mundo contemporâneo.

‘Não dá pra entender totalmente o que se passa e isso reflete o que penso das coisas em geral’, falou Love. Para ele, todo fotógrafo quando trabalha está fazendo um auto retrato. A sua intenção é de fazer uma coisa real, a sua percepção dela. ‘Não gostando das coisas que se repetem, disse Love, procurei fazer fotografias que espero serem muito vivas, pois as combinações refletidas não se repetem’. Embora procurando retratar sempre o real, Love acredita que só percebemos parte dele. Assim a realidade criada e sentida é captada e mostrada nas fotografias com o registro de coisas mais

³¹⁸ Não foi possível localizar as imagens as quais se refere e que constituíram o audiovisual exposto na ocasião, visto que pequena parte da produção artística de George Love é conhecida. O arquivo do fotógrafo se encontra na *J. Murrey Library* da Universidade da Carolina do Norte, em Charlotte, na *Leary Love Family Papers*. Catálogo de pesquisa do Arquivo disponível em https://findingaids.uncc.edu/repositories/4/archival_objects/34050.

³¹⁹ A nomenclatura foto-sequência era utilizada pelos próprios artistas, por isso foi mantida neste texto.

³²⁰ GEORGE Love. Folha da Tarde, São Paulo, 26 junho de 1971.

³²¹ Um áudio semelhante, de ruídos de uma conversa entre pessoas que compartilham uma mesa de jantar, no qual não conseguimos compreender o conteúdo foi utilizado na música *Panis et circenses*, da banda paulistana Os Mutantes, em álbum lançado no ano de 1968. O intuito de Love parece convergir com o da música, no sentido de criticar estruturas sociais como, por exemplo, a família.

interiores que exteriores. A fotografia de Love é resultado de toda sua sensibilidade diante de coisas e situações.³²²

A passagem denota a concepção de George da fotografia como forma de expressão da subjetividade do autor, além disso podemos observar semelhanças com a poética do pastiche, apontada por Jameson como uma operação estética característica do mundo pós-moderno. Ainda sobre seu processo criativo Love diz: “sou fotógrafo e para mim tudo é utilizável, desde a máquina fotográfica até a gráfica. Introduzi ao mesmo tempo a ideia do acaso. Não gosto de nada estático por que a ideia sempre muda”³²³. Dessa maneira, compreendemos que o recurso do recorte e da recombinação aplicado à edição sonora eram mobilizados também para a edição de imagens, consistindo em uma mesma poética. Os espelhos, ventiladores e telas das instalações vinham potencializar as multiplicações e infinitas recombinações das imagens. Um texto encontrado no dossiê sobre a exposição, aborda as motivações artísticas de George e revela suas inspirações literárias.

O fotógrafo George Love acredita na arte como forma de auto-conhecimento do artista, um meio dele se aprofundar em si mesmo, de iluminar seus mais escondidos recantos, espantar dali as sombras, arejá-las e partindo da compreensão deste panorama interno atingir uma compreensão de todo o cosmos, naquela medida em que se reflete e condensa no microcosmo interior. Se o resultado material desta pesquisa é ou não útil e agradável aos outros torna-se um problema secundário. Sobre a validade desta tese escrevia Herman Hesse (atualmente oficializado filósofo da juventude contestadora) que “a única missão de cada um é encontrar o próprio destino e entregar-se a ele”. E já o velho Sócrates há mais de mil anos aconselhava: “Conhece-te a ti mesmo”. Alguns exemplos desta “arte-mergulho” estão sendo apresentados por George Love na exposição inaugurada.

Para conseguir suas metas George Love trabalha em laboratório, seus filmes antes de revelá-los, conseguindo cores e formas exteriormente irreais, mas coerentes com sua realidade interna. Permite, inclusive, a participação do aleatório do ocasional, nesse processo, o que significa fixar uma centelha do tempo cósmico que flui. Desta maneira, a fotografia atingi (sic) plenamente sua posição como verdadeira arte, não mais como reportagem e apreensão de uma relativa realidade externa e sim como uma expressão do indefinido absoluto que cada homem contém e que os artistas tentam revelar. E assim a fotografia assume seu papel como arte visual mais importante deste século. A própria montagem da mostra de George Love trás (sic) importantes contribuições a este campo: telas de plástico branco de cinco metros de comprimento por um de largura espalhadas pelo perímetro todo da sala, recebem a imagem que um projetor especial de slides lança em todas as direções. Prismas coloridos de acrílico também são usados nos efeitos. George Love é um americano de 34 anos, nascido em Charote, Carolina do Norte. Estudou matemática, filosofia e economia e já foi comerciário, caixa do banco, montador de som e gerente de uma galeria de arte fotográfica em Nova York. Atualmente é fotógrafo, mora no Brasil onde desde 1966 é editor da revista “Novidades Fotográficas”.³²⁴

³²² GEORGE Love - uma confissão em fotografia. Diário da noite, São Paulo, 17 janeiro de 1971. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Audiovisual Love-Andujar, 1971.

³²³ GEORGE Love - uma confissão em fotografia. Diário da noite, São Paulo, 17 janeiro de 1971. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Audiovisual Love-Andujar, 1971.

³²⁴ [Texto] Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Audiovisual Love-Andujar, 1971.

Provavelmente escrito por Pietro Maria Bardi, o artigo se assemelha a uma espécie de fusão entre um texto curatorial e um release para a imprensa³²⁵. Era comum que Bardi escrevesse os dois tipos. Nele, são enfatizadas as motivações filosóficas da busca artística de Love com citações de Sócrates e Hermann Hesse. Considerando que a busca por autoconhecimento, baseada na filosofia oriental, é tema recorrente nas obras do escritor alemão, é possível estabelecer um paralelo com a experiência asiática de George e sua formação em filosofia.

Destacamos do texto a passagem na qual Bardi aponta que o fotógrafo permite “a participação do aleatório do ocasional, nesse processo, o que significa fixar uma centelha do tempo cósmico que flui”, pois incute uma perspectiva de análise dos procedimentos de composição adotados por Love. A inserção de sobras de imagens resultantes do processo fotográfico em suas sequências e as pontas veladas de filme, por exemplo, dialogam tanto com o recurso do *sample* quanto com suas inclinações filosóficas. A palavra centelha³²⁶, em sua origem etimológica, está ligada ao latim ‘*scintillam*’ e remete à uma fagulha ou faísca que se desprende de um corpo incandescente. Consideramos que se trata de uma definição bastante apropriada para a imagem evocada pela ponta de filme.

Há ainda na pasta da exposição um documento datilografado que corresponde à matéria veiculada pela revista *Novidades Fotoptica*, em março de 1971. Escrito por Roberto Freire, com quem Love havia trabalhado em outras ocasiões, elabora uma análise do momento de amadurecimento artístico do fotógrafo e demonstra admiração pelo colega de redação.

Devo dizer, antes de tudo, que esta apresentação é fruto de observação e reflexão, durante alguns anos (como companheiro de reportagens), sobre o trabalho criador de Love em todas as fases do processo que utiliza para realizar suas fotos. Além disso, reflete a conclusão de muitos diálogos mantivemos a esse respeito da posição de Love diante dos modernos meios de comunicação visual. Porém é preciso advertir que este ensaio fotográfico, tal como foi concebido, marca um momento preciso de George Love, sua compreensão do mundo e de si mesmo, como homem e como artista. É um instante de amadurecimento introspectivo e de opções filosóficas e artísticas consequentemente assumidas.³²⁷

³²⁵ Pelo que pudemos apurar esta foi a única participação de Pietro Maria Bardi no desenvolvimento das propostas, cabendo aos artistas as implicações conceituais e da montagem das exposições.

³²⁶ Definição retirada do Dicionário Houaiss online. Disponível em: <https://www.houaiss.net/corporativo/apps/www2/v6-3/html/index.php> acesso em 05/12/2022.

³²⁷ Revista *Novidades Fotoptica*, nº 48, março de 1971, p. 21. Disponível em: <https://revistas.biblioteca.ims.com.br/fotoptica/1971/revista/publicacao48/20/> acesso em 03/07/2022.

Freire destaca os múltiplos processos mobilizados por George para a criação artística. E exprime as mudanças de status pelas quais estavam passando o papel social do fotógrafo e o estatuto da imagem técnica no circuito artístico dos anos 1970.

A fotografia, indiscutivelmente, incorporou-se às artes visuais e assumiu no mundo contemporâneo maior importância que a pintura e a escultura. Especialmente quando ela deixou de ser apenas descritiva para refletir as necessidades de expressão do mundo íntimo do fotógrafo, ou melhor, quando este transformou-se de técnico num artista.³²⁸

As colocações de Freire coadunam-se às de Bardi acerca da relevância que estava sendo atribuída à linguagem fotográfica no cenário artístico da década de 1970 e ao processo de reconhecimento do fotógrafo como artista. Algumas das fotografias mencionadas foram publicadas com as marcas das bitolas de encaixe do negativo na câmera (**Figura 40**), outra foi impressa com alterações cromáticas (**Figura 41**). Desse modo, baseados nas publicações de George, bem como nas imagens dos indígenas Xikrin mencionadas no item anterior, nas quais aplica os procedimentos de edição semelhantes, podemos afirmar que tais práticas foram utilizadas para a composição das imagens do audiovisual exposto no MASP. E também nos parece pertinente supor que se tratava de um estágio embrionário dos inúmeros artifícios amplamente utilizados para marcar o ritmo da sequência visual no livro *Amazônia*, que ele publicaria em parceria com Cláudia alguns anos mais tarde.

³²⁸ Revista Novidades Fotográfica. Op. cit., 1971, p. 21.



Figura 40: George Love, *Novidades Fotóptica*, nº48, março de 1971. Fonte: Biblioteca de Fotografia do IMS. Coleção Thomaz Farkas.

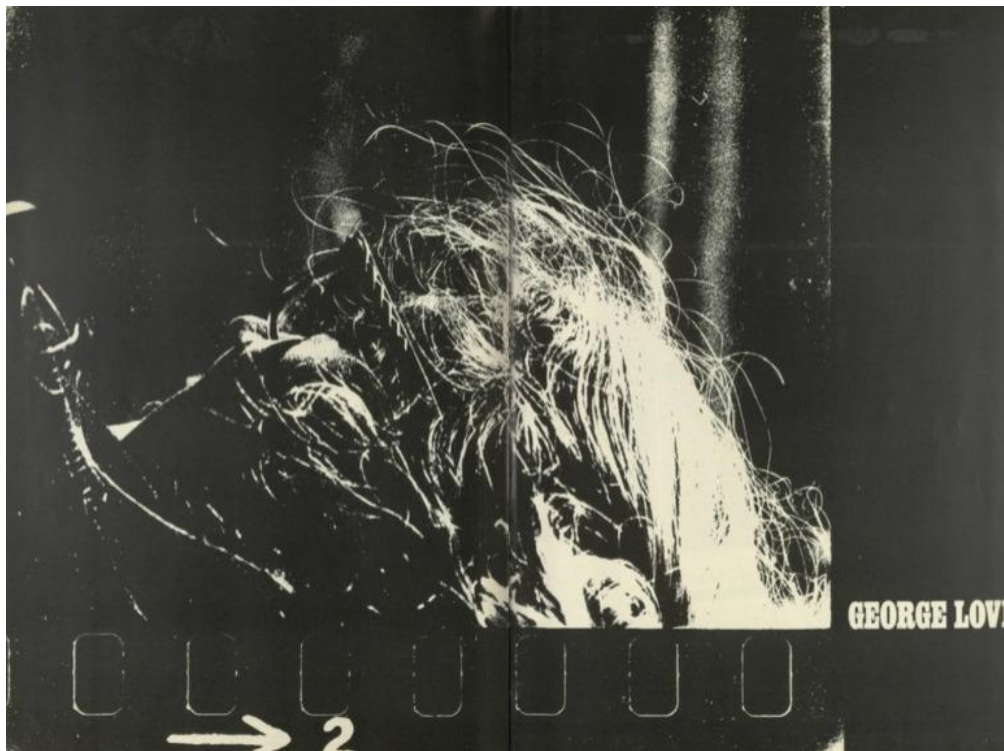


Figura 41: George Love, *Novidades Fotóptica*, nº48, março de 1971. Fonte: Biblioteca de Fotografia do IMS. Coleção Thomaz Farkas.

Andujar, por sua vez, apresentou a série *Sônia* no formato de audiovisual no pequeno auditório do MASP (**Figuras 42, 43 e 44**). Trata-se de um dos poucos trabalhos da artista desenvolvidos em estúdio. Em nossa pesquisa, obtivemos mais informações sobre a sessão de fotos que originou o audiovisual do que sobre sua montagem. Segundo relato da própria Cláudia publicado na época³²⁹, as imagens foram captadas em uma sessão de três horas, com 10 rolos de cromos de 36 poses, utilizando o recurso de um fundo infinito. Durante o ensaio, a fotógrafa ofereceu a Sônia alguns discos para que ela escolhesse. Depois de ouvir vários, repete uma única canção, a música *I had a dream* de John B. Sebastian. A gravação era um áudio ao vivo da apresentação do cantor no Festival de Woodstock realizado em 1968. A modelo não entendia a letra da canção, no entanto, era por ela inspirada a assumir poses oníricas, como se estivesse no tal sonho cantado por Sebastian. De acordo com a fotógrafa, o ensaio integrou-se de forma definitiva com essa música³³⁰. Cláudia ressalta ainda que a modelo que lhe chamara a atenção, uma mulher negra vinda da Bahia, encontrava-se desiludida com a tentativa de seguir a carreira em São Paulo tendo em vista as muitas recusas que vinha sofrendo por outros fotógrafos.



Figura 41: Cláudia Andujar, Série *Sônia*. *Revista de Fotografia* nº1, jun., 1971
Fonte: Acervo Centro de Pesquisa do MASP.

Uma vez captadas as imagens, Cláudia passou a trabalhar os cromos fazendo cortes, revelando em positivo e negativo e refotografando-os com ajuda de um aparelho conhecido como

³²⁹ ANDUJAR, Cláudia. *Ensaio: Cláudia Andujar*. *Revista de Fotografia*, São Paulo, nº 1, jun. 1971, p. 33.

³³⁰ *Ibid.*, p.33.

Repronar³³¹, que permite a utilização de filtros de diferentes cores, manipulação da exposição e sobreposição de camadas. Essas foram experimentações importantes de aparelhos e técnicas, nas quais percebemos o aperfeiçoamento dos métodos do trabalho em laboratório e a abertura de Andujar para a experiência com novos materiais, filmes e equipamentos altamente tecnológicos do período.



Figura 42: Claudia Andujar, Ensaio Sônia. *Revista de Fotografia* nº1, jun., 1971
Fonte: Acervo Centro de Pesquisa do MASP.

A artista projetou os slides que reconstruíram o corpo de Sônia fazendo a transição entre as imagens de acordo com o ritmo do violão, as mudanças de harmonia, o sentido de certas palavras cantadas por Sebastian³³². Segundo ela, chegou a uma sequência ideal para o audiovisual de 90 slides³³³. A primeira edição da *Revista de Fotografia* publicou 24 imagens do ensaio no mesmo momento em que este era exibido no MASP.

O corpo humano é para mim o objeto mais belo que existe. Por isso, há anos sonhava realizar um ensaio fotográfico sobre as formas físicas da mulher. Para conseguir revelar sua essência. No mundo atual os homens têm menos consciência do próprio corpo. Essa consciência quando é clara e procurada aumenta misteriosamente a beleza e o significado do corpo. Como se lhe atribuísse cores. Assim, sinto as mulheres azuis e os homens cinza. (...) Inclusive, é possível também que, como mulher, ao realizar

³³¹ NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit. 2015, p. 168.

³³² ANDUJAR, Claudia. *Ensaio: Claudia Andujar*. *Revista de Fotografia*, São Paulo, n. 1, jun. 1971, p. 33.

³³³ Desta sequência apontada por Claudia, apenas 24 imagens foram publicadas no primeiro número da *Revista de Fotografia* e 16 foram expostas no Instituto Moreira Salles-RJ em 2015. Ibid.; NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit. 2015 p. 169-184.

um ensaio estético sôbre as formas físicas femininas, esteja procurando uma identificação reflexa e idealizada do que desconheço do meu próprio corpo³³⁴.

Nas palavras da artista, descobrimos a busca de si que inspirou o ensaio, como se procurasse investigar as possibilidades de atuação do próprio corpo no mundo. Comenta ainda sobre a transferência da linguagem audiovisual para a linguagem gráfica, advertindo o leitor de que ela não saberia explicar o processo de passagem das imagens para o papel no ritmo ideal. Desse modo, ela sugere que o formato original da obra teria sido a montagem em audiovisual com diapositivos. O que, por sua vez, leva a crer que ela própria entendesse como obra toda a sala onde a sequência era exibida, em sincronia com o fluxo musical, e não apenas as imagens impressas individualmente. No entanto, a diagramação das fotos na revista favorece uma certa cadência do olhar, duplicando as imagens em cores diferentes, alternando tamanhos e reproduzindo sequências em cortes quase cinematográficos.



Figura 43: Claudia Andujar, Ensaio Sônia. *Revista de Fotografia* nº1, jun., 1971
Fonte: Acervo Centro de Pesquisa do MASP.

As imagens apresentadas são estética e formalmente diferentes das séries anteriormente desenvolvidas por Andujar, não apenas pela utilização de cores saturadas ao invés do filme em preto e branco, mas principalmente por operarem uma espécie de ruptura com as imagens de caráter direto e sem intervenções que havia publicado até então. As pesquisas com filmes e

³³⁴ ANDUJAR, Claudia. *Ensaio: Claudia Andujar*. Revista de Fotografia, São Paulo, n. 1, jun. 1971, p. 33.

equipamentos tecnológicos da época, levam-na a radicalizar o tom experimental de suas fotografias. Nesta série, podemos perceber uma contaminação entre o interesse de George Love pela cor enquanto elemento de composição e os resultados obtidos por Andujar.

Uma matéria da *Folha de S. Paulo*, em julho de 1971, divulgou as duas exposições junto a uma foto do casal com a seguinte legenda: “George Love e Claudia Andujar estão ligados pela sua arte mágica”³³⁵.

Aqui o fotógrafo registra o ‘seu mundo’ para ter sobre ele um amplo conhecimento e um poder mágico.

A arte de George Love é magia. Também, num certo sentido, a de sua esposa Claudia Andujar.

As duas exposições deste mês de julho, no Museu de Arte de São Paulo (Av. Paulista), completam-se, no sentido da arte como amor, na busca do humano, na compreensão e comunicação com o próximo.³³⁶

Avançando no texto encontramos descrições pormenorizadas sobre as montagens de cada audiovisual nas salas expositivas e recolhemos pistas sobre a possível recepção que tiveram.

A EXPOSIÇÃO DE GEORGE

Entra-se num planetário: o ‘planetário de Love’. É um amplo salão escuro. À medida que se vai caminhando, notam-se sombras e luzes coloridas dispersas nas telas translúcidas. Essas telas são tiras plásticas que vão do chão até ao teto. Estão dispostas numa sequência de planos, que contornando o salão formam um círculo em torno dos espectadores. Agora, entremos no espaço interior. Interrompe-se o fecho de luz do projetor de ‘slides’ e deixa-se sombras nas telas; passa-se a fazer parte do espetáculo: integra-se no mundo planetário de George Love.

Uma vez acomodado no chão, tem-se a impressão de amplo e total envolvimento, mas ao mesmo tempo de uma grande amplitude e liberdade: como um horizonte em semicírculo.

A imagem do projetor sofre a interferência de dois planos de vidros, que pendem do teto por um fio. Eles estão em constante movimento proporcionado por um ventilador. As luzes, dispersas dos lados, vão se organizando até se tornarem claras e inteligíveis nas telas do fundo. São transparencias de cidades, praias, gente. Têm uma constante dinâmica, quer pela mudança de ‘slides’, quer pelos efeitos de superposição de imagens produzidos pelas chapas de vidro. Trechos de músicas, frases e diálogos razoavelmente compreensíveis completam as impressões áudio-visuais (...).³³⁷

A reportagem desvenda a organização do espaço e a expografia elaborada por George. As telas foram dispostas em semicírculo formando uma sequência de planos, os quais eram atravessados pelas imagens projetadas dos diapositivos. O formato circular convidava o público a fazer parte do espetáculo. As transições eram marcadas pelas interrupções impostas pelo equipamento, que imprimiam ritmo entre as imagens. “Dois planos de vidros” presos ao teto movimentavam-

³³⁵ MARQUES, Ernani. A magia da foto chinesa. Folha de S. Paulo de 05 de julho de 1971. Arquivo Folha.

³³⁶ Ibid., s/p.

³³⁷ Ibid., s/p.

se e sobrepunham as imagens, que ora se misturavam, ora apareciam claras e nítidas. O som trazia recortes musicais mixados com fragmentos de diálogos em sincronia com as imagens, completando a montagem.

ENSAIO SOBRE FEMINILIDADE

No pequeno auditório do Museu, George e Claudia estão sentados nos degraus acarpetados (não há cadeiras). De mãos dadas, apreciam a projeção. Afinal conseguiram sincronizar o gravador com o projetor de 'slides'.

A mostra de Claudia tem um caráter intimista. O próprio auditorio, com seu espaço mínimo, nos envolve num clima aconchegante.

(...)

O método de criação da artista está profundamente baseado na intuição. Ela mergulha num sonho, que se desfaz em formas, cores e sons; depois, recompondo-o gradativamente na sequência áudio-visual, procura levar o assistente a uma intensificação progressiva da emoção estética. Com isso ela busca um conhecimento amplo da essência do corpo. (...) Na sequência rítmica das fotos, ela identifica o amor, na sua pulsação e intensificação progressiva, do concreto para o abstrato, despertando em nossa consciência sentimentos e instintos. Com isso ela consegue transmitir o amor que sente pelas pessoas e pelas coisas sobre as quais trabalha.³³⁸

Descobrimos, assim, que a instalação de Claudia era menor que a de George. Há uma diferença considerável em termos de dimensão espacial da sala do primeiro andar em relação ao pequeno auditório do MASP, ainda que este estivesse sem cadeiras instaladas na ocasião. O trecho “afinal conseguiram sincronizar o gravador com o projetor de slides” sugere que se tratava de um experimento, salientando o contentamento dos artistas com o feito. Constatamos também que a busca artística como força criativa já se fazia presente na fala de Andujar e eram compartilhados entre ela e George. Do mesmo modo, aponta para a coexistência entre imagens de caráter documental e outras mais abstratas, resultado das experimentações desenvolvidas no período.

O AMOR DE CLAUDIA

Claudia Andujar nasceu na Suíça, e é naturalizada norte-americana. Vive no Brasil desde 1955. Sua atração pelo que é humano levou-a a interessar-se pela fotografia, como meio de expressão. Hoje é uma das fotografas mais importantes do mundo, ao lado do americano George Love. Conheceu-o em 1965, numa exposição fotográfica em Nova York. Desde lá, radicaram-se no Brasil.

Claudia divide seu tempo entre reportagens para revistas nacionais e estrangeiras, e viagens a pontos distantes do interior, onde fotografa temas de seu interesse. É famoso seu estudo sobre índios. ‘Recebi uma bolsa da Fundação Guggenheim, que considero muito importante. Percorrerei os estados do Pará e Amazonas onde registrarei os costumes intatos de culturas indígenas que estão desaparecendo.

Partirá daqui a dois meses (sem guias). ‘Minha preocupação não é fazer etnologia, é registrar o aspecto humano’.³³⁹

³³⁸ Ibid., s/p.

³³⁹ Ibid., s/p.

O texto menciona seu “famoso estudo sobre os índios”, demonstrando o reconhecimento de que Andujar já dispunha na época, da mesma forma acentua a importância da bolsa recém concedida pela Fundação Guggenheim para o desenvolvimento de seu trabalho. Chama atenção, ainda, no depoimento da artista ela afirmar que com seu trabalho não tinha intuito de “fazer etnologia” e sim “registrar o aspecto humano”. Essa motivação continuou a reverberar em seus discursos mesmo depois de muitos anos. Em entrevista de 2010, Andujar afirma:

Não sou antropóloga, meu trabalho nunca pretendeu ter um viés antropológico. É fruto de uma curiosidade intrínseca, de desejo de compreensão do outro e de mim mesma. Foi o que propiciou o meu envolvimento, minha dedicação à causa indígena. É um trabalho cheio de emoção.³⁴⁰

As práticas adotadas para a obtenção dos resultados finais das imagens apresentadas nas montagens de suas primeiras exposições no MASP, tais como as múltiplas camadas, os recortes, as inversões de polaridade e a utilização de filtros, colocam em paralelo procedimentos de composição poética compartilhados por Claudia e por George. Mesmo não sabendo quais imagens foram exibidas por Love na ocasião, podemos ter uma ideia aproximada a partir das fotografias que publicou na época.

Por meio das descrições detalhadas fornecidas pela imprensa da época, é possível concluir que as obras de Claudia e George mobilizavam procedimentos híbridos a fim de produzir experiências sensoriais no público. As montagens projetavam as imagens para além da bidimensionalidade da cópia fotográfica. Nesta primeira ocasião, as propostas apresentadas pelos artistas foram livremente desenvolvidas sem maiores intervenções por parte do MASP.

2.2.3. A Família Brasileira

Aberta ao público em 28 de setembro de 1971, ficou em cartaz no MASP até novembro do mesmo ano a exposição “*A família brasileira*”, cuja proposta remetia a um antigo interesse de Pietro Maria Bardi na documentação da sociedade brasileira. Os documentos do Arquivo Histórico não são definitivos quanto à concepção da mostra, no entanto, podemos afirmar que a organização contou com esforços coletivos da comissão formada por Pietro Maria Bardi, Claudia Andujar, George Love e Maureen Bisilliat. Além de ter compartilhado da experiência na revista *Realidade*, Bisilliat foi importante parceira do casal no desenvolvimento de propostas

³⁴⁰ BONI, Paulo César. Op. cit. 2010, p. 267.

expográficas em outras instituições de São Paulo, como no Museu de Arte Contemporânea da USP, e também mantinha relações profissionais com o diretor do MASP, onde havia realizado sua primeira exposição individual alguns anos antes, conforme apontado no capítulo anterior, sendo que voltaria a expor no museu em 1972.

Eventualmente a comissão contou com outras participações. Uma carta de Bardi de 02 de setembro de 1971 apresenta o fotógrafo Jean Solari como colaborador do museu na coleta de material para a exposição que, segundo o diretor do MASP, estava sendo organizada em parceria com a *Revista de Fotografia*³⁴¹. Em outro momento, Luiz Hossaka, apresentado como assistente da direção e fotógrafo amador, responde à imprensa sobre a exposição, indicando seu envolvimento na organização. De acordo com Hossaka, “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”³⁴². O discurso de Hossaka reivindica para a exposição um diálogo com a fotografia que vinha sendo produzida naqueles dias, veiculada pelos meios de comunicação e da cultura de massa, ecoando a concepção dos fotógrafos, em particular de Love, conforme veremos.

A mostra foi organizada a partir de dois procedimentos, ao mesmo tempo distintos e complementares. Bardi adotou como estratégia a coleta de fotografias em instituições e coleções particulares e, ao mesmo tempo, lançou convocatórias divulgadas na imprensa para que o público enviasse fotografias antigas com as quais pretendia documentar os modos de vida das famílias brasileiras. As fotografias que interessavam para a exposição eram, segundo ele, de festas, reuniões ou simplesmente da família, que seriam reproduzidas e ampliadas pela equipe do museu e posteriormente devolvidas aos donos³⁴³. Na condição de diretor do MASP, Bardi enfatizou o cuidado no tratamento museológico que receberiam as imagens enviadas. O trio de fotógrafos envolvidos no projeto apresentou, como parte integrante da mostra, um audiovisual elaborado a partir de seleção das fotografias angariadas por meio do edital, conforme aponta texto contido no dossiê no Arquivo Histórico do museu.

A FAMÍLIA BRASILEIRA NO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO

³⁴¹ BARDI, Pietro M. [*Correspondência*]. São Paulo, 02 de setembro de 1971. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Exposição A família brasileira, 1971.

³⁴² ALBUQUERQUE, Roberto. A família brasileira. *Folha de S. Paulo*, 02 de outubro de 1971. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Exposição A família brasileira, 1971.

³⁴³ MASP mostra fotografias do tempo das nossas avós. *O Dia*, 07 de setembro de 1971. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Exposição A família brasileira, 1971.

“A Família Brasileira”, é a exposição que o Museu de Arte Assis Chateaubriand (Avenida Paulista, 1578) está apresentando na Sala Horácio Lafer atualmente.

Através de velhas fotografias que famílias tanto da capital como do interior emprestaram ao Museu, o público paulistano poderá apreciar os usos e costumes de nossos avós.

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

Os trajes quentes do comêço do século, os chapéus (palhetas principalmente), o corte dos cabelos, as poses, tudo enfim que achamos curioso 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.

Entrada franqueada ao público.³⁴⁴

O texto enfatiza o caráter histórico da exposição e um viés antropológico no entendimento das fotografias como documentos de época. Nota-se uma certa valorização de fotografias de cenas cotidianas tomadas sem preocupações formais ou intenções artísticas, coadunando-se com a chamada fotografia vernacular³⁴⁵, implícita no discurso do diretor quando se refere àquelas que “testemunham uma época de nossa história”. Bardi também mobiliza questões afetivas com objetivo de tocar o público, reforçando as relações de parentesco que poderiam ser evocadas ao “apreciar os usos e costumes de nossas avós”, registrados pelas fotografias. Ao salientar o conteúdo das imagens percebemos que a utilização da fotografia, sob o ponto de vista do diretor, baseava-se em suas características documentais para o estudo de hábitos e costumes sociais, em grande medida vinculada à política didática adotada pelo museu desde o início de suas operações.

Destacamos também o trecho no qual o diretor afirma que os artistas “conseguiram manter a atmosfera dessas fotografias”, que surge como uma estratégia de Bardi no intuito de qualificar o audiovisual criado por Love, Andujar e Bisilliat. No entanto, em que pese as séries que vinham sendo desenvolvidas por eles na época, nas quais os experimentalismos tensionavam o caráter indiciário e documental da fotografia, veremos que a proposta apresentada por eles não tinha esse compromisso estrito.

Em março daquele ano, o jornal *O Estado de S. Paulo* já havia publicado uma nota a respeito da exposição programada para o segundo semestre. Contudo, ainda não se tratava de uma

³⁴⁴ A família brasileira no Museu de Arte de São Paulo [Texto]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Exposição A família brasileira, 1971.

³⁴⁵ Conforme vimos no primeiro capítulo desta dissertação, o conceito de fotografia vernacular foi criado por John Szarkowski com o intuito de considerar as qualidades estéticas de fotografias tomadas sem esta intenção expressa, e com a qual a ideia de álbum de família de Pietro Maria Bardi parece dialogar.

convocatória. Até onde pudemos apurar, a primeira chamada pública apareceu na imprensa em julho de 1971, veiculada pela *Revista de Fotografia* da qual George Love era editor de fotografia e na mesma edição que publicou o ensaio *Sônia* de Claudia Andujar. A matéria pontua que para Bardi a exposição teria uma dupla finalidade:

“Primeiro, dar à fotografia um tratamento de exposição de pintura, não mostrando simplesmente o lado técnico, mas apresentando esta arte no seu justo contexto, nesse momento em que é aproveitada como uma das bases da arte moderna. O segundo sentido é cultural. A galeria de tipos, nos seus trajes e atitudes autênticas, serve até dado substancial para a contemplação de estudos sociológicos”.³⁴⁶

Neste ponto, nota-se a diferença entre as motivações de Bardi e suas concepções acerca do tratamento que deveria ser dado à fotografia na exposição e a proposta desenvolvida para o audiovisual. Assim, conseguimos compreender que a exposição se delineou em torno de projetos distintos. A matéria traz ainda um breve histórico da chegada do daguerreótipo no Brasil e trata da popularização dos retratos a partir de um relato de Álvares de Azevedo feito em 1848, no qual o poeta se refere à “mania de daguerreotypar-se”. O texto ressalta ainda a ambição de Bardi em encontrar a primeira fotografia feita no Brasil e informa que ele teria se inspirado em uma exposição realizada pelo MoMA anos antes.

O Modern Art Museum de Nova York, há dez anos, fêz uma exposição desse tipo, com muito sucesso. Chamava-se ‘The Family’. O principal, para o professor Bardi é mostrar a estudantes e ao povo em geral um material que contribuirá para maior compreensão da vida brasileira.³⁴⁷

Apesar da imprecisão do nome e da data de realização da exposição do MoMA, a referência citada é a mostra *The Family of Man*, ocorrida em 1955. Com curadoria de Edward Steichen, então responsável pelo Departamento de Fotografia daquele museu, a aspiração era de “criar uma exposição sobre o espírito da América, com a cara da América”³⁴⁸. A exposição reuniu um total de 503 fotografias de 68 países e 257 fotógrafos diferentes, grande parte deles fotojornalistas, conforme visto no primeiro capítulo desta dissertação.

A reverberação do discurso universalista de *The Family of Man* pode ser notado na abordagem do conceito de família brasileira. O título da matéria publicada na *Revista de Fotografia* remete a essa ideia, afirmando tratar-se da exibição do “álbum de *uma* família bem grande - a brasileira”. O texto é concluído frisando que além da “galeria de tipos sociológicos”, haveria

³⁴⁶ Álbum de uma família bem grande - A brasileira. *Revista de Fotografia*, nº 01, jul., 1971, p. 34.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 34.

³⁴⁸ STANISZEWSKI, Mary Anne. *Op. cit.*, 1998, p. 236.

ainda na mostra “coisas diferentes: uma conferência sobre a história da fotografia no Brasil; um debate sobre a fotografia no Brasil de hoje; velhas máquinas de fotografia e um fotógrafo de rua, no salão”³⁴⁹.

De acordo com correspondências encontradas no dossiê da exposição, Pietro Maria Bardi ainda fez uso de sua rede de contatos para solicitar o empréstimo de fotografias. Bardi utiliza a expressão ‘famílias tradicionais’ nas correspondências enviadas para colecionadores de fotografia e parceiros em potencial. Esse foi o caso da carta enviada ao diretor do Museu do Açúcar de Recife, Luis da Rosa Oiticica, no qual explica as motivações da exposição: “No momento estamos organizando uma exposição de fotografias sobre *A Família Brasileira*. Trata-se de uma pesquisa que fizemos juntos a numerosas famílias tradicionais, para localizarmos documentos iconográficos”³⁵⁰.

A campanha arrecadou cerca de 500 fotografias por duas vias: as que foram enviadas em resposta às convocatórias, e outras coletadas por Bardi em suas viagens. As imagens arrecadadas retratam em sua maioria os hábitos e costumes de famílias abastadas do final do século XIX e começo do século XX, aquelas que podiam pagar por seus registros fotográficos. O levantamento que pretendia reunir um extenso número de documentos e fotos de tipos sociais³⁵¹, padeceu em sua intenção de retratar a diversidade da população brasileira, ficando circunscrito à uma maioria de imagens advindas do eixo Rio-São Paulo.

A mostra ainda apresentou diversos processos fotográficos e usos sociais da fotografia nas primeiras décadas do século XX, dialogando com a história de seu desenvolvimento no Brasil. Uma reportagem da *Folha de S. Paulo* de 02 de outubro de 1971, salienta o caráter de raridade das cópias fotográficas que o MASP havia recebido até aquele momento, com destaque para os *carte de visite*, cartões de visita fotográficos que eram trocados entre amigos e familiares (**Figuras 44 e 45**). Consistiam em retratos produzidos em estúdio e geralmente impressos em albumina.

³⁴⁹ Albúm de uma família bem grande - A brasileira. Revista de Fotografia, nº 01, jul., 1971, p. 34.

³⁵⁰ BARDI, Pietro M. [*Correspondência*]. Destinatário: Luis da Rosa Oiticica. São Paulo, 05 de agosto de 1971. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição A família brasileira, 1971.

³⁵¹ ALBUQUERQUE, Roberto. A família brasileira. Folha de S. Paulo, 02/10/1971. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição A família brasileira, 1971.

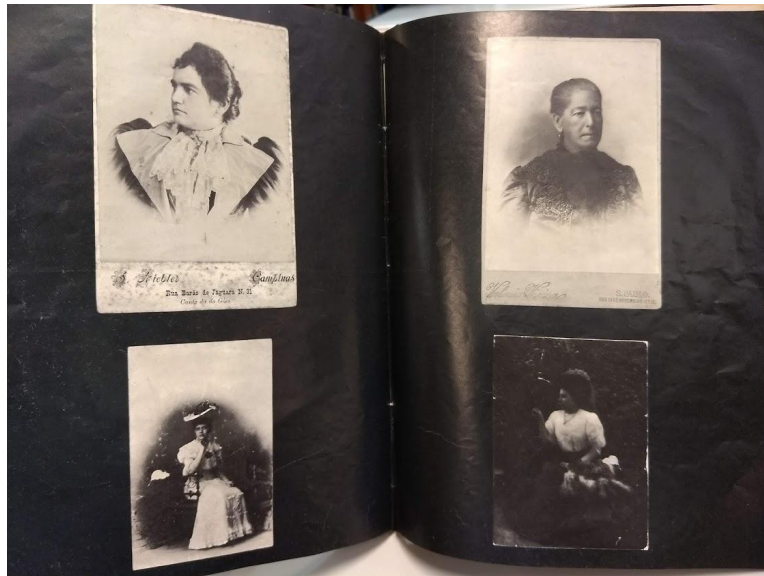


Figura 44: *Carte de visites* reunidos para a exposição “A família brasileira”. Reproduções publicadas na *Revista de Fotografia* nº 6, nov., 1971. Fonte: Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

Love, Bisilliat e Andujar compuseram o audiovisual a partir de uma seleção de 162 das fotografias recebidas pelo MASP. As antigas fotografias foram refotografadas com filmes diapositivos, transformadas em slides e projetadas numa tela no fundo da sala, sincronizadas ao som de conversas e ruídos típicos de uma família antiga brasileira³⁵². Os autores destacaram detalhes característicos do período em que as fotos foram produzidas, chamando a atenção para o fato de que as poses e os gestos eram um tanto rígidos e comedidos devido à longa exposição necessária para a captura de imagens³⁵³. Um trecho da reportagem da *Folha de S. Paulo*, mencionada anteriormente, sublinha a sensibilidade de Maureen Bisilliat em recriar e transmitir o clima da época por meio de recortes e ampliações de detalhes como a posição das mãos no colo e dos cenários tropicais típicos dos estúdios fotográficos do começo do século XX. Sobre os projetos expositivos realizados para a ocasião, elucida:

“A sala expositiva foi dividida: em uma parte 162 fotografias vão se alternando enquanto são acompanhadas por música; ao lado, em uma sala menor estão expostas as fotos originais, muitas vezes semi destruídas, com as projetadas que retratam melhor a importância histórica e o significado social do material coletado”.³⁵⁴

³⁵² 70 anos de nossa família. *Jornal da Tarde*, 28/09/1971. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição A família brasileira, 1971.

³⁵³ A família brasileira nas fotos de George Love. *Popular da Tarde*, 29/09/1971. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição A família brasileira, 1971.

³⁵⁴ ALBUQUERQUE, Roberto. A família brasileira. *Folha de S. Paulo*, 02/10/1971. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição A família brasileira, 1971.

Esta descrição nos permite entender que houve uma divisão do espaço entre as propostas dos artistas e a do diretor. O posicionamento da reportagem se compatibiliza com as concepções de Bardi acerca da importância histórica e social das fotografias, transferindo para o audiovisual os mesmos conceitos. Não há informações conclusivas ou detalhes quanto às dimensões das montagens. Porém ao indicar que “em uma sala menor estão expostas as fotos originais” apreendemos que a montagem da parte histórica, ou didática, teria sido mais modesta e o audiovisual ocupou o maior espaço da sala expositiva do primeiro andar. Mesmo que o discurso institucional tenha tido maior reverberação na mídia, a proposta dos fotógrafos teve lugar de destaque na exposição.

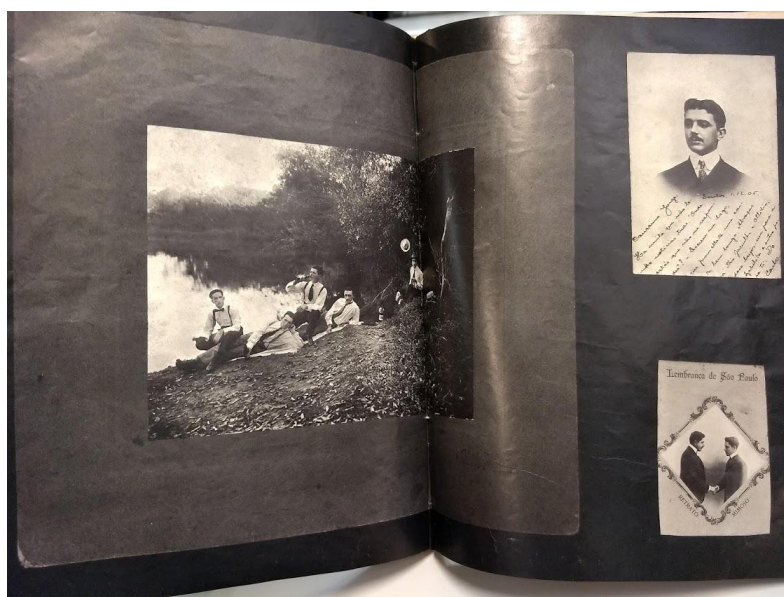


Figura 45: Retratos colorizados coletados para a exposição “A família brasileira”. Reproduções publicadas na *Revista de Fotografia* nº 6, nov. 1971. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

George Love, em contraponto às ideias de Bardi, afirma que o intuito da exposição não foi produzir um estudo sociológico ou histórico, mas promover uma espécie de viagem às origens da fotografia brasileira, ressaltando assim a diferença entre as concepções que orientaram o desenvolvimento da temática proposta. O fotógrafo ressalta a ligação das imagens com a história da fotografia e as mudanças técnicas sofridas por este meio durante o século XX.

“os primeiros fotógrafos, antes de se preocuparem com a documentação ou reportagem, procuraram retratar o que parecia mais próximo: gente e paisagem - mais gente, em virtude da dificuldade de fotografar modelos móveis (as máquinas eram difíceis de manejar, os filmes pouco sensíveis, as lentes pouco luminosas e os processos químicos de revelação muito trabalhosos)”³⁵⁵

³⁵⁵ LOVE, George. *Albúm da família brasileira*. *Revista de Fotografia*, nº 06, nov., 1971.

Em reportagem veiculada em setembro de 1971 pelo jornal *O Estado de S. Paulo*, George apresenta reflexões sobre a modalidade do retrato complementando questões destacadas no trecho acima sobre as transformações da fotografia ao longo da história e as limitações do processo de captação em seus primórdios. Love refere-se ao congelamento das poses adotadas pelas pessoas ao serem retratadas, evidenciando o caráter ficcional das representações, visto que as rígidas posturas assumidas pouco correspondiam ao seu estado natural. Este fenômeno, segundo ele, teria ligação não apenas com os longos tempos de exposição do filme necessários para a obtenção de retratos nos primórdios da fotografia, mas também seriam resultado da rigidez das convenções sociais advindas do regime patriarcal³⁵⁶.

O tema também era de relevância para Claudia Andujar, que no início dos anos 1960, havia realizado um trabalho independente de documentação que resultou no desenvolvimento da série que ela intitulou de *Famílias Brasileiras*³⁵⁷. Esta série foi um dos primeiros trabalhos realizados por Andujar no Brasil. Partindo do interesse em compreender como viviam os brasileiros, envolveu o seu convívio com quatro famílias de origens e condições sociais distintas e a documentação de suas ações cotidianas. A primeira família era dona de uma fazenda de cacau no Recôncavo Baiano, a segunda era de origem paulistana de classe média moradora do Jabaquara, a terceira era constituída de pescadores da vila de Picinguaba, no litoral norte de São Paulo, e a quarta era uma família mineira religiosa da cidade de Diamantina.

As fotografias mostram cotidianos muito discrepantes entre si. As contradições são tensionadas ao longo das imagens da série, não apenas entre os diferentes contextos sociais abordados como também no interior de uma mesma família. As preocupações com as desigualdades sociais vivenciadas na sociedade brasileira já se faziam presentes nas fotografias de Andujar. Em uma das imagens (**Figura 46**) vemos a família baiana, dona da fazenda, assistindo televisão na sala de estar enquanto os empregados tentam enxergar as imagens do aparelho do lado de fora da sala, ao lado do batente da porta.

³⁵⁶ 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 S. Paulo*, 29 de setembro de 1971.

³⁵⁷ A fase inicial da carreira da fotógrafa foi investigada por Thyago Nogueira, curador de fotografia do Instituto Moreira Salles (IMS). A pesquisa resultou na exposição Claudia Andujar - No lugar do outro realizada pelo IMS do Rio de Janeiro em 2015. NOGUEIRA, Thyago (org.). Op. cit. 2015.



Figura 46: Fotografia da série *Famílias Brasileiras*, Claudia Andujar, 1962. Fonte: Reprodução do catálogo Claudia Andujar - No lugar do outro. Coleção particular da autora.

Talvez por conter uma forte crítica social as imagens de Claudia da série *Famílias brasileiras* não tenham sido apresentadas na exposição *A família brasileira*, apesar da coincidência do tema. Na declaração para matéria do jornal *O Estado de S. Paulo*, mencionada acima, Claudia afirma que: “a ideia de 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”³⁵⁸. Em seu depoimento nota-se o descontentamento da fotógrafa com a maneira como o tema da exposição foi desenvolvido.

O artigo intitulado *A família dos Homens*, da pesquisadora Erika Zerwes, traça paralelos entre a migração de conceitos humanistas da fotografia documental francesa para os Estados Unidos. Ela aborda especificamente a relação entre as revistas ilustradas, a exposição *The Family of Man*, e a série *Famílias Brasileiras* de Andujar.

A atuação de Andujar durante a década de 1960 em um circuito internacional que adotou como estética privilegiada a fotografia documental humanista em sua vertente norte-americana fica clara não apenas por sua contribuição para revistas ilustradas que encampam esta fotografia, tais como a *Life* e a *Look*,

³⁵⁸ 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 S. Paulo*, 29 de setembro de 1971.

e a tentativa de vender sua versão brasileira de *People are people the world over*, mas também por sua participação em exposições cujos temas são muito próximos de *Family of Man*.³⁵⁹

A inclinação humanista de Andujar sofreria impacto significativo com as mudanças em sua própria visão de mundo despertadas pelo intenso convívio com os Yanomami nos anos posteriores. No contexto da exposição *A família brasileira*, realizada no MASP, Claudia Andujar, George Love e Maureen Bisilliat, propuseram uma nova leitura das fotografias históricas em formato de instalação audiovisual e recodificaram as imagens conferindo-lhes novos sentidos. As pesquisas e experimentações que vinham realizando em torno das poéticas do processo fotográfico, nos permitem afirmar terem se valido desse expediente na composição do audiovisual para a exposição, transformando-o em uma obra que não se vinculava à proposta histórica desenvolvida pelo diretor do MASP. Ao se valerem de fotografias como documentos históricos para a criação artística, colocaram em evidência as poéticas artísticas com as quais estavam envolvidos. Os recortes, a sobreposição de múltiplas camadas às imagens originais e de novas cores, bem como a sincronização do som com os diapositivos trabalhados em laboratório, deslocavam as antigas fotografias do âmbito da história e da antropologia para o âmbito da arte.

2.2.4. O Homem da Hileia

O terceiro audiovisual *O homem da hileia* produzido por Claudia Andujar e George Love foi exibido no MASP de 16 de dezembro de 1972 a 04 de fevereiro de 1973, como parte integrante da exposição *Hileia Amazônica*³⁶⁰ (**Figura 47**) A mostra apresentou uma grande quantidade de objetos, a partir de extenso levantamento de viés etnográfico, com os quais pretendia-se representar as diversas etnias da região. Ao mesmo tempo, o discurso veiculado pela exposição carregava forte conteúdo nacionalista e ufanista. Os dossiês do Arquivo Histórico do MASP não são conclusivos quanto ao surgimento da proposta, mesmo havendo um volume considerável de documentos. No entanto, constatamos que o desdobramento da ideia inicial centralizou-se no diretor do MASP.

³⁵⁹ ZERWES, Erika. *As famílias dos homens*. Os trânsitos do humanismo na fotografia internacional e brasileira. Estudos Ibero-Americanos, Porto Alegre, v. 44, n. 1, p. 149-161, jan.-abr. 2018, p. 159.

³⁶⁰ Nos documentos textuais da exposição é constante referenciá-la pelo nome “Amazônia”. Arquivo Fotográfico do MASP. Pasta da exposição Amazônia, 1972.



Figura 47: Entrada da exposição *Hileia Amazônica*, 1972. Fonte: Reprodução do catálogo MASP 30 Anos. Coleção particular da autora.

De fato, em carta de 09 de janeiro de 1973, o diretor atesta que “a Exposição da Amazônia [foi] baseada especialmente na projeção de uma série de esplendidos slides de autoria de Claudia Andujar e George Love, que ao longo de anos trabalharam naquela região”³⁶¹. O trabalho dos fotógrafos é mencionado desde as primeiras correspondências enviadas por Bardi a prováveis parceiros para a realização da exposição. Uma das primeiras correspondências, datada de 22 de julho de 1971, tem como destinatário o professor Ulpiano Bezerra de Menezes, então diretor do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE USP). Ainda que os artistas não sejam citados nominalmente, a descrição de Bardi parece se referir às montagens audiovisuais criadas por eles.

Caro Ulpiano:

Estou organizando, com a colaboração da Abril Cultural, uma exposição dedicada à Amazonia. Foram feitas 15.000 fotografias em cores das quais será selecionada uma serie de slides para projetar.

A exposição conterà também vitrines, construídas especialmente, para abrigar peças de Santarém e Marajoaras.

³⁶¹ BARDI, Pietro M. [*Correspondência*]. Destinatário: Caio de Alcântara Machado. São Paulo, 09 de janeiro de 1973. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição Amazônia A, 1972.

O patrocínio da Abril Cultural, editora da revista *Realidade*, os primeiros contatos no ano de 1971, e a participação de Claudia e George nos dois projetos sobre a Amazônia sugerem a intenção de se realizar uma espécie de ação conjunta, visto que o diretor do museu pretendia inaugurar a exposição ainda naquele ano³⁶². Bardi continua a carta averiguando a possibilidade de empréstimo de peças etnográficas da região amazônica por parte do MAE USP. No entanto, o que nos salta aos olhos no texto é a quantidade de fotografias já captadas pelos fotógrafos, posto que a dupla vinha registrando a região há alguns anos³⁶³. Notamos também que a data da correspondência coincide com a primeira exposição de Claudia e George no MASP.

Algumas outras instituições contatadas por Pietro Maria Bardi para colaborarem com a exposição *Hileia Amazônica* foram: Instituto de Botânica, Museu Paraense Emílio Goeldi, Coordenadoria da Pesquisa de Recursos Naturais, Secretaria de Agricultura, Instituto Nacional de Pesquisa da Amazônia, Ministério dos Transportes, Museu Paulista e Fundação Nacional do Índio (FUNAI). A participação de tais instituições indica a grande ambição da proposta conduzida pelo diretor do MASP.

Segundo o diretor do MASP, a mostra se constituiria em torno de alguns eixos temáticos além do audiovisual, que seriam: Arqueologia, Etnografia, Ecologia, Povoação e Transamazônica. A partir dos quais se pretendia “demonstrar o valor desses fatores - para uma comunicação consciente e esteticamente verdadeira, além de uma ampla informação relativa a todos os problemas do território”³⁶⁴. Em correspondência de 28 de agosto de 1972, Bardi pede a colaboração do Ministro dos Transportes, Coronel Mário David Andreazza, com a cessão de material para elaboração de uma “informação viva e completa da Transamazônica”, que considerava um feito de interesse nacional e internacional. Alguns dias antes, em 14 de agosto, Bardi havia escrito ao engenheiro João Maciel de Moura, então presidente do Projeto Radar da Amazônia (RADAM), implantado em 1971. O Projeto RADAM previa o levantamento dos recursos naturais da região através da utilização de imagens captadas por cobertura

³⁶² O pesquisador Vitor Marcelino da Silva em sua tese de doutorado constata o alinhamento da exposição com as intenções da revista *Realidade*, ambas em acordo com os discursos de exploração do território amazônico defendidos pela ditadura empresarial militar. O autor também analisa os discursos da exposição *Hileia Amazônica*. SILVA, Vitor Marcelino. Op. cit., 2022.

³⁶³ Claudia conhece os Xikrin-kayapó, que vivem na região amazônica do estado do Pará, pelo menos desde 1968, quando foram publicadas suas primeiras imagens sobre esta etnia.

³⁶⁴ BARDI, Pietro M. [*Correspondência*]. Destinatário: Coronel Mario David Andreazza. São Paulo, 28 de agosto de 1972. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição Amazônia A, 1972.

radargramétrica³⁶⁵. Bardi explica que o motivo de seu contato era a realização de uma exposição sobre a Amazônia, acentuando seu “caráter didático”.

“(…) uma exposição sôbre a Amazonia, cuja conquista não empolga somente a nós brasileiros, mas a todos os povos da terra.

A fim de mostrar ao público paulistano, e darmos uma idéia do que seja o continente amazonico, vimos solicitar a V. Sra. a cessão das imagens fotográficas realizadas pelo Projeto Radam”.³⁶⁶

Ao estender o interesse sobre a região amazônica “a todos os povos da terra”, Bardi sugere a articulação das mesmas inclinações universalistas que mobilizaram a exposição *A Família Brasileira*, remetendo à ideia de que todos os habitantes do planeta pertenceriam a uma única família. Ao se utilizar de termos como “conquista” e “continente” sugere a escala superlativa que utilizava na organização da mostra, assim como seu alinhamento com discursos da ditadura militar.

Em uma das pastas sobre a exposição há um texto, que parece ser um primeiro esboço acerca da abordagem da temática, sob o título “*Amazônia: nosso desembarque na lua*”. Segundo este documento, a exposição cumpriria a função didático-educativa de introduzir ao público paulistano conhecimentos e estudos relativos a aspectos poéticos de lendas e mistérios da natureza, assim como características histórico-geográficas, políticas e econômicas da região. “Com particular interesse pelo empreendimento da Transamazônica, considerando nos seus aspectos urbanísticos em espetacular escala e nos humanos como uma continuação da epopeia do pioneirismo americano”³⁶⁷. Tal comparação estabelece um paralelo com a disputa ideológica do contexto da guerra fria³⁶⁸, que culminou na chegada da missão estadunidense no satélite alguns anos antes.

³⁶⁵ O RADAM foi o maior projeto de mapeamento por imagens de radar lançado na época, a nível mundial, gerando uma grande quantidade de informações sobre toda a extensão da Amazônia Legal. Antes do Projeto, o levantamento cartográfico era uma atividade intrincada devido às características físicas da região, com sua densa floresta e rios sinuosos. No entanto, os planos do governo militar não concentravam-se apenas no mapeamento cartográfico ou dos recursos hídricos, tinham como objetivo a integração e exploração econômica do território amazônico. Entre os profissionais contratados pelo projeto não haviam estudiosos das ciências sociais ou da área de humanas, apenas aqueles ligados ao estudo das características físicas da natureza. DE MENEZES, Paulo Márcio Leal. Modelo conceitual e procedimentos metodológicos para a análise e interpretação de imagens no Projeto RADAM. *Anais XIV Simpósio Brasileiro de Sensoriamento Remoto*, Natal, Brasil, 25-30 abril 2009. Disponível em: <http://marte.sid.inpe.br/col/dpi.inpe.br/sbsr@80/2008/11.17.21.41/doc/7393-7400.pdf>

³⁶⁶ BARDI, Pietro M. [*Correspondência*]. Destinatário: João Maciel de Moura. São Paulo, 14 de agosto de 1972. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição Amazônia A, 1972.

³⁶⁷ *Amazônia: nosso desembarque na lua [Texto]*. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição Amazônia B, 1972.

³⁶⁸ A comparação com a “conquista” da lua faz referência a um dos episódios mais conhecidos do contexto da Guerra Fria entre os EUA e a então União Soviética, que dividiu o mundo entre 1947 e 1989. As duas superpotências centraram seus esforços e investimentos em ciência e tecnologia na disputa pelo espaço sideral,

Ainda no mesmo texto, Bardi explica detalhadamente os conteúdos da mostra:

a - Informação histórica: apresentação da antiga arte marajoara, juntamente com objetos de produção popular contemporânea, nos quais a arte se funde com a engenhosidade, documentos referentes às migrações, descobrimento e exploração da região e sua transformação política; alguns textos poéticos.

b - Informação geográfica e sociológica: dados essenciais através de gráficos em movimento.

c - Informação política: dados essenciais demonstrativos da integração da região no contexto do desenvolvimento do Brasil.

d - Documentação dos trabalhos e dos planos da Transamazônica: suas consequências nacionais e internacionais no que se refere à consolidação territorial e à abertura de possibilidades socio-econômicas (sic) extra-nacionais.³⁶⁹

Ao analisarmos as temáticas propostas pelo diretor do MASP, concluímos que o seu interesse pela região amazônica apresenta ecos dos discursos de integração territorial e desenvolvimento econômico propagados pelo governo militar. É relevante lembrar que o Brasil vivia o fenômeno conhecido como “milagre econômico” e o rápido crescimento ocorrido durante o período era avaliado positivamente por uma parcela considerável da população. Sob outra perspectiva, as forças de repressão política e a contundente censura aos meios de comunicação inviabilizavam manifestações críticas a tais projetos como, por exemplo, o da Transamazônica, cujas consequências seriam desastrosas para as populações indígenas nos anos posteriores.

No texto de Bardi, observa-se a circunscrição da arte da região enquanto “informação histórica”, desde os “objetos de produção popular contemporânea” à “antiga arte marajoara”. Neste ponto, o autor opera uma clara oposição entre a arte do passado e os objetos do presente, delineando o tempo de confecção das peças como critério do que seria considerado um objeto de arte para a exposição. Como arte foram considerados os objetos que se caracterizavam como espécies de relíquias arqueológicas da região, enquanto a produção contemporânea foi classificada na categoria popular e, em certo sentido, menos valorizada como objeto artístico. Este tipo de categorização, em última instância, dificulta o reconhecimento de objetos

que, por sua vez, tratava-se de demonstração do poderio militar de cada uma. Em 1969, os EUA foram o primeiro país a pisar na lua. A aproximação de Bardi com a vitória dos EUA na corrida espacial o coloca em alinhamento ideológico, ainda que simbólico, com o regime autoritário instalado no Brasil, cuja justificativa para tomada do poder e recrudescimento repressivo foi a dita ameaça comunista. Nesta época o governo do general Emílio Garrastazu Médici, conhecido como os “anos de chumbo” da ditadura militar, mantinha relações de proximidade com o governo de Richard Nixon, com quem colaborou para desestabilizar o cenário político chileno e o conseqüente golpe militar em 1973, que derrubou o governo eleito de Salvador Allende. Verbetes de Médici consultado no acervo online do Centro de Documentação da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <https://www18.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-biografico/medici-emilio-garrastazu>

³⁶⁹ Amazônia: nosso desembarque na lua. [Texto]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição Amazônia B, 1972.

indígenas confeccionados no tempo presente enquanto arte, situando-os em instâncias como a do artesanato ou do artefato.

O esboço da planta baixa encontrado nos dossiês da exposição³⁷⁰ mostra a divisão temática para a composição das vitrines e disposição dos objetos coletados. Foram dez ao todo, a saber: O habitat; as tribos e sua adaptação; as habitações; a alimentação; as armas; a cestaria; a cerâmica; os adornos; alucinógenos; as máscaras. De acordo com o texto, era importante que as duas primeiras e a última seções estivessem nesta ordem, facilitando o entendimento por parte do público.

Não encontramos indicações da localização da instalação audiovisual no espaço expositivo. Uma das poucas imagens do audiovisual exibido por Claudia e George é a que ilustra o cartaz de divulgação da exposição³⁷¹ (**Figura 48**). A fotografia retrata uma criança Yanomami recostada em uma rede que aparece ao fundo, cujo olhar curioso nos fita diretamente. A luz do sol penetra pelas frestas da rede iluminando seu corpo, em contraste com a grande área de sombra que circunda o seu rosto. Na borda superior direita da foto podemos notar um borrão de luz decorrente de sobreposições e manipulações feitas em laboratório, que se tornariam marcas características das imagens de Andujar no trabalho com os Yanomami.

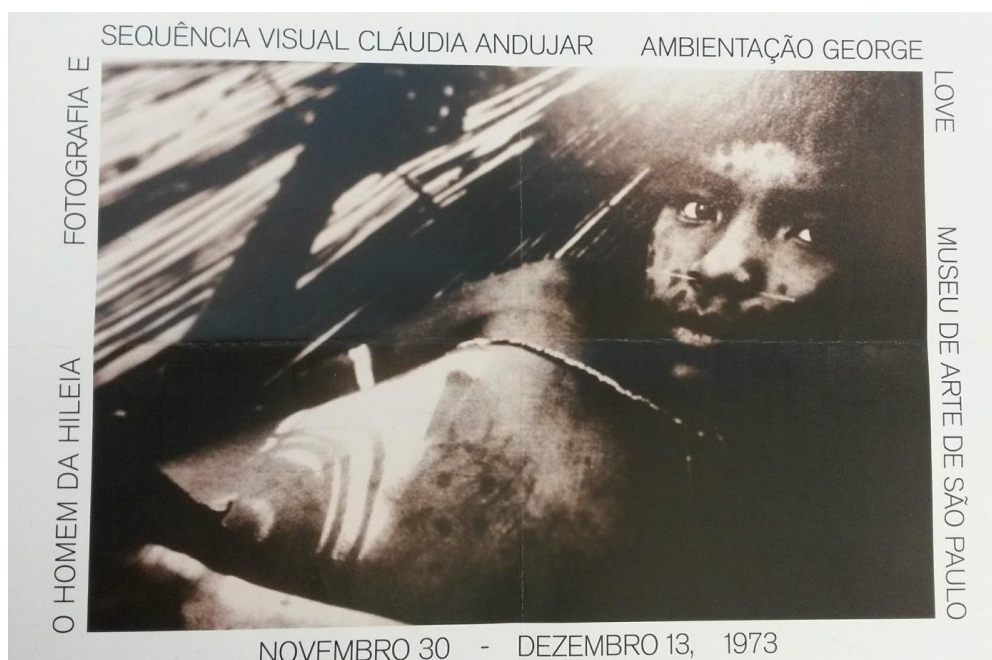


Figura 48: Cartaz de divulgação da sequência visual “O homem da hileia”, de Claudia Andujar e George Love.
Fonte: Coleção de Cartazes do Centro de Pesquisa do MASP.

³⁷⁰ Esboço de planta baixa. [Desenho]. Arquivo histórico do MASP. Pasta exposição Amazônia B, 1972.

³⁷¹ Cartaz de “O homem da hileia”, 1973. Coleção de Cartazes do Centro de Pesquisa do MASP.

O cartaz indica que as fotografias e a edição do audiovisual ficaram a cargo de Cláudia, cabendo a Love a ambientação do trabalho. O impresso traz ainda a data de exibição no museu, que teria acontecido entre novembro e dezembro de 1973³⁷². Além de ter sido apresentado na mostra *Hileia Amazônica*, o audiovisual *O homem da hileia* foi mostrado em outras ocasiões, conforme aponta a data impressa no cartaz.

‘O Homem da Hileia’, exposição audio-visual foi criada a partir de uma série de fotografias de Claudia Andujar, tiradas durante uma série de viagens à Amazônia. As imagens representam uma visão particular do Índio, fotografado em seu estado natural nas florestas e aldeias que são o meio dele. Esta visão tem sido uma preocupação constante na vida de Claudia.

A sequência de cromos resultou da refotografia de ampliações em preto e branco com filme colorido, aproveitando no trabalho a possibilidade de efeitos especiais através de filtros, corte, etc.

A ambientação da sequência foi feita por George Love, utilizando dois projetores, um controle de fusão de imagens especialmente modificados, e pequenos espelhos frente as lentes dos projetores. Os tais espelhos têm efeito de multiplicar o número de imagens projetadas de um só cromo; no caso a projeção de um cromo tem como resultado sete imagens diferentes que ocupam sete telas postas ao redor da sala de Exposições Temporárias, primeiro andar do MASP. As telas ocupam metade da circunferência do andar.

O ritmo da projeção é lento, acompanhada por música clássica japonesa do XIII século. A proposta de Claudia é deixar o espectador entrar no ambiente de um povoado pequeno, hermético, vivendo dentro do isolamento da selva, a hileia Amazonica. A música do Koto, um tanto monótona, acompanha o sentido de solidão nas próprias imagens. Ela une dois mundos, o pouco [palavra incompreensível] da civilização mais antiga do nosso Ocidente com o passado do Oriente³⁷³.

Podemos notar, logo nas primeiras linhas do texto, um reforço da relação dicotômica entre natureza e cultura pelo uso da expressão “estado natural”, que não se aplica no caso da cosmovisão indígena, na qual a separação entre natureza e cultura não existe. Em outra perspectiva, o texto fornece informações valiosas acerca da montagem do audiovisual, bem como do método de edição das imagens. Os resultados poéticos que caracterizariam o trabalho de Cláudia com as fotografias dos Yanomami nos anos posteriores estavam em plena experimentação. Aqui tomamos conhecimento da técnica híbrida adotada por Andujar para a adição de luzes coloridas em imagens preto e branco: a combinação de ampliações em preto e branco refotografadas com filmes coloridos. Em outros termos, significa dizer que a artista adere novas camadas de filme às suas fotografias, com a ajuda de equipamentos que permitem o uso de filtros e manipulações, conforme visto nas exposições anteriores.

³⁷² O audiovisual foi exibido na feira Brasil Export de Bruxelas e em eventos de música realizados no grande auditório do MASP.

³⁷³ O Homem da Hileia [Texto curatorial]. Arquivo histórico do MASP. Pasta exposição Amazônia B, 1972.

George Love, por sua vez, foi o responsável pela ambientação da foto-sequência, como eles mesmos passaram a denominar a parte mais tecnológica da montagem: a programação dos projetores, a sincronização das fotos com o som, a instalação das telas e espelhos e a multiplicação das imagens. É ele quem idealiza a ocupação do espaço e o display expositivo. Juntos, Love e Andujar, intencionavam transportar o espectador para um espaço atemporal, onde a lentidão da imagem e da música se contraporiam ao ritmo cada vez mais acelerado do mundo contemporâneo.

Em comunicado interno enviado a Pietro Maria Bardi, datado de 05 de setembro sem especificação do ano, George Love enumera onze pontos que ele teria discutido com Cláudia sobre a montagem e o orçamento do audiovisual.

- 1 - O sistema Olivetti, devido as diferenças entre a instalação original (não portátil, com tempo de funcionamento limitado) e a no Museu (instalação portátil para funcionamento demorado no Museu e nos outros locais selecionados inclusive sem necessidade de manutenção) precisará de modificações na parte mecânica. Peças avulsas também seriam fabricadas.
- 2 - Uma base para a máquina de projeção será construída, sendo provavelmente cilíndrica e incorporando os sistemas autônomos de força, controle automático, som, e ventilação necessários. Este incorporaria uma vitrine iluminada para a exposição de objetos.
- 3 - A embalagem de transporte terá que ser fabricada.
- 4 - Alguns projetores novos terão que ser comprados, mesmo contando com Kodak e Olivetti para o empréstimo de equipamentos de projeção.
- 5 - Para estes projetores bem como os emprestados haverá a necessidade de comprar lentes profissionais, sejam as disponíveis no país, sejam as vindas de fora.
- 6 - Alguns novos elementos de acrílico terão que ser confeccionados, pois os originais da Olivetti são frequentemente coloridos e não podem ser utilizados para a projeção de imagens cujas cores não devem sofrer distorções.
- 7 - As telas terão que ser feitas mesmo se a matéria-prima fosse doada; caso que não, este também terá que ser comprada.
- 8 - As fotografias originais não podem ser projetadas, pois:
 - a) a maioria delas terão que ser elaboradas na criação da foto-sequência, assim produzindo novas imagens.
 - b) isto implicaria na possibilidade de perdas ou danos eventuais bem como impossibilitaria o uso delas para outros fins.para estas razões, haverá as despesas de filme, revelação, e equipamentos necessários para a produção de um novo grupo de cromos a partir dos originais.
- 9 - Haverá alguma despesa, mesmo se for pequena, de instalação da parte audiovisual.
- 10 - É possível que houvesse alguma despesa ao confeccionar a fita magnética (apesar este ídem será pequeno)
- 11 - É possível - dependendo da foto-sequência usada - que o sistema atual de controle automático das projetores seria modificada. O custo disso é bastante variável mas, com relação ao custo total, não é grande.³⁷⁴

George encerra o relatório fazendo um balanço acerca dos custos da obra, avaliando a limitação orçamentária e os meios de reduzir ainda mais os gastos. Ele afirma que caso não houvesse

³⁷⁴ LOVE, George [*Comunicado interno*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição Amazônia B, 1972.

patrocínio, ele e Claudia abririam mão de seus pagamentos em favor da remuneração de prestadores de serviços imprescindíveis para a montagem. Nesta ocasião, menciona o possível envolvimento de alguma editora, sugerindo que a intenção de publicar as imagens de fato já existia desde o início. Em 16 de outubro de 1972, o MASP recebe um orçamento dos Gráficos Brunner Ltda. para impressão de 2.000 exemplares do livro “*Amazônia*”³⁷⁵. De acordo com o documento, a publicação compreenderia duas folhas de texto e dez folhas de gravuras, nas quais seriam impressas as fotografias, tendo como formato previsto o de uma pasta com folhas avulsas. Sabemos que esta publicação não foi efetivada e as negociações para a viabilização do livro ainda se estenderiam por alguns anos.

Bardi, por sua vez, continuava em busca de patrocínios para financiar o projeto. Tendo em vista as propostas nas quais envolve as obras produzidas por Claudia e George, presumimos que havia uma relação de confiança entre ele os artistas, que lhe concediam uma espécie de “carta branca” para que intermediasse tratativas de possíveis exposições. A esta altura, Claudia Andujar já havia sido contemplada com a primeira de duas bolsas que recebeu da Fundação John Simon Guggenheim, concedida em junho de 1971³⁷⁶. Ao aplicar o pedido de bolsa à Fundação, a fotógrafa teria indicado como objeto de estudo os índios Xikrin-kayapó, mas mudou o foco para os Yanomami a partir do conhecimento que adquiriu sobre eles. No início de 1972, ela passa a integrar a Missão Catrimani, em Roraima, onde desenvolveu o maior volume de seu trabalho fotográfico durante a década de 1970³⁷⁷.

Em correspondência de 09 de janeiro de 1973, Pietro sugere ao conhecido empresário do ramo das comunicações Caio de Alcântara Machado a exibição de *O homem da hileia* na feira Brasil Export³⁷⁸, que este realizaria no mesmo ano com o intuito de promover o comércio brasileiro

³⁷⁵ Arquivo Histórico do MASP. Pasta Publicação do Livro *Amazônia* de Claudia Andujar e George Love, 1973.

³⁷⁶ Em correspondência de 16 de agosto de 1971, Claudia Andujar encaminha um pedido de autorização de trabalho na região amazônica ao general Jerônimo Oscar Bandeira de Mello, então presidente da Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Na carta, Andujar apresenta um pequeno memorial de trabalhos sobre populações indígenas realizados anteriormente, a saber, os Carajás e Bororos. Explica ainda que o foco de sua pesquisa recairá sobre os índios Xikrin, com os quais já havia começado “trabalho de documentação que gostaria de levar até o fim”. Chama a atenção para a urgência do pedido, visto o ritmo acelerado de “aculturação” das populações indígenas da região amazônica. Ao final de sua explanação, demanda também o “grande obséquio de incluir o nome do marido, George Love, profissional de fotografia e *som*”, a fim de autorizá-lo a “acompanhar algumas dessas pesquisas”. Assina a carta como Claudia Andujar Love. ANDUJAR, Claudia. Carta ao general Jerônimo Oscar Bandeira de Mello. São Paulo, 16 de agosto de 1971. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição Amazônia A, 1972.

³⁷⁷ ANDUJAR, Claudia. 2018, p. 275.

³⁷⁸ A feira Brasil Export, realizada em 73 na cidade de Bruxelas, consistiu em um grande empreendimento de empresários e apoiadores do regime militar com intuito de movimentar a economia nacional. Segundo Silva, o audiovisual foi exibido com modificações nesta ocasião e Pietro Maria Bardi se utilizou do tom “cordial” para explorar o mito das três raças de fundação do país. SILVA, Vítor Marcelino. Op. cit. 2022.

no exterior. Assinala que animar a exposição de Bruxelas com uma representação emotiva e “cordial” da Amazônia seria completar com dignidade o empreendimento, conforme suas palavras³⁷⁹. Novamente Bardi aciona sua rede de contatos com a finalidade de arrecadar fundos, solicitar empréstimo de materiais e viabilizar a proposta da exposição.

Assim como o cartaz de *O homem da hileia* esclarece os papéis desempenhados por Claudia e George na composição do audiovisual, os documentos do arquivo demonstram o empenho despendido pelo diretor do museu para a realização da exposição. Se a princípio a sequência visual dos artistas havia inspirado a mostra, a contraproposta delineada por Bardi se sobressai na forma final da exposição por meio de seu viés fortemente ufanista, baseado em um discurso em defesa do projeto desenvolvimentista do governo militar, de “conquista” e consequente exploração econômica do território amazônico.

Nesta perspectiva, a instalação audiovisual dos fotógrafos tem seu sentido associado a um discurso que se alinhava com os projetos desenvolvimentistas do governo militar para a região amazônica, com intenção de exploração econômica do território e assimilação da sua população. A ideia de que o desaparecimento dos indígenas seria inevitável com a integração do território era reforçada ao terem seu modo de vida colocado como entrave ao progresso que fatalmente aconteceria na região, dentro de uma perspectiva política de desenvolvimento exploratório. Do ponto de vista simbólico, o fato de constarem apenas objetos, artefatos e adornos, e não sujeitos, ratifica tal compreensão negando a existência do indígena no tempo presente e os aprisionam a um passado longínquo.

2.3 - Os cursos, o Departamento de Fotografia e a Grande São Paulo/76

Na década de 1970, em razão da expansão de suas atividades, eventos e exposições, o Masp procurou criar departamentos especializados em áreas específicas. Data desse período a criação de cursos de fotografia, a implantação do Departamento de Fotografia e a realização da mostra *Grande São Paulo/76*. Os três projetos parecem ter surgido como desdobramentos da proposta inicial das aulas de fotografia ministradas por Claudia e George. Ambos conduziram diversos cursos sobre a linguagem fotográfica, ensinando algumas das técnicas de laboratório que

³⁷⁹ BARDI, Pietro M. [*Correspondência*]. Destinatário: Caio de Alcântara Machado. São Paulo, 09 de janeiro de 1973. Arquivo Histórico do MASP. Pasta exposição Amazônia A, 1972.

utilizavam em seus trabalhos, tais como ampliações, recortes, sobreposições e alterações de cor. Os artistas também propunham exercícios de criação autoral a partir de referências da produção de fotógrafos contemporâneos que mostravam aos alunos em aula. Por meio dos documentos do Arquivo do Masp, pudemos identificar a realização de pelo menos seis cursos, entre 1973 e 1975 (**TABELA 01**).

LABORATÓRIO DE FOTOGRAFIA		
Modalidade	Data	Responsáveis
Curso intensivo	abr-mai/1973	Claudia Andujar e Hugo Gama
Curso para alunos adiantados	abr-jun/1973	Claudia Andujar e George Love
Curso para principiantes	set-nov/1973	Claudia Andujar
Curso intensivo	ago-set/1974	Claudia Andujar, Irka Gorlaski e Roger Bester
A transformação da imagem	jul./1975	George Love
Curso básico	ago-out/1975	Claudia Andujar, Irka Gorlaski e Roger Bester
Curso para alunos adiantados	jul/1975 duração 3 a 5 meses	Claudia Andujar e Irka Gorlaski para a GSP

Tabela 01 - Cursos do Laboratório de Fotografia do MASP. Fonte: Levantamento de dados coletados no Arquivo Histórico do MASP.

O documento mais antigo encontrado nos dossiês dos cursos de fotografia apresenta o programa de um curso intensivo, ministrado entre abril e maio de 1973, por Claudia Andujar e Hugo Gama³⁸⁰. Com duração prevista de doze semanas e vinte e quatro encontros, o curso incluía desde as primeiras noções de manuseio da câmera, introdução aos equipamentos de laboratório, passando pelos conceitos e etapas dos processos de revelação e ampliação de cópias fotográficas, até a análise de trabalhos de fotógrafos nacionais e internacionais de tendências diversas.

Andujar incumbia-se das aulas teóricas nas quais oferecia desde retrospectivas sobre a história da fotografia até discussões sobre o futuro dessa mídia, a partir das obras dos fotógrafos analisados. Além disso, ela acompanhava os alunos em saídas fotográficas pelas ruas de São Paulo. Enquanto Gama cuidava da parte prática das aulas em laboratório, introduzindo conceitos sobre a manipulação da câmera e dos negativos, o processo e equipamentos de

³⁸⁰ Programa de curso. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1973.

revelação, ampliação e papéis fotográficos, uso de filtros, viragens em papel, grão, contraste, latitude e ‘puxadas’ de sensibilidade.

A primeira metade do curso era reservada à introdução teórica e análise de trabalhos que foram agrupados a partir das temáticas abordadas em aula. O tema “*snap-shot* como um caminho” foi desenvolvido a partir da projeção de séries de Robert Frank e Lee Friedlander. Para representar os fotojornalistas, os professores escolheram Henri Cartier-Bresson e W. Eugene Smith. Propunham também discussões a partir de uma breve retrospectiva histórica sobre a fotografia, sua expansão e especialização. As obras de Aaron Siskind, Minor White e Paul Caponigro foram debatidas a partir do pressuposto de que exemplificavam uma “outra estética” fotográfica. As séries de Jerry Uelsmann e Duane Michals foram utilizadas como exemplos de fotografia surrealista e foto-sequência, respectivamente.

Entre os exemplos de trabalhos de fotógrafos, cuja produção se desenvolvia no Brasil, eles mostraram *Sônia* de Cláudia Andujar, *Amazônia*, de Cláudia e George Love, *O outro* e *Renée*, de Hugo Gama e *Luz e sombra* de Maureen Bisilliat. George e Maureen apresentaram os próprios trabalhos em formato de palestras. Neste curso, Love exibiu imagens da série sobre a *Amazônia* do ponto de vista da estética da cor. Os trabalhos práticos a serem desenvolvidos pelos alunos eram propostos a partir dos assuntos discutidos em aula.

Entre abril e julho de 1973, Cláudia Andujar e George Love lecionaram um curso para alunos adiantados, em cuja lista de inscritos constam 17 participantes. Entre eles estavam Irene (Irka) Goralski, que se tornaria monitora do laboratório fotográfico nos cursos subsequentes, Constantino Ignácio Riemma e Lucila Vasconcellos Gomes, que apresentariam exposições individuais no MASP em 1973 e 1975, nessa ordem. Os recortes de jornal³⁸¹ que anunciavam a exposição individual de Constantino Ignácio Riemma no mezanino do museu revelam que o fotógrafo frequentava o Laboratório de Fotografia do MASP, sob supervisão de George Love e Cláudia Andujar, desde agosto de 1972. Em razão disso, podemos supor que o Laboratório já funcionasse em caráter experimental ou até mesmo de modo informal desde então.

³⁸¹ No dossiê do Arquivo Histórico do MASP sobre o curso de fotografia de 1973, há uma folha de papel sulfite com vários recortes de notas de jornais diferentes anunciando esta exposição. Entre eles: *Jornal da Tarde* e a *Gazeta Esportiva*, ambos de 19 de abril de 1973, e *Folha da Tarde*, de 24 de abril de 1973. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1973.

Um impresso, encontrado também no Arquivo, oferece informações sobre o curso adiantado de fotografia, indicando que foi fortemente orientado para a expressão autoral e que previa a possibilidade de os alunos virem a realizar exposições no museu:

O Curso Adiantado de Fotografia, que será orientado por George Love e Claudia Andujar, para alunos de conhecimento básico sobre fotografia, é uma convivência com o meio fotográfico onde cada aluno desenvolve um projeto de seu interesse particular que depois tem a possibilidade de expor no próprio Museu. Laboratório à disposição dos alunos.³⁸²

Alguns meses depois, entre setembro e novembro de 1973, o Laboratório de Fotografia volta a oferecer o curso para principiantes³⁸³. Na lista de inscritos contam-se 21 alunos. O folheto de divulgação reproduz um texto de autoria de Minor White para o catálogo da exposição *Octave of Prayer*, apresentada no *Massachusetts Institute of Technology*, entre outubro e novembro de 1972 e publicada como livro numa edição especial da revista *Aperture* publicada no mesmo ano³⁸⁴. O conteúdo reforça a ideia da fotografia enquanto expressão da subjetividade do autor.

O novo fotógrafo não se sente abalado quando lhe digo que a imagem que criou já foi feita mil vezes e melhor. Ele responde: essa é minha experiência com Isabel, ou com Teton, essa é minha experiência de identificação com o nenê morto na sarjeta, essa é minha experiência com uma nuvem, ou com o superior que desprezo. E o que lhe peço é o seguinte: por favor tenha a percepção e sensibilidade para avaliar a minha experiência. Sei que você tem a capacidade de avaliar a fotografia estética e sociologicamente, como documentação, simbolicamente, qualquer que seja seu ponto de vista; mas será que você pode avaliar a minha experiência? Minha união com o assunto é uma forma de realidade; e eu sinto isso na minha cabeça, no meu coração, no meu corpo. Minha fotografia talvez não chegue ao nível de um Stieglitz, um Strand, um Uelsmann ou um Caponigro, mas aqui está. Será que você tem a capacidade de medir esse meu envolvimento?³⁸⁵

No mesmo folheto Claudia reitera tal posicionamento afirmando que “existem mil maneiras de se expressar através da fotografia, no entanto o importante é achar a sua própria linguagem”³⁸⁶. Para isso, os esforços dos instrutores eram direcionados no sentido de cultivar o olhar fotográfico dos alunos, debatendo referências por meio de projeções de trabalhos de importantes fotógrafos, abordando técnicas e materiais e, em especial, propondo o

³⁸² Folheto de divulgação. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1973.

³⁸³ Neste caso não foi possível identificar o laboratorista responsável pelo curso. Segundo Claudia, ela sempre atuava nos cursos em conjunto com outra pessoa que ficava encarregada do trabalho mais teórico do laboratório enquanto ela se dedicava aos estudos de composição e captação da imagem. NOGUEIRA, Thyago Op. cit., 2015, p. 244-245 (catálogo de exposição).

³⁸⁴ WHITE, Minor. *Octave of prayer*. *Aperture*, vol.17, n. 01, 1972. Reproduzido em folheto de divulgação do curso de fotografia. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1973.

³⁸⁵ WHITE, Minor. Op. cit. 1972 [*Folheto de divulgação*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1973.

³⁸⁶ Folheto de divulgação do curso de fotografia. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1973.

desenvolvimento de trabalhos práticos. O folheto apresenta imagens de autoria dos alunos. No dossiê do Arquivo Histórico sobre o curso de 1973 há ainda um convite para a abertura da exposição *Acervo de Fotografias*³⁸⁷, endossando que uma coleção fotográfica estava sendo organizada.

A proposta de um novo curso foi registrada apenas no ano seguinte por comunicado interno de Claudia Andujar, em 15 de julho de 1974³⁸⁸. Neste mesmo dia, Luiz Hossaka informou ao administrador do MASP a reativação do Curso de Fotografia a cargo dos fotógrafos George Love e Claudia Andujar³⁸⁹. Hossaka pede para que sejam feitos pequenos reparos no Laboratório, além da substituição de equipamentos para a volta das aulas. Em função das informações levantadas sobre a trajetória de Claudia supomos que as atividades foram suspensas nos meses anteriores, provavelmente em virtude das incursões da fotógrafa na região do Catrimani³⁹⁰.

O folheto de divulgação do novo curso intensivo, programado para agosto e setembro de 1974³⁹¹, contém cronograma e plano de ensino com todo conteúdo previsto para cada uma das 24 aulas. Claudia Andujar continua como orientadora responsável e os assistentes-monitores dessa vez foram Irka Gorlaski, formada pelo próprio Laboratório e o fotógrafo Roger Bester³⁹². A estrutura apresentou modificações em relação ao curso anterior e propunha uma espécie de revezamento entre aulas teóricas e práticas. Entre as obras de referência abordadas houve renovações significativas. Os trabalhos de Aaron Siskind, Minor White, Paul Caponigro, e W. Eugene Smith não constam na programação, em contrapartida surgem nomes como Ralph Gibson, Linda Parry e Larry Clark com a série *Tulsa*³⁹³. Tais alterações demonstram o crescente

³⁸⁷ Convite. Arquivo Histórico do Masp. Pasta do Curso de Fotografia, 1973.

³⁸⁸ ANDUJAR, Claudia. [*Comunicado interno*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1974.

³⁸⁹ HOSSAKA, Luiz. [*Comunicado interno*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1974.

³⁹⁰ Segundo o catálogo da exposição *Claudia Andujar - A luta Yanomami*, a artista “permanece boa parte do ano” nesta região. NOGUEIRA, Thyago. Op. cit. 2018, p. 276. Entre os documentos do Arquivo há uma carta de Claudia para Bardi escrita em 10 de maio de 1974, na qual a artista fala sobre o começo do projeto de interpretação da mitologia Yanomami. Falaremos de seu conteúdo no próximo capítulo quando abordarmos o livro *Mitopoemas Yanomâm*. ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. Missão Catrimani, Roraima, 10 de maio de 1974. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Claudia Andujar, 1962.

³⁹¹ Não foi possível constatar se as aulas do curso realmente ocorreram de acordo com a proposta, pois segundo o folheto de divulgação Andujar lecionaria até o final de setembro. No entanto, encontramos correspondências escritas por ela e enviadas para Bardi no começo deste mesmo mês, da qual trataremos no próximo capítulo desta dissertação. ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. Missão Catrimani, Roraima, 01 de setembro de 1974. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Claudia Andujar, 1962.

³⁹² Fotógrafo de origem inglesa cujo trabalho tornou-se referência em moda e publicidade nos anos 1960.

³⁹³ O livro *Tulsa* foi publicado em 1971, e causou polêmica por conter cenas de jovens mantendo relações sexuais e fazendo uso de drogas. Há uma diferença pequena, porém, notável entre os trabalhos de Larry Clark e Eugene Smith, por exemplo, que diz respeito à inserção e/ou pertencimento do fotógrafo à comunidade que

interesse de Andujar por trabalhos nos quais os fotógrafos retratam o cotidiano das comunidades nas quais estão inseridos, sendo a produção de Clark, particularmente representativa nesse aspecto.

Em novembro de 1974, Claudia e George organizaram a Semana de Fotografia, mostra coletiva na qual foram apresentados “álbuns de 25 fotógrafos norte-americanos, 20 brasileiros, cinco ingleses, cinco tchecos e cinco de outros países”³⁹⁴. Diversos deles eram tomados como referências nos cursos do Laboratório: Ralph Gibson, Linda Parry, Syl Labrot, Nathan Lyons, Jill Freedman, Abigail Heyman, Scott Hyde, Les Krims, Barbara Wilson, entre outros. Um diferencial desta exposição em relação a outras mostras analisadas era o fato das fotografias estarem à venda³⁹⁵.

Há uma correspondência datada de 11 de setembro de 1974, enviada a Jacques-Henri Lartigue, na qual Bardi consulta o fotógrafo francês a respeito de sua possível participação na Semana de Fotografia do MASP. Não foi encontrada resposta ou outras tratativas, mas a partir desta carta é possível saber que o diretor também participou da organização desse evento. A programação da Semana contou ainda com exposições paralelas, como a de livros de fotografia realizada no auditório do museu, a exibição de audiovisuais³⁹⁶ e uma série de palestras acerca das transformações da imagem fotográfica e suas interações com as artes e a publicidade.

Durante a Semana, que pretende expor a evolução da fotografia, haverá conferências do pintor brasileiro Wesley Duke Lee, abordando a influência da fotografia nas artes plásticas da atualidade; do psicólogo Edmundo de Freitas, sobre a análise subjetiva do fotógrafo por meio da fotografia; dos norte-americanos Syl Labrot, do Seminário de Estudos Visuais de Rochester, analisando as tendências da fotografia como artes plásticas, e de Sandra Butchkiss, que falará sobre as possibilidades que os fotógrafos norte-americanos têm para editar suas próprias obras e sobre a fotografia publicitária nos Estados Unidos.³⁹⁷

É notável a atualidade dos debates propostos por Claudia e George, trazendo interlocutores de outras áreas, com experiências diversas para partilharem seus conhecimentos com o público. As contribuições de Wesley Duke Lee, que na época adotava procedimentos fotomecânicos

retrata. Clark, ele próprio, na época em que captou as imagens da série Tulsa, era usuário de drogas. CLARK, Larry. *Tulsa*. New York: Grove Press, 2000.

³⁹⁴ *Exposta a evolução da fotografia*. O Estado de S. Paulo, 22 de janeiro de 1974. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1974.

³⁹⁵ *No Masp, os novos caminhos da fotografia*. Jornal da Tarde, 21 de janeiro de 1974. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1974.

³⁹⁶ Nas reportagens de jornal da época, encontramos a programação de audiovisuais de George Love e Maureen Bisilliat, Claudia não é citada na autoria em nenhuma delas.

³⁹⁷ *Exposta a evolução da fotografia*. O Estado de São Paulo, 22 de janeiro de 1974. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1974.

como base para a composição de suas pinturas, e do psicólogo Edmundo de Freitas, que aborda a subjetividade do fotógrafo, provocam um alargamento da compreensão sobre a fotografia, deslocando-a do estatuto de cópia do real para um dispositivo de intervenção no real. Além disso, os fotógrafos estadunidenses apontam caminhos possíveis para a formação de um mercado para fotografia.

Os cursos do Laboratório de Fotografia seriam retomados apenas em meados de 1975. No entanto, antes disso, os trâmites que originaram a exposição Grande São Paulo surgiram como um desdobramento das atividades que Cláudia e George vinham desenvolvendo no âmbito institucional. Em uma longa correspondência de 27 de março de 1975, Love apresenta as bases iniciais de um projeto de “foto-documentação de São Paulo”³⁹⁸. O destinatário consta apenas como Paulo, mas em função do conteúdo da carta é possível supor tratar-se de Paulo Egydio, então governador do estado de São Paulo. A justificativa de George para firmar a parceria do MASP com o governo do estado era de que o mapeamento da cidade e de seu entorno contribuíram para o estabelecimento de prioridades nas ações governamentais. Além disso, outra justificativa era que o projeto se dirigia ao futuro, visto que previa:

- a) um treinamento para formar pessoal capaz de dar continuidade ao trabalho
- b) o uso do projeto como fonte de referência para o futuro implica um arquivo com arquivistas (sic) e meios de consulta, tanto para especialistas quanto para o público em geral através das publicações, derivadas da imagens.³⁹⁹

O formato de trabalho proposto se assemelha aos projetos nos quais Love coordenou, anos antes, equipes de fotógrafos para cobrir as transformações da sociedade estadunidense nos anos 1960. Idealizado, a princípio, para se desdobrar em quatro anos, George cogita a reformulação da ideia para um período mais curto, de seis meses a um ano, visto o alto custo do planejamento a longo prazo. O fotógrafo oferece o espaço do museu para instalação do arquivo de imagens resultante do projeto, assim como a utilização do Laboratório para revelações, ampliações, e treinamento de pessoal para atuação em campo. Acena, ainda, com a possibilidade de realização de uma exposição.

O arquivo formado poderia ser guardado pelo Museu, visando inclusive como um primeiro resultado a preparação de uma exposição fotográfica de destaque, sugestão do Professor Bardi para qual ele se prontificou de providenciar o espaço necessário. Este podia ser realizada assim que existir material o suficiente, e poderia servir de

³⁹⁸ LOVE, George [*Correspondência*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Departamento de Fotografia, 1975.

³⁹⁹ LOVE, George [*Correspondência*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Departamento de Fotografia, 1975.

base para eventuais publicações (...) além disso as imagens escolhidas formariam já o núcleo para um arquivo de foto-história da evolução da nossa época.⁴⁰⁰

George encerra a carta requisitando patrocínio para a realização do projeto a fim de cobrir os custos desde filmes fotográficos até a contratação de profissionais para atuarem na captação e guarda das fotografias produzidas. Explica ainda sobre os direitos autorais dos fotógrafos visto que, segundo ele, “ninguém de talento trabalhará bem sabendo que perderá todas as imagens (...) feitas em caráter permanente”⁴⁰¹. Desse modo, evidenciam-se preocupações com pautas trabalhistas e a organização dos fotógrafos enquanto classe profissional. Ao mesmo tempo, notamos a crescente disposição por parte do museu em organizar uma coleção de fotografias.

Pouco tempo depois da tentativa de George Love de obter patrocínio para o projeto de documentação da cidade de São Paulo, Claudia Andujar enviou duas⁴⁰² correspondências em que já assinava como supervisora do Departamento de Fotografia do Masp. Em 30 de junho de 1975, ela contatou o fotógrafo suíço radicado nos Estados Unidos, Allan Porter, com o objetivo de divulgar o recém criado departamento. Porter era editor da revista *Camera Magazine*. Andujar deixa implícito que a ideia do Departamento partira dela e fora prontamente acolhida por Pietro Maria Bardi. Ela relata os eventos que promoveu com George Love e aborda as propostas que tinha para o novo departamento:

- 1 - Adquirir fotografias e intercambiar exposições com outros centros fotográficos;
- 2 - Construir um respeitável *acervo* de fotografias contemporâneas e antigas;
- 3 - Montar material para exposições para circulação dentro e fora do Brasil;
- 4 - Criar uma biblioteca de referência.⁴⁰³

A segunda correspondência foi endereçada à W. Eugene Smith, a quem Claudia chama por “Gene” de forma afetuosa. A consulta tem como objetivo a aquisição de cópias e a organização de uma mostra individual de Smith no MASP.

Primeiramente gostaria de saber se você poderia nos enviar dois *prints* do *Minamata mother and son*, e quanto você pediria por eles? Um será para o Museu e outra para

⁴⁰⁰ LOVE, George [*Correspondência*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Departamento de Fotografia, 1975.

⁴⁰¹ LOVE, George [*Correspondência*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Departamento de Fotografia, 1975.

⁴⁰² Em toda a documentação consultada encontramos apenas estas duas cartas de autoria de Claudia Andujar assinando como supervisora do Departamento de Fotografia.

⁴⁰³ A correspondência original foi escrita em inglês: 1 - Purchase photographs and to exchange exhibits with other photographic center; 2 - Build a respectable *collection* of contemporary and old photographs; 3 - Assemble material for exhibits for circulation in and outside Brazil; 4 - Create a reference library (Tradução da autora). ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário Allan Porter. São Paulo, 30 de junho de 1975. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1974.

mim. Não sei se você se lembra que eu já tenho um *print* seu, você me deu de presente de casamento, *the mad man from Haiti*. Gostaria muito de adquirir agora este segundo *print* que realmente 'me emociona'. (...) Gene, se for possível, eu gostaria de fazer uma mostra, uma mostra individual, no Museu, do seu trabalho. Você estaria interessado? O Museu é moderno e temos um bom espaço. Tenho certeza que você aprovaria. Agora a questão é como essa exposição poderia vir para São Paulo. O Prof. Bardi, diretor do Museu, também está interessado em trazê-la e estamos estudando as possibilidades.⁴⁰⁴

Em entrevista recente por ocasião da exposição *Claudia Andujar - No lugar do outro*, de 2015, Andujar demonstra ter mantido sua opinião a respeito do trabalho de Eugene Smith, mesmo passados quase 45 anos⁴⁰⁵. Na correspondência enviada a Smith nos anos 1970, Andujar faz ainda um relato emocionado de seu trabalho com os Yanomami, o genocídio que vinha testemunhando e o aprendizado de sua vivência entre os indígenas. Dessa forma, conseguimos compreender a situação de “entre mundos” na qual a fotógrafa havia adentrado.

(...) Eu terminei no ano passado um projeto de três anos entre os índios Yanomami da Amazônia. Gene, trabalhei com eles, estudei, mas acima de tudo aprendi a amar esse pequeno grupo de pessoas durante esse tempo. Eu os acompanhava em suas caçadas na selva, participava de suas cerimônias religiosas e também cuidava deles quando adoeciam. Durante minha última viagem para lá, a rodovia (e que rodovia) foi aberta e com ela vieram as doenças e a morte. Desde então eles estão morrendo lentamente. Fiquei ano passado quatro meses lá (não no ano passado, mas em 1974). E no ano passado [estive lá], penso apenas duas vezes. Eu cuidava principalmente dos doentes, mas naquela época meu trabalho como fotógrafa havia terminado, eu sentia isso, e talvez você entenda o que quero dizer. No ano passado, me dediquei a imprimir [as imagens] principalmente e agora também terminei. Hoje quando olho para o trabalho sei que tem nele todo o amor que senti e sinto por essas pessoas, seu mundo mágico (mundo espiritual) se revelou [nas imagens] e *é o que considero a única coisa que fiz na minha vida até hoje que vale a pena*. Você entende isso? Bem, não sei bem por que escrevi tudo isso para você, só acho que, conhecendo você um pouco, você entenderá o que quero dizer.⁴⁰⁶

⁴⁰⁴ A correspondência original está escrita em inglês, os títulos das fotografias foram mantidos no idioma original: First of all I would like to know if you could send us two prints of the Minamata mother and son, and how much will (sic) you ask for them? One print will be for the Museum and one for myself. I don't know if you will remember that I already have a print of yours, you gave me as a wedding present, the mad man from Haiti. I would very much acquire now this second print I truly 'feel'. (...) Gene, if it is possible, I would like to put up a show, a one man show, at the Museum, of your work. Are you interested? The Museum is modern and we have a good space. I am sure you would approve of it. Now the question is how this show could come to São Paulo. Prof. Bardi, the director of the Museum is also interested in having it brought down and we are studying the possibilities (Tradução da autora). ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário W. Eugene Smith. Sem data. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Correspondência Geral, 1976.

⁴⁰⁵ “A relação com o outro. Gosto muito desse trabalho que ele fez no Japão, Minamata, que é uma tragédia que a gente também causou ao mundo. Como estamos fazendo com os índios. Esse sofrimento que senti nele tem muito a ver com esse trabalho - o interesse na luta pela sobrevivência”. NOGUEIRA, Thyago. Op. cit. 2015, p. 242.

⁴⁰⁶ A correspondência original está escrita em inglês: (...) I finished last year a three year's project among the Yanomami Indians of the Amazon. Gene, I worked with, studied but most of all I learned to love this small group of people during that time. I went along with them on their hunting trips in the jungle, took part in their religious ceremonies and also nursed them when they got sick. During my last trip there, the highway (and what a highway) was opened and with it came sickness and death. Ever since they are slowly dying off. I stayed last year four months there (not last year, but in 1974). And in the last year, I think only twice. I mostly took care of the sick but by that time my work as a photographer was done, I felt that, and maybe you understand what I

Entre os longos períodos de incursão na floresta, Claudia precisava voltar à cidade para que os filmes que havia captado não deteriorassem e pudessem ser revelados com boa qualidade. No relato, conta que passados três anos de pesquisa teria apreendido muito sobre o cotidiano, as caçadas, vivências e ritos da população Yanomami com a qual convivera, e estava pronta para editar seu trabalho mais maduro. A artista considerava ter conseguido traduzir fotograficamente o mundo mágico e espiritual dos Yanomami⁴⁰⁷. Em suas palavras, inferimos que ela própria estava em busca de alguém com quem pudesse compartilhar a profundidade de seu projeto junto aos indígenas, vendo na pessoa de um fotógrafo a quem admirava um possível interlocutor.

Após seu retorno a São Paulo, Andujar continua envolvida com os cursos de fotografia que lecionava no MASP, atividade que lhe garantia uma fonte de renda e também o apoio institucional de que necessitava para continuar seu trabalho. Pela análise dos documentos⁴⁰⁸, concluímos que o Departamento de Fotografia surge como um prolongamento dos cursos do Laboratório e da exposição Grande São Paulo, prevista a princípio para ser realizada em 1975. Um texto sem data, título ou assinatura, porém com tom típico da escrita de Bardi, encontrado no dossiê do curso de fotografia de 1974, relata o processo que levou à fundação do Departamento de Fotografia:

Veio assim natural de inaugurar o Departamento de Fotografia que se propõe de constituir um acervo útil, especialmente em vista do destino que, sem duvida, a arte que começa com a câmara escura, boa colaboradora na pintura dos vedutistas venezianos do Setecentos, irá tendo no futuro.

Como criamos o Departamento?

Começamos quase da estaca zero. O Museu nos seus *vinte e oito anos* de vida conseguiu guardar um certo número de peças que serão selecionados e classificados; doutro lado temos promessas de fotógrafos, de colecionadores, e de famílias para receber doações.

O Museu destinou uma verba para aquisição de fotografias contemporâneas e antigas. Convidamos para supervisionar o Departamento Claudia Andujar, que já dirige o curso de Fotografia do Museu.

mean. Last year I mostly printed and now I have finished that too. Today when I look at the work, I know there is in it all the love I felt and feel for these people, they magical world (spiritual world) came through what *I consider the only worthwhile thing I did in my life until today*. Do you understand that? Well, I don't quite know why I wrote you all this, I just think, knowing you a bit, you will see what I mean (Tradução da autora). ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário W. Eugene Smith. Sem data. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Correspondência Geral, 1976 (grifo nosso).

⁴⁰⁷ Na correspondência Claudia afirma que seu trabalho com os Yanomami era “a única coisa que teria feito na vida até então que valia a pena”. ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário W. Eugene Smith. Sem data. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Correspondência Geral, 1976.

⁴⁰⁸ A documentação do Arquivo Histórico do MASP é lacunar de uma maneira geral, no entanto, quanto ao Departamento de Fotografia a ausência de documentos de caráter comprobatório e a pulverização das poucas tratativas que encontramos dificulta a compreensão de seu processo de fundação, funcionamento e dissolução. A análise aqui apresentada trata-se de uma possibilidade de interpretação destes processos.

O Museu distribui este folheto para ter a colaboração dos que se interessam à fotografia. Tudo que possamos colecionar, maquinas e antigos livros, revista e catálogos de assuntos fotográficos, recortes de jornais, arquivos será tomado em consideração.

Se não será doado, o Museu pode adquirir.

Qualquer doação é preciosa para criar o acervo que será num segundo tempo posto a disposição dos estudiosos e do publico em geral.⁴⁰⁹

Podemos deduzir desse relato, que o propósito de criação do Departamento de Fotografia era resultado da mudança do estatuto social da fotografia que estava em curso na época, pois somente após vinte e oito anos da fundação o MASP a direção dispunha-se a destinar verba para novas aquisições de fotografias contemporâneas e antigas. O recorte histórico proposto pelo autor do texto remonta às origens da fotografia aos primeiros dispositivos óticos utilizados como recurso de captação de imagens por pintores italianos no século XVI, como a câmara escura. Claudia foi convidada para a supervisão do Departamento visto as atividades que vinha realizando na instituição, corroborando assim com a hipótese de que o seu surgimento deveu-se ao encadeamento de ações que visava a valorização institucional da fotografia.

O texto citado parece corresponder a um esboço do único documento no qual encontramos informações mais sistematizadas sobre a fundação do departamento. Sob o título “Departamento de Fotografia”, ele descreve as atividades do MASP em torno da fotografia desde a década de 1940, a implantação do laboratório e dos cursos, além das primeiras exposições realizadas ainda na rua Sete de abril, para em seguida comentar a continuidade de tais práticas.

Quando da transferência do Museu para o novo edifício da Avenida Paulista, nossas atividades didáticas continuaram, assim como a apresentação de fotógrafos internacionais e nacionais, também inserindo a projeção de audiovisuais nas manifestações que se organizavam, como foi o caso da exposição ‘Amazônia’, realçada pela documentação excepcional que naquelas regiões executaram George Love e Claudia Andujar.

O Museu organizou mostras fotográficas de vulto; extraordinárias foram as que recebemos do Museu de Arte Moderna de Nova York, do Visual Studies Workshop de Rochester, apresentando fotógrafos do nível de Ansel Adams e Bill Brandt.

A bem interessante ‘Semana da Fotografia’, de caráter internacional com a participação de fotógrafos dos Estados Unidos, Inglaterra, Checoslováquia e Brasil.

A continuidade da Escola de Fotografia do Museu marcou uma posição neste campo. Dedicamo-nos também a pesquisas de ordem históricas com a colaboração de Boris Kossoy. O Museu se preocupou também em conduzir pesquisas que culminaram na descoberta de personalidades que o tempo andou esquecendo, como [Hercule] Florence e Valerio Vieira e quantos outros pioneiros e profissionais de distinto valor. Surgiu assim a ideia de inaugurar o Departamento de Fotografia (...).⁴¹⁰

⁴⁰⁹ Texto de divulgação. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1974 (grifo nosso).

⁴¹⁰ Departamento de Fotografia. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Departamento de Fotografia, 1975.

Ao traçar o histórico da programação de fotografia, Bardi a situa no contexto da expansão das atividades didáticas, bem como na esfera de efetivação de parcerias com importantes instituições internacionais como o MoMA e o *Visual Studies Workshop de Rochester*. As mostras de Ansel Adams e Bill Brandt, ocorridas no ano anterior, estão relacionadas ao Departamento, sugerindo que ele já funcionava antes de sua formalização. Nos permite também pressupor o envolvimento de Claudia e George na organização de tais eventos. O mesmo ocorre com as exposições de caráter histórico realizadas a partir das pesquisas do fotógrafo Boris Kossoy⁴¹¹, que resgatou figuras importantes da história da fotografia brasileira, evidenciando sua participação do historiador no Departamento de Fotografia desde o seu início.

Os cursos voltaram a acontecer no final de junho de 1975. Em outro folheto de divulgação consta um curso intensivo cujo sugestivo título era *A transformação da imagem*, sob orientação de George Love. O programa previa cinco encontros em um período de pouco mais de uma semana, entre 30 de junho e 05 de julho⁴¹². O objetivo era despertar a imaginação criativa e ensinar novos meios de expressão visual a partir de fotografias “já feitas”, ou seja, apropriadas da imprensa ou de álbuns de família. As discussões e atividades previstas para cada aula eram:

30/junho: A imagem fotográfica como realidade em si e não apenas como instrumento de reprodução. Exemplos práticos. Reação do indivíduo de acordo com a sua percepção das coisas e não necessariamente do assunto; os diferentes meios pelos quais a percepção produz realidades diversas de um mesmo fato.

01/julho: Discussão de imagens reputadas importantes pelos alunos: desde fotos de jornal até álbum de família. Interpretação dessas imagens através de refotografias com polaroid e copiagem em aparelhos reprodutores (exemplos: xerox, thermofax, etc.) e novas abordagens da apresentação da fotografia. A foto utilizada como assunto em si mesma.

02/julho: O processo fotográfico como um processo ininterrupto após feita a chapa, mas que se pode ter prosseguimento numa série de etapas, cada uma das quais utilizando a precedente para um novo assunto. Ênfase sobre a compreensão da técnica e não como mera trucagem.

03/julho: O problema da apresentação e sua importância com relação à valorização da fotografia; uma boa fotografia pode ser inutilizada completamente com má apresentação e vice-versa. Os novos meios de produção e modificação da fotografia.

⁴¹¹ Em 1973, Boris Kossoy desenvolveu a exposição História da Fotografia no Brasil em parceria com Pietro Maria Bardi, na qual apresentou resultados de sua pesquisa que revelaram importantes personagens para o desenvolvimento da fotografia no país, como Hercule Florence e Valério Vieira. Tal constatação sugere uma espécie de revezamento entre as pesquisas com fotografia contemporânea de Claudia e George e as investigações históricas de Kossoy, que irá substituir Andujar no Departamento de Fotografia em 1977. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição História da Fotografia, 1973.

⁴¹² A única indicação do ano de realização é uma anotação a lápis no folheto “[1975]”. A transformação da imagem [*Folheto de divulgação*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1974.

05/julho: Última aula: discussão geral de todo o curso; opinião dos participantes sobre os trabalhos desenvolvidos e suas relações com os propósitos do curso.⁴¹³

Neste ponto, é significativo notar aproximações e diferenças de concepção entre os cursos ministrados por Love e Andujar. Love trabalhava conceitos do próprio “processo fotográfico como um processo ininterrupto”, podendo ser ressignificado a partir da adição de novas camadas, em uma compreensão da técnica “não como mera trucagem”, mas como recurso poético. As possibilidades poéticas do processo fotográfico levantadas por George, são compartilhadas por ambos. No entanto, em suas aulas, Andujar preocupava-se em discutir e oferecer referências aos alunos para elaboração de composições originais a partir do olhar subjetivo de cada um, preparando-os não apenas como captadores de imagens, mas como sujeitos ativos da ação fotográfica. Assim, o rigor na composição do quadro aparece como um dado relevante para ela.

Claudia organizou outros dois cursos no segundo semestre de 1975. O curso básico de fotografia ocorreu de 25 de agosto a 15 de outubro daquele ano, com aulas três vezes por semana, além dos horários reservados para atividades práticas. No folheto de divulgação, Roger Bester aparece como orientador e Irka Goralski como monitora de laboratório. Diferentemente dos cursos anteriores, não há programação detalhada dos conteúdos, apenas um breve resumo.

O Curso Básico não pressupõe conhecimentos prévios da fotografia, bastando apenas que o aluno tenha manipulado uma câmera fotográfica. Será um curso intensivo, com 8 semanas de duração. Com relação ao aspecto técnico o curso prepara o estudante nos conhecimentos básicos da revelação e ampliação de fotografia em preto e branco, orientando também de um modo geral da interrelação entre a técnica e a criação na fotografia. Na parte teórica, o curso procurará colocar o aluno perante a perspectiva da fotografia de hoje na sua parte criativa e em termos de seu desenvolvimento atual internacional. Para se atingir esse objetivo, as aulas teóricas serão amplamente ilustradas com projeções e fotografias dos profissionais mais importantes de hoje.⁴¹⁴

Já o curso de fotografia para alunos adiantados, do ano de 1975, seria realizado a partir de 15 de julho, com duração entre três a cinco meses, sob orientação de Claudia Andujar e Irka Goralski como assistente de laboratório. O objetivo do curso era documentar a Grande São Paulo⁴¹⁵.

⁴¹³A transformação da imagem [*Folheto de divulgação*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1974.

⁴¹⁴Curso Básico de Fotografia [*Folheto de divulgação*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Departamento de Fotografia, 1975.

⁴¹⁵Curso fotográfico para alunos avançados [*Folheto de divulgação*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Exposição Grande São Paulo, 1976.

Este curso de fotografia para alunos adiantados é dedicado à documentação da Grande São Paulo. As fotografias serão em branco e preto, com a finalidade de realizar uma exposição no MASP. Cada aluno tem como tarefa desenvolver um aspecto da cidade, uma característica marcante que a diferencie das outras cidades do Brasil.

Os diferentes temas para desenvolver serão propostos, discutidos e fotograficamente executados pelos alunos em relação à aptidão e disponibilidade de cada um.

O curso é mais um workshop (oficina de trabalho) do que curso propriamente dito, e terá a duração necessária para que o tema seja desenvolvido com o tempo máximo de cinco meses.

Claudia Andujar, orientadora, coloca-se uma vez por semana, às terças-feiras à noite, a disposição dos participantes do projeto para avaliação e discussão do trabalho.

O laboratório fotográfico estará à disposição dos alunos num período de quatro horas, às quintas-feiras à noite e por hora marcada durante o período da manhã, sob orientação de Irka Goralski.

As químicas utilizadas correm por conta do Museu, todo outro material (como filme e papel) por conta do aluno. No fim do projeto o grupo decidirá junto com a orientadora a seleção das fotografias a serem expostas. O MASP se encarregará das despesas de tal montagem.⁴¹⁶

Além de oferecer um espaço para a prática de revelação e ampliação no Laboratório do MASP, Andujar se propunha a discutir e orientar o desenvolvimento das séries dos alunos. É possível apreender uma visão de curadoria enquanto prática na proposta do curso, sobretudo quando sabemos que a intenção de expor os trabalhos no museu embasava o projeto desde o início.

Ao colocarmos em paralelo a carta-projeto de George, endereçada ao governador de São Paulo, e o programa do curso de Claudia percebemos haver uma certa sinergia entre eles, tanto que o resultado final da exposição *GSP/76* montada no segundo subsolo do museu parece ser fruto da confluência destas duas perspectivas. Ainda no ano de 1975, foi lançada uma convocatória para elaboração da exposição.

GSP/75 - Um panorama da Grande São Paulo em todos os seus aspectos humanos e existenciais

A quem fotografa:

O Museu de Arte de São Paulo está preparando uma exposição dedicada à realidade da Grande São Paulo, sobre seus vários aspectos urbanos, demográficos, sociais e culturais. O patrocínio desta documentação é da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia.

Neste sentido, estão convocados todos os que fotografam ou gostariam de fotografar coisas e fatos da Metrópole e dos Municípios que constituem a Grande São Paulo para participarem da exposição.

O Museu, no seu Departamento Fotográfico, dispõe de uma verba para eventuais aquisições. O prazo final para entrega das cópias (tamanho mínimo 18 x 24) é o dia 20 de novembro. O nome, o endereço e o telefone do autor deve constar no verso de cada fotografia.⁴¹⁷

⁴¹⁶ Texto de divulgação. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1974.

⁴¹⁷ Convocação GSP/75 [*Folheto de divulgação*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Grande São Paulo, 1976.

A convocatória foi direcionada a fotógrafos ou, no mínimo, a pessoas que pensassem a fotografia como meio de expressão capaz de revelar aspectos singulares das “coisas e fatos” da cidade. O objetivo coaduna-se com as orientações quanto ao desenvolvimento dos trabalhos dos alunos do curso proposto por Cláudia, no qual tinham “como tarefa desenvolver um aspecto da cidade, uma característica marcante que a diferencie das outras cidades do Brasil”.

Em 28 de outubro de 1975, Pietro Maria Bardi enviou correspondência ao Departamento Fotográfico do *Diário Popular e Popular da Tarde*⁴¹⁸, na qual divulga a exposição Grande São Paulo e ressalta a importância da participação dos fotógrafos no evento. Não podemos deixar de notar que Bardi passa a se referir cada vez mais às exposições enquanto comunicação, consoante com a participação de fotojornalistas na organização das mostras. Também há na documentação autorizações emitidas e assinadas por Pietro Maria Bardi endossando a atuação dos fotógrafos Cristiano Mascaro, Rosa Gauditano e Luiz Hossaka⁴¹⁹ no registro das atividades e temas desenvolvidos na exposição.

O texto *A GSP em exposição no MASP*⁴²⁰ afirma que a exposição seria um grande *happening* aberto à participação da população para debater os aspectos da vida na metrópole. Os visitantes poderiam contribuir deixando suas opiniões em um grande painel interativo e também eram convidados a responder questionários que abordavam temas suscitados pela mostra como: habitação, transportes, construção civil, superpopulação, vida cotidiana, espaço das crianças⁴²¹, hora do almoço, entre outros. Desse modo, a mostra consistiria em um:

(...) volumoso noticiário que traduz problemas e esperanças comuns a toda população. Centenas de slides, projetados no próprio ambiente da exposição, completam a mostra marcada pela informalidade. Os recursos visuais assim caracterizados incluem desde recortes de manchetes, títulos e textos de jornais até gráficos e pesquisas de opiniões públicas que acompanham grandes ampliações fotográficas denunciando os principais aspectos existenciais na Grande São Paulo. Tanto os positivos quanto os negativos. Por todos esses motivos e devido ao fato da exposição ter-se inspirado na maciça cobertura jornalística que a Grande São Paulo tem merecido, ele é dedicada aos profissionais da imprensa.⁴²²

⁴¹⁸ BARDI, Pietro Maria [*Correspondência*]. Destinatário: Departamento Fotográfico do Diário Popular e Popular da Tarde, 28 de outubro de 1975. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Grande São Paulo, 1976.

⁴¹⁹ Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Grande São Paulo, 1976.

⁴²⁰ A GSP em exposição no MASP [*Folheto de divulgação*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Grande São Paulo, 1976.

⁴²¹ GSP/75 - Temário (sic) para produção em série. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Grande São Paulo, 1976.

⁴²² A GSP em exposição no MASP [*Folheto de divulgação*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Grande São Paulo, 1976.

Além da exibição de cópias fotográficas em papel, a exposição contou com a montagem de audiovisuais com diapositivos em formato de instalação com quatro projeções simultâneas, uma em cada superfície de um painel em formato de cruz localizado no ponto central da sala expositiva do primeiro andar do museu⁴²³. O desenho das projeções ficou a cargo de George Love e Kerstin Weinschenck, e a escolha das imagens estão creditadas a Claudia Andujar e Romulo Fialdini.

A mostra foi aberta ao público no dia 13 de março de 1976 e ficou por dois meses em cartaz. Uma espécie de jornal da mostra, com o título de *GSP/76 - Um panorama da Grande São Paulo em todos os seus aspectos existenciais* era distribuído aos visitantes convidando-os a participarem naquela que consistia, segundo o texto, numa reportagem em desenvolvimento. Além disso, alertava para que ela não fosse entendida como uma manifestação estritamente artística, abrindo questionamentos acerca do papel dos museus na apresentação de “novas experiências e na renovação da cultura”. Tal informativo revela a existência de uma mostra paralela no segundo subsolo do museu denominada de *GSP/76 Fotografada*.

Paralelamente à comunicação da GSP, nas salas do andar inferior o Museu apresenta o resultado de um outro tipo de experiência: 500 fotografias executadas sobre temas paulistas por profissionais e amadores da objetiva. É uma outra faceta de como a cidade é vista por uma centena de cidadãos que se dedicam à contemplação das coisas que se passam nas ruas e nas casas. Não se trata de uma interpretação total, mas de um conjunto de tantas observações individuais cujo interesse não será despercebido pelo visitante.⁴²⁴

Sem mencionar a curadoria de Claudia Andujar, o texto do informativo lista os nomes dos 80 fotógrafos que colaboraram com a produção, entre eles alguns que se tornaram influentes no cenário da fotografia paulistana nos anos posteriores, como Arnaldo Pappalardo, Claudio Edinger, Rosa Gauditano, Rosely Nakagawa, Luigi Mamprim, João Luiz Musa, Miguel Rio Branco, Cristiano Mascaro, entre outros (**ANEXO 02**). O texto de parede que apresentava esta parte da exposição limitava-se ao seguinte texto:

Aqui outra seção da GSP.
80 fotógrafos profissionais e amadores, responderam ao apelo do Museu para uma interpretação da vida paulista.

⁴²³ Planta baixa [*Desenho*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Grande São Paulo, 1976.

⁴²⁴ *GSP/76 - Um panorama da Grande São Paulo em todos os seus aspectos existenciais*. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Grande São Paulo, 1976.

Esta seção da exposição GSP é o resultado da escolha dos trabalhos apresentados, a cargo de Cláudia Andujar, responsável pelo Departamento de Fotografia do Museu, com a colaboração de Cristiano Mascaro.⁴²⁵

Os documentos produzidos pelo museu durante as tratativas da exposição não mostram com clareza o impasse a que chegaram Bardi e Andujar durante a organização, no entanto, notícias da época fornecem informações sobre divergências entre as concepções das duas mostras. A reportagem intitulada *Na exposição do Masp, as contradições de São Paulo*, publicada no jornal *O Estado de S. Paulo*, faz uma clara distinção entre a “GSP/76 e a mostra de fotógrafos” descrevendo a experiência em cada uma das montagens.

No primeiro andar do MASP, o público se distribui entre a projeção de slides, os stands de informações sobre a metrópole ou a mesa grande onde comodamente sentadas, as pessoas respondem a questionários, recolhem folhetos e lêem o jornal da exposição. O movimento, a música popular e o ambiente confuso de cartazes, fotografias, gráficos, mapas, visões aéreas, desenhos, recortes de jornal e até um carrinho de supermercado surpreendem, à primeira vista, o visitante do museu da avenida Paulista.⁴²⁶

Já o ambiente do subsolo era totalmente distinto, no qual:

(...) o silêncio e a sobriedade convidam a uma leitura respeitosa das fotos expostas: é como se o público saísse do supermercado ou da rodoviária e entrasse num templo, o refúgio dos artistas e de sua manifestação pessoal diante da cidade poluída. As fotos, elaboradas, refletem extratos da realidade que podem ou não tocar o espectador, segundo sua percepção.⁴²⁷

Ainda de acordo com a matéria, o elemento em comum às duas exposições era a fotografia, porém sob diferentes concepções. Bardi valorizava a fotografia de caráter documental como cópia do real, cuja objetividade auxiliaria áreas fora do âmbito da arte tais como a sociologia, a comunicação e a antropologia. Seguindo essa linha de raciocínio, ele dirige forte crítica a fotógrafos “que trabalham para obter manchas”. Já Cláudia Andujar argumentava que o conjunto de fotos por ela reunido transmitia a cidade de “São Paulo com certa força, inclusive informativa”, porém sem abdicar da sensibilidade e da expressão subjetiva

A publicação de dois catálogos é outro dado relevante que comprova a cisão da proposta em duas exposições diferentes sobre a mesma temática. O primeiro deles, apesar de estampar na capa uma fotografia de autoria de Andujar (**Figura 49**), enfatiza o enfoque jornalístico dado à

⁴²⁵ Legenda da exposição. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Grande São Paulo, 1976.

⁴²⁶ Na exposição do MASP, as contradições de São Paulo. *O Estado de São Paulo* [Recorte sem data]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Grande São Paulo, 1976.

⁴²⁷ Na exposição do MASP, as contradições de São Paulo. *O Estado de São Paulo* [Recorte sem data]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Grande São Paulo, 1976.

exposição principal pelo diretor do MASP. Não foi possível identificar de forma precisa a data de publicação, no entanto, por conter imagens da montagem do primeiro andar (**Figura 50**), compreendemos que se trata de uma impressão posterior à inauguração da exposição. Em seu conteúdo, apresenta textos de cunho histórico e sociológico representativos da abordagem defendida por Bardi.

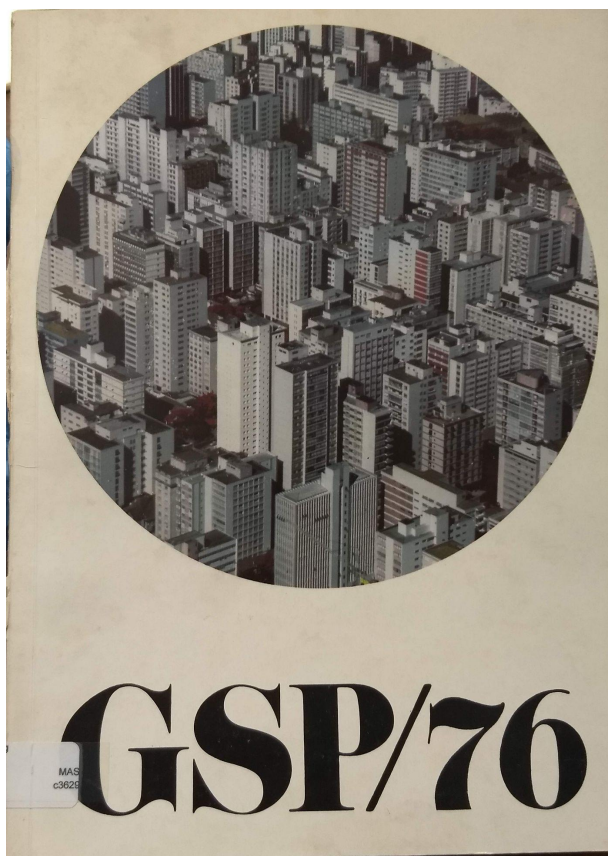


Figura 49: Capa do catálogo GSP/76. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP.

O segundo catálogo (**Figura 51**) tem um aspecto semelhante a um portfólio, reunindo fotografias impressas em folhas soltas envoltas por uma embalagem de papel cartão. A primeira lâmina, também em papel cartão, traz uma breve apresentação da publicação sem assinatura, somente com a chancela do MASP. O texto confirma tratar-se de um “portfólio” referente à “apresentação de escolha das fotografias enviadas por centenas de autores - profissionais e amadores” (**Figura 52**). Nele o nome de Claudia não é citado. O prefácio escrito por Roberto Freire revela que os fotógrafos da exposição eram todos jovens entre 18 e 25 anos, e que a seleção feita por Claudia baseava-se no que ela considerava “sinceridade em fotografia”. Segundo o autor, a montagem teria atingido certa unidade e refletia o que ele chamou de subjetividade projetada, “a subjetividade como reserva do que transforma os homens e o mundo

subjetivamente”⁴²⁸. No interior do catálogo estão algumas das fotografias mostradas na ocasião e as escolhas gráficas e poéticas na impressão, como a inclusão das bitolas do negativo, sugerem a participação de George Love na edição das imagens.

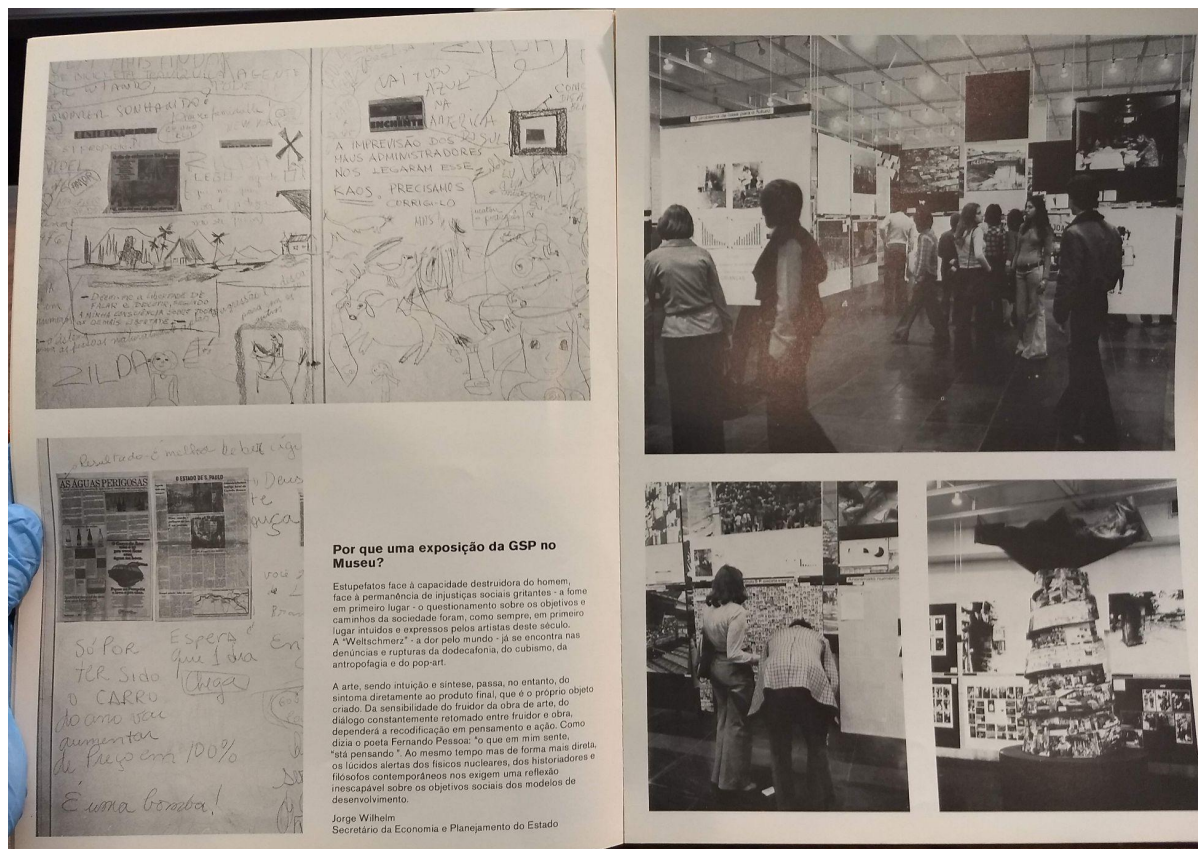


Figura 50: Página interna do catálogo *GSP/76*. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP.

Andujar escreve para Bardi em 14 de março de 1976⁴²⁹, um dia após a abertura da exposição, lamentando as desavenças que surgiram entre eles ao longo do processo de realização da exposição. Em tom de desabafo, diz que “mesmo se durante o trabalho desta exposição nós tivemos divergências, continuo a respeitar você”. Após esta exposição a fotógrafa distanciou-se de forma definitiva das atividades institucionais do MASP.

⁴²⁸ FREIRE, Roberto. Prefácio. Grande São Paulo, 1976. São Paulo: MASP, 1976. Catálogo de exposição.

⁴²⁹ ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. São Paulo, 14 de março de 1976. Arquivo do MASP. Arquivo OA. Pasta Claudia Andujar.



Figura 51: Capa do catálogo *Grande São Paulo/76* (mostra organizada por Claudia Andujar). Fonte: Centro de Pesquisa do MASP.

Ao longo do capítulo, notamos que as intervenções de Pietro Maria Bardi tornaram-se cada vez mais marcantes nos projetos expositivos desenvolvidos no período de colaboração conjunta do casal Claudia Andujar e George Love com o MASP, entre 1971 e 1976. Se no primeiro audiovisual proposto os artistas tiveram grande liberdade na execução e montagem, o mesmo não acontece nas exposições posteriores, como indica a documentação. É possível também que os diálogos entre fotografia, cinema e artes visuais propiciados pelos projetos expositivos de Love e Andujar, tenham assumido sentidos divergentes às concepções artísticas do diretor do museu. A hibridização das categorias tradicionais da arte parece ser refutada por Bardi que continuamente tenta circunscrever as propostas audiovisuais dos artistas no campo da história ou da antropologia, ao contrário do que poderíamos imaginar de um museu de arte.

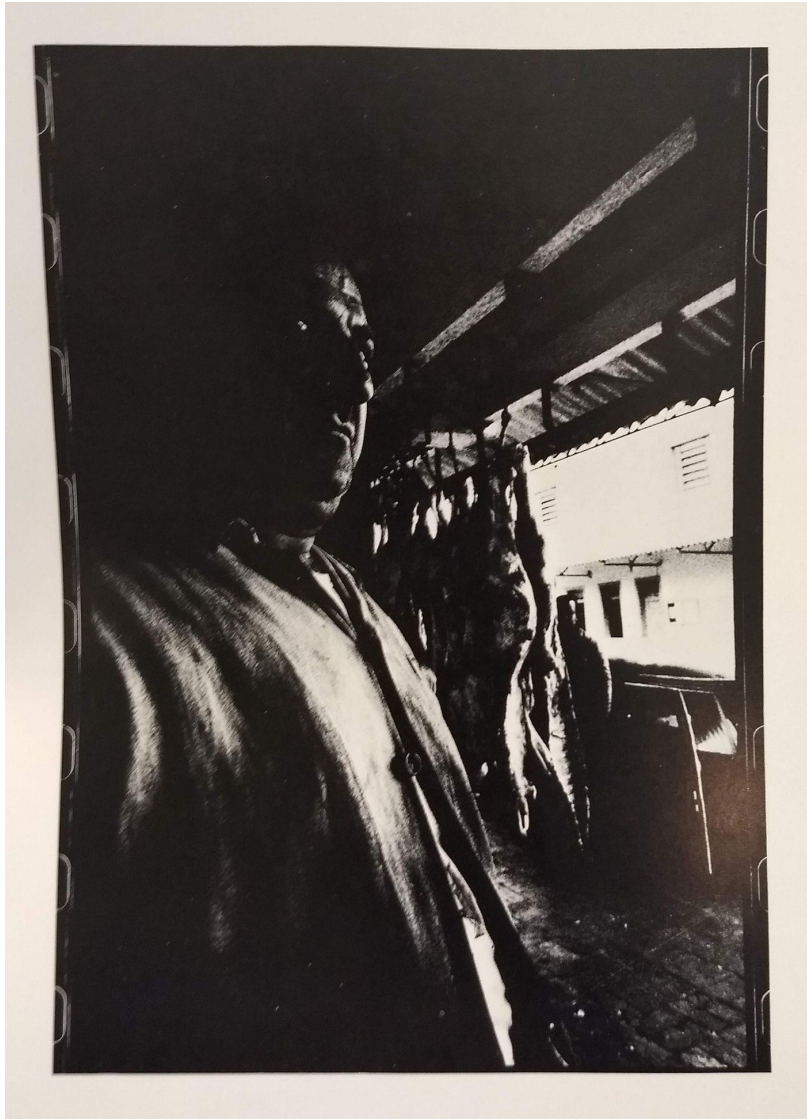


Figura 52: Foto integrante do catálogo Grande São Paulo/76 (organizado por Cláudia Andujar)⁴³⁰. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP.

Claudia e George separam-se em 1974, mas as colaborações mútuas se materializaram apenas em 1978, com a publicação de *Amazônia*. A partir de então, Andujar passou a se dedicar exclusivamente à sua pesquisa entre os Yanomami, abandonando o circuito artístico. Volta a expor no MASP apenas em 1989, em contexto bastante diverso, com a mostra *Genocídio do Yanomami, morte do Brasil*. George, por sua vez, expõe em pelo menos outras cinco mostras do MASP, entre 1979 e 1984. De uma destas exposições o livro *São Paulo: Anotações* é fruto. Trataremos destes assuntos no capítulo seguinte.

⁴³⁰ Não foi possível identificar a autoria da imagem, no entanto, vale notar a impressão com as bordas do negativo.

Capítulo 03

Claudia Andujar e George Love (1976-1989)

Neste capítulo abordaremos os desdobramentos posteriores das colaborações de Claudia Andujar e George Love com o MASP na primeira metade de 1970. Investigaremos as ações de ambos após o término da atuação conjunta no MASP, com objetivo de compreender a reverberação das experiências acumuladas nos anos anteriores. Analisaremos os livros publicados por Cláudia em 1978, *Yanomami - Frente ao eterno e Mitopoemas Yãnomam*, e o livro *Amazônia*, criação compartilhada que materializa as colaborações artísticas da dupla Claudia Andujar e George Love. Em seguida, comentaremos as exposições de George Love no MASP, realizadas entre 1979 e 1984, além do lançamento de seu livro *São Paulo: Anotações*. Visto a dificuldade em mapear as imagens apresentadas nas exposições do início da década de 1970, a investigação dos livros nos ajuda a vislumbrar as imagens e poéticas que estiveram presentes nos audiovisuais. Encerraremos o capítulo examinando a exposição *Genocídio do Yanomami, morte do Brasil*, de 1989, organizada por Andujar em nome da Comissão para Criação do Parque Yanomami, na qual exibiu audiovisual homônimo, e que em grande medida se remete às experiências compartilhadas com Love.

3.1 - Os livros de Claudia Andujar e *Amazônia* de George Love e Claudia Andujar

No ano de 1978, Claudia Andujar publicou três livros: *Yanomami: frente ao eterno*; *Amazônia*, e *Mitopoemas Yãnomam*. Enquanto *Amazônia* tornou-se representativo da parceria artística entre ela e George Love, *Mitopoemas Yãnomam* contou com o suporte de Pietro Maria Bardi. O diretor do MASP teve ainda papel fundamental na tentativa de livrar Andujar da perseguição política por parte do governo militar. Existem algumas cartas enviadas por Claudia Andujar para Pietro Maria Bardi, entre 1974 e 1977⁴³¹, nas quais ela relata o cotidiano na missão, das pesquisas sobre a cosmovisão indígena através de desenhos aos surtos de malária e as muitas mortes que reduziram violentamente o número de pessoas nas aldeias⁴³². Em diversas oportunidades Claudia menciona os trabalhos com os livros, deixando evidente seu desejo em publicar o que vinha pesquisando, motivada pela urgência das questões que se agravavam quanto à sobrevivência da população indígena.

Desde a exposição *Hileia Amazônica*, encontramos cartas e pedidos de orçamento que versam sobre a publicação de um livro de fotografias de autoria de Claudia e George sobre a Amazônia. A compilação de algumas das primeiras imagens captadas por Andujar entre os Yanomami para a apresentação do audiovisual *O homem da hileia*, em 1972, teria servido de estímulo para a vontade de organizar o trabalho de forma impressa. No Arquivo MASP, há um dossiê com diferentes orçamentos, enviados entre 1973 e 1974, para a publicação de um livro que se chamaria *Amazônia*⁴³³. O formato e número de páginas sofrem alterações de acordo com cada novo orçamento.

Em 15 de maio de 1973⁴³⁴, Claudia Andujar escreve à Brunner, quem editaria o livro, a fim de resolver o “impasse com o livro”. Na carta, após debater longamente com George Love, propõe soluções gráficas com a utilização dos fotolitos existentes. Seriam impressas entre 24 e 48 imagens, com dimensões de 30 centímetros de altura por 45 centímetros de largura, centralizadas em uma folha de papel couchê de 66 centímetros de altura e 48 centímetros de

⁴³¹ Detectamos uma lacuna no envio de correspondências ao diretor do MASP no ano de 1975, provavelmente devido à proximidade que estavam naquele ano, no qual fundaram o Departamento de Fotografia do museu.

⁴³² Segundo o antropólogo Bruce Albert, entre dezembro de 1976 e fevereiro de 1977, uma epidemia de sarampo dizimou a população que habitava o alto Catrimani.

⁴³³ Arquivo Histórico do MASP. Pasta Publicação do livro *Amazônia* de Claudia Andujar e George Love, 1973.

⁴³⁴ ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Gráficos Brunner Ltda. São Paulo, 15 de maio de 1973. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Publicação do livro *Amazônia* de Claudia Andujar e George Love, 1973.

largura e gramatura entre 300 e 400 gramas por metro quadrado. O acabamento poderia ser feito em formato de pasta e sem a necessidade de trazer uma foto na capa. Brunner envia em resposta, no dia 21 de maio⁴³⁵, um novo orçamento para impressão de 144 páginas a 4 cores, para as fotografias, e 40 páginas em 2 cores, reservadas ao texto, em papel couchê com gramatura entre 150 e 180 gramas por metro quadrado. “Encadernados com uma gravura em 4 cores colada na frente da capa”. Ou seja, o impasse estava longe de ser resolvido.

O esboço feito por Andujar (**Figura 53**) tem formato semelhante ao apresentado no livro *Yanomami: frente ao eterno* e incluiria ainda textos de Bardi e de Paulo Vanzolini, que colaboraram com o livro *Mitopoemas Yãnomam. Amazônia*, por sua vez, é elaborado em parceria com o mesmo designer, Wesley Duke Lee, e editor, Ragestein Rocha que *Yanomami: frente ao eterno*. Tais dados levaram-nos a questionar se, com o adensamento do trabalho de Andujar ao longo dos anos seguintes, esta possível raiz do livro *Amazônia* não teria se ramificado nos três livros publicados no ano de 1978. Sabemos da impossibilidade de uma resposta a esta pergunta, no entanto, fazê-la nos ajuda a ampliar a compreensão sobre o contexto no qual foram publicadas as três obras.

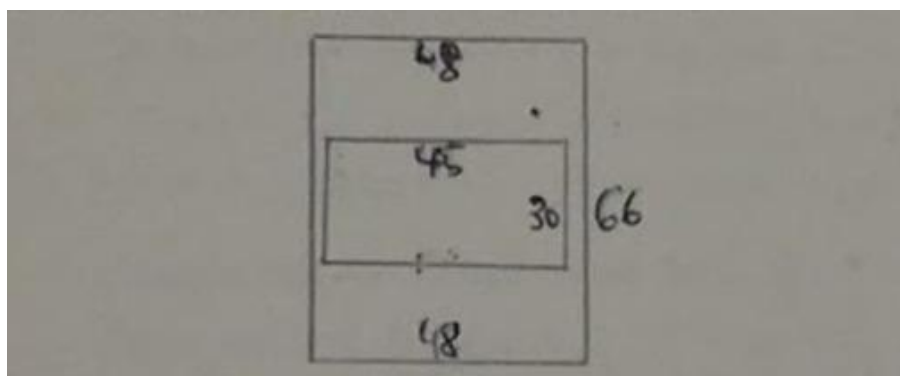


Figura 53: Esboço de formato do livro. Detalhe da carta enviada por Cláudia Andujar para o gráfico Brunner, 1973. Fonte: Arquivo Histórico do MASP, Pasta da Publicação do livro *Amazônia*, 1973.

Ainda em maio de 1973⁴³⁶, Pietro contatou uma editora italiana para sondar os valores e efetuar possíveis diminuições nos custos de produção do livro. Em 09 de agosto, ele retoma a conversa, visto os entraves para a publicação em São Paulo naquele momento. Segundo ele, “por dois motivos: o alto custo e o desentendimento entre os autores (Cláudia e George Love) e o gráfico

⁴³⁵ Orçamento livro *Amazônia*. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Publicação do livro *Amazônia* de Cláudia Andujar e George Love, 1973.

⁴³⁶ BARDI, Pietro [*Correspondência*]. Destinatário: Ferrauto (Editora Rizzoli). São Paulo, 17 de maio de 1973. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Publicação do livro *Amazônia* de Cláudia Andujar e George Love, 1973.

e editor (Brunner)”⁴³⁷. Não foram localizadas respostas para os pedidos de Bardi e, como sabemos, a publicação se concretizaria somente alguns anos depois.

Enquanto isso, Andujar continuava desenvolvendo seu trabalho com os Yanomami na região do rio Catrimani e, nos momentos em que se encontrava na cidade, revelava os filmes, imprimia cópias e ensinava fotografia. Claudia escreveu para Bardi com certa regularidade durante os períodos em que esteve na floresta. Em 10 de maio de 1974, a artista relata o andamento do projeto de desenhos dos mitos e da cosmologia Yanomami, bem como das dificuldades técnicas de captação de imagens das festas e rituais devido à baixíssima luminosidade. Em suas palavras, um trabalho “muito difícil, mas muito interessante”⁴³⁸.

Naquele momento, a Perimetral Norte, braço da Transamazônica que cortaria o território Yanomami, encontrava-se há duas horas da missão, mas já trazia como consequências muitas doenças e a fome. Conta ainda sobre a volta de George à São Paulo “para cuidar da vida”⁴³⁹. É possível apreender uma certa frustração de Claudia em observar seu companheiro abandonar a causa para a qual ela atribuía tamanha importância. Do mesmo modo, este pequeno trecho sugere que atravessavam um momento de tensão no relacionamento amoroso. Love e Andujar separam-se em 1974 (**Figura 54**).

⁴³⁷ “Per due motivi: il primo è il costo che qui è alto; il secondo è un non intendimento tra glio autori (Claudia e George Love) e lo stampatore e editore (Brunner)” (Tradução da autora). BARDI, Pietro [*Correspondência*]. Destinatário: Ferrauto (Editora Rizzoli). São Paulo, 09 de agosto de 1973. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Publicação do livro Amazônia de Claudia Andujar e George Love, 1973.

⁴³⁸ ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. Missão Catrimani, Roraima, 10 de maio de 1974. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Claudia Andujar, 1962.

⁴³⁹ ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. Missão Catrimani, Roraima, 10 de maio de 1974. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Claudia Andujar, 1962.

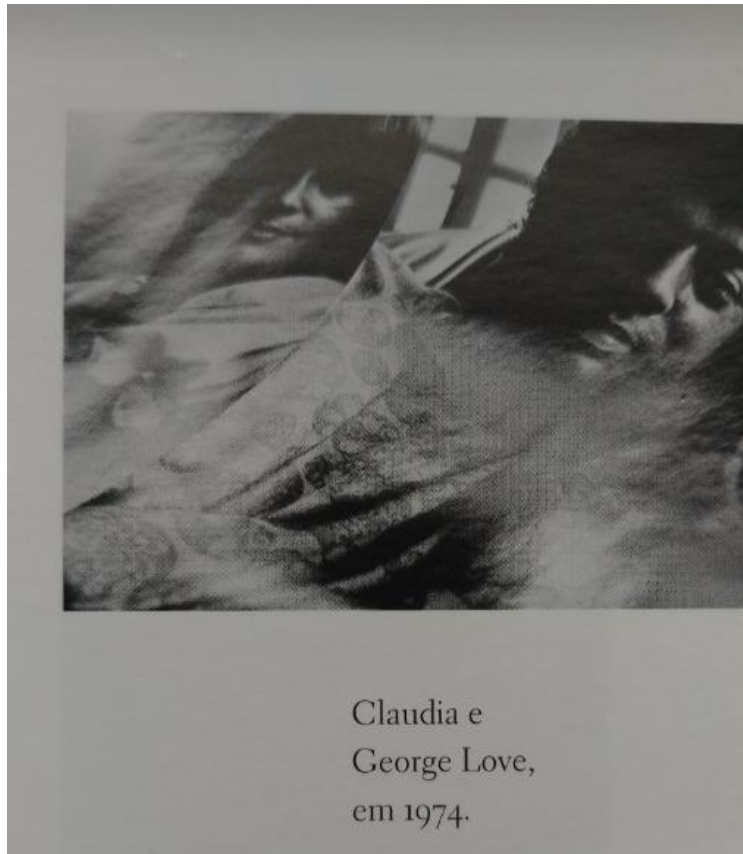


Figura 54: Claudia Andujar e George Love em 1974. Fonte: Reprodução do catálogo da exposição *A vulnerabilidade do ser*.

Em setembro, a missão recebeu a visita de um militar relatada com desconfiança por Andujar⁴⁴⁰. A Perimetral Norte atingiu a região onde se localizava a missão em dezembro, junto com ela, a nona gripe do ano e a contabilização de setenta casos de malária apenas no mês transcorrido⁴⁴¹. Em depoimento à pesquisadora Ana Maria Mauad, Claudia rememora:

O que aconteceu foi que em 74 o governo resolveu construir uma estrada que ia construir uma estrada que atravessar a terra Yanomami. Era o segundo grande projeto de estrada na Amazônia. O primeiro era obviamente a Transamazônica, essa se chamava Perimetral Norte. Eu estava lá quando isso aconteceu. Eu vi tudo, participei de tudo, nessa construção. Eu fiquei muito horrorizada com o que aconteceu com a construção. Porque realmente eram índios que tinham pouco contato. E para eles isso em primeiro lugar representou a morte, a morte física. Era gente que vinha ou do estado do Amazonas ou do Nordeste que precisavam trabalhar. Então se colocaram lá a cortar as árvores, abrir o caminho para a estrada. Era gente pobre, miseráveis na verdade que estavam à mercê dessa coluna política do Brasil. Então eles chegaram com doenças [...]. Lá eu fiquei muito tocada por tudo isso. Foi depois disso que a FUNAI me afastou. Eles nunca me deram uma razão. Eu perguntei: “o que eu fiz?”. Depois ficou óbvio que eles achavam que eu estava documentando tudo para denegrir o Brasil [...]. Mas durante a época da ditadura não dava para usar esse material. Eu

⁴⁴⁰ ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. Missão Catrimani, Roraima, 01 de setembro de 1974. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Claudia Andujar, 1962.

⁴⁴¹ ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. Missão Catrimani, Roraima, 03 de dezembro de 1974. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Claudia Andujar, 1962.

fiquei com ele guardado [...]. Em São Paulo eu revelava o filme e comecei a fazer o arquivo.⁴⁴²

Na carta, enviada em 03 de dezembro de 1974, Claudia descreve com entusiasmo o método de trabalho desenvolvido por ela e pelo missionário Carlo Zacquini⁴⁴³ para a coleta dos desenhos e dos relatos dos mitos através de gravações. A artista considera Bardi “o padrinho [do] projeto de trabalho dos desenhos”⁴⁴⁴.

Faz três meses que estamos na luta, e com a passagem do tempo o material mitológico que o Ir. Carlos e eu recolhemos através dos desenhos e as gravações tem um valor cultural para o Brasil e o mundo importante. (...) Nós recolhemos um pouco mais de cem desenhos com a ajuda destes Índios (dois especificamente), deram uma descrição dos desenhos um tipo de legenda-mito. As gravações foram feitas pelo Ir. Carlos em Yanomami. Depois foi feita a transcrição literal em português e depois a interpretação para uma linguagem mais fácil de entender para o leitor. Ontem acabamos a terceira versão, a versão literária. Agora queremos fazer um tipo de introdução ao trabalho que fala da cultura do Yanomam em relação aos mitos. Depois em São Paulo vai precisar de alguém que escreve bem em português para corrigir tudo. Talvez o Mário Chamie mesmo queira fazer isso, como a linguagem dos Índios é um pouco especial e muitas vezes poética.⁴⁴⁵

Neste trecho percebemos, quatro anos antes da publicação do livro, a preocupação de Andujar em manter a integridade dos depoimentos coletados sobre a cosmovisão Yanomami, para que seu sentido não se perca, nem sua poética. Desse modo, justifica-se o envolvimento do poeta e crítico literário Mário Chamie desde o início do projeto.

Com intuito de amenizar as limitações técnicas da fotografia noturna ou com baixa iluminação, Claudia decide levar para a floresta equipamentos de iluminação que a auxiliassem nesta tarefa. A bolsa FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) recém recebida ajudaria a aprofundar os interesses fotográficos despertados pelos primeiros resultados da pesquisa sobre a mitologia Yanomami através dos desenhos, que originou o livro *Mitopoemas Yanomãm*.

⁴⁴² MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis Fotografia e memória em Claudia Andujar. *Revista Eco-Pós*, v. 15, n. 1, 2012, p. 136. Disponível em: https://revistacopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1196/1135 acesso em 20/05/2020.

⁴⁴³ O missionário leigo Carlo Zacquini trabalha com os indígenas Yanomami da região do Rio Catrimani desde os anos 1960, ele e Andujar se conheceram ainda no ano de 1971, na primeira visita dela à missão. Ele ainda vive na região e continua seu trabalho até hoje.

⁴⁴⁴ ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. Missão Catrimani, Roraima, 03 de dezembro de 1974. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Claudia Andujar, 1962.

⁴⁴⁵ ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. Missão Catrimani, Roraima, 03 de dezembro de 1974. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Claudia Andujar, 1962.

Em junho de 1976, parte de São Paulo em seu Fusca preto com destino à missão Catrimani⁴⁴⁶, contando com Carlo Zacchini como companheiro de viagem (**Figura 55**). Ao chegar a Boa Vista, Andujar escreveu para Bardi contando sobre a aventura de atravessar o Brasil em 11 dias viajando de carro, por estradas muitas vezes difíceis⁴⁴⁷. Além de equipamentos fotográficos com os quais pretendia suprir a necessidade de iluminação nas fotografias noturnas, levaram no Fusca, chamado pelos indígenas de Watupari⁴⁴⁸, grande quantidade de papéis e canetas hidrográficas. O entrelaçamento entre os projetos sugere que, na medida em que compreendia o modo Yanomami de perceber o mundo, Claudia sentia-se cada vez mais instigada a traduzi-lo em suas imagens.

A Fundação John Simon Guggenheim, em novembro de 1976, consulta o diretor do MASP sobre sua sugestão para a candidatura à bolsa que financiaria o desenvolvimento de um projeto entre 1977 e 1978. Bardi sugere o nome de Claudia levando em consideração a continuidade do trabalho que a artista vinha desenvolvendo. Na carta de recomendação, alerta para os riscos a que a vida cultural e espiritual Yanomami vinha sendo exposta, principalmente com a construção da Perimetral Norte⁴⁴⁹.

Mesmo com as questões inerentes à sustentabilidade financeira de suas pesquisas relativamente encaminhadas, o ano de 1977 apresentaria muitos entraves para a realização dos planos de Andujar. Ao se recuperar de sua segunda malária, em março daquele ano, a fotógrafa é denunciada por uma funcionária da FUNAI, sob a acusação de estar se “aproveitando dos índios”⁴⁵⁰. No mês seguinte, Claudia foi contemplada com nova bolsa Guggenheim, ao que ela atribuiu “em parte pela boa recomendação sua”⁴⁵¹, referindo-se a Pietro Maria Bardi. No entanto, expressa também sua apreensão: “quando pedi a bolsa quis continuar aqui, agora não

⁴⁴⁶ As imagens captadas por Andujar no interior do Fusca durante o trajeto da viagem, de São Paulo à Boa Vista, deu origem à série intitulada posteriormente de *Voo do Watupari*, exposta em 2013 na Galeria Vermelho. Exposição na Galeria Vermelho o *Voo de Watupari*, 2013. Disponível em: <https://galeriavermelho.com.br/exposicoes/o-voo-de-watupari/> acesso em 25/08/2018.

⁴⁴⁷ ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. Boa Vista, Roraima, 22 de junho de 1976. Arquivo OA. Dossiê 08 - Andujar, Claudia.

⁴⁴⁸ NOGUEIRA, Thyago. Op. cit. 2018, p. 200.

⁴⁴⁹ BARDI, Pietro Maria [*Correspondência*]. Destinatário: Fundação John Simon Guggenheim. São Paulo, 25 de novembro de 1976. Arquivo Histórico do MASP. Pasta Claudia Andujar, 1962.

⁴⁵⁰ ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. Missão Catrimani, Roraima, 15 de março de 1977. Arquivo OA. Dossiê 08 - Andujar, Claudia.

⁴⁵¹ ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. Missão Catrimani, Roraima, 08 de abril de 1977. Arquivo OA. Dossiê 08 - Andujar, Claudia.

sei se isto é possível”⁴⁵². É por volta deste período que Andujar conhece Davi Kopenawa Yanomami, com quem voltaria a ter contato apenas nos anos 1980.



Figura 55: Cláudia Andujar, série *Através do Fusca* com Carlo Zacchini ao fundo, 1976. Fonte: Website da Galeria Vermelho, SP.

A dúvida manifestada por Andujar aludia à perseguição política do governo militar, que via como suspeita a atuação de estrangeiros em territórios indígenas, principalmente na região da Amazônia. Em meados de 1977 a artista é expulsa da terra Yanomami e enquadrada pelo governo militar na Lei de Segurança Nacional. Conseguiria voltar somente em agosto de 1978, contando com a ajuda do diretor do MASP⁴⁵³. Cláudia aproveitou esse tempo em São Paulo para trabalhar na publicação dos três livros e, simultaneamente, sistematizar a luta política pela causa Yanomami de forma coletiva e organizada.

*

Na primavera de 1978, a Práxis Artes Gráficas Ltda. imprimiu 1.500 exemplares do livro *Yanomami - Frente ao Eterno: uma vivência entre os índios Yãnomam de Cláudia Andujar*

⁴⁵² ANDUJAR, Cláudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. Missão Catrimani, Roraima, 08 de abril de 1977. Arquivo OA. Dossiê 08 - Andujar, Cláudia.

⁴⁵³ BARDI, Pietro Maria [*Telegrama*]. Destinatário: General Ismarth de Araújo Oliveira. São Paulo, 06 de outubro de 1977. BARDI, Pietro Maria [*Correspondência*]. Destinatário: General Ismarth de Araújo Oliveira. São Paulo, 04 de agosto de 1978. Arquivo Histórico do MASP. Arquivo OA. Dossiê 08 - Andujar, Cláudia.

(Figura 56). A publicação inaugurou o programa editorial Memória Social da Práxis, cujos títulos da série tratavam a respeito de temas da vida social brasileira “sem pressa e sem a preocupação de esgotar os temas”⁴⁵⁴. O design gráfico elaborado por Wesley Duke Lee intercalou as imagens com pequenos relatos sobre a mitologia Yanomami, sem a intenção de vigorarem como legendas, no entanto notamos forte vínculo entre texto e imagem em alguns casos.

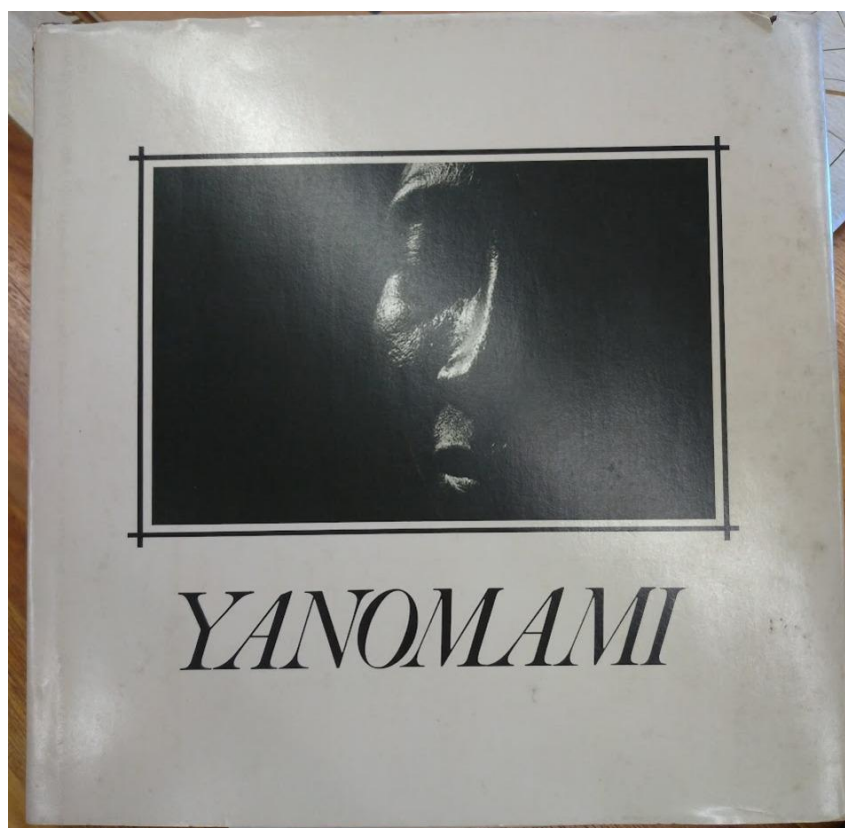


Figura 56: Livro Yanomami - Frente ao eterno, 1978. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

O livro apresenta 38 fotografias em preto e branco que retratam detalhes dos corpos, na maioria de mulheres e crianças Yanomami, com seus adornos e pinturas corporais. Em alto contraste entre luz e sombra, captados com os focos de luz naturais advindos de pequenas aberturas no teto das malocas, são retratos de pessoas com as quais Andujar estabelece uma relação. Não há tensão entre fotógrafa e os fotografados, ao contrário, as trocas de olhares profundos tornam visíveis a confiança e a curiosidade entre ambos (Figura 57). Ao retratar os indígenas individualmente enfatizando seus detalhes, Andujar sugere que há algo de particular em cada um, esforçando-se assim em não os representar de forma genérica.

⁴⁵⁴ ANDUJAR, Cláudia. Editorial. *Yanomami - Frente ao Eterno*: uma vivência entre os índios Yãnomam de Cláudia Andujar. São Paulo: Editora Práxis, 1978, s/n.

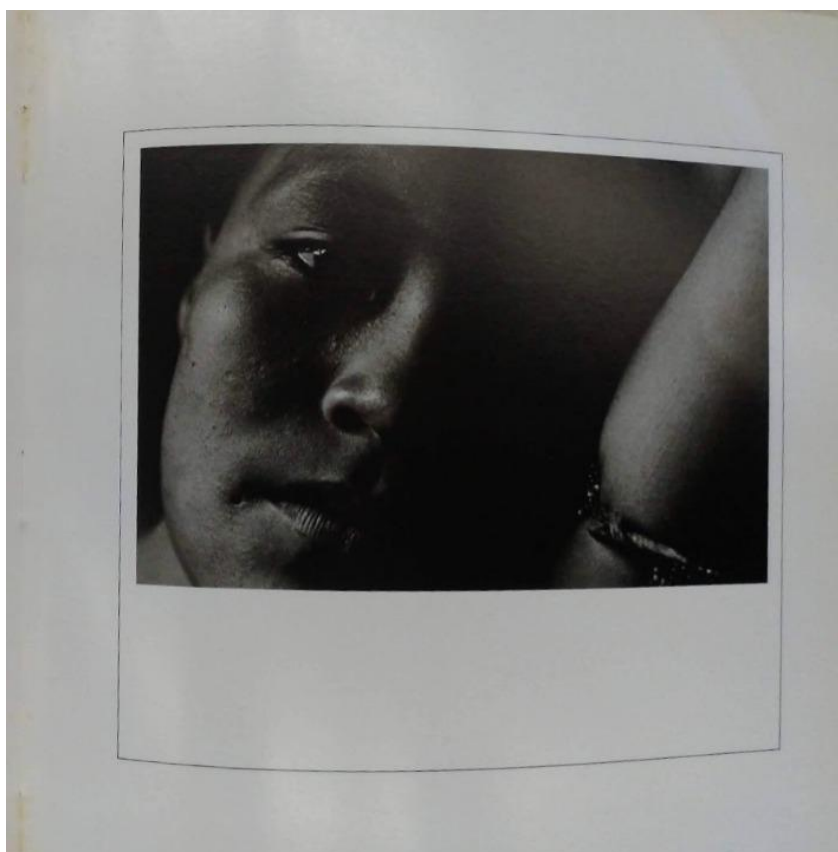


Figura 57: Livro Yanomami - Frente ao eterno, 1978. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

A descrição sobre o ritual onde os xamãs fazem a ingestão do pó da yãkoana, que é a manifestação da “força dos espíritos Hekura”⁴⁵⁵, é acompanhada por uma fotografia de um Yanomami com luzes em longa exposição ao fundo da cena (**Figura 58**), que se assemelha às imagens dos rituais publicadas em cores em *Amazônia*. Para os Yanomami, de acordo com Davi Kopenawa, a yãkoana é o alimento dos espíritos xapiri, que detém o poder de cura e fazem a ligação entre os planos terreno e espiritual⁴⁵⁶.

Há também três desenhos: dois são acompanhados de narrações sobre a percepção de mundo dos Yanomami, e um representa os grafismos das pinturas corporais⁴⁵⁷, nos quais notamos a reverberação das pesquisas que deram origem à *Mitopoemas Yanomã*. A autoria dos relatos é atribuída a Hiko Wakathautheri e dos desenhos a Sinika Opiktheri⁴⁵⁸.

⁴⁵⁵ ANDUJAR, Claudia. Op. cit. 1978, s/n.

⁴⁵⁶ KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Editora Companhia das Letras, 2019, p. 77.

⁴⁵⁷ ANDUJAR, Claudia. Op. cit. 1978, s/n.

⁴⁵⁸ A lua Poripo e as estrelas. In: ANDUJAR, Claudia. *Yanomami - Frente ao Eterno: uma vivência entre os índios Yãnomam* de Claudia Andujar. São Paulo: Editora Práxis, 1978.

No texto de introdução, Andujar demonstra sua angústia com a tragédia causada pelo contato dos Yanomamis com os brancos, o conseqüente genocídio sofrido por eles e a impotência que sentia diante de tamanha tragédia. Ao mesmo tempo, sela por escrito o compromisso de vida estabelecido com a causa indígena, oferecendo seu trabalho como contribuição.

Hoje, quando vejo meu trabalho fotográfico dos Yãnomam, sinto uma profunda tristeza. Ele já está marcado no tempo.

A minha tentativa tinha sido a de colocar esse homem frente ao eterno, numa dimensão atemporal, criando um símbolo de sua vivência, que eu, solidária, havia compartilhado e sofrido. Mas os acontecimentos tornaram esta tentativa tristemente histórica e contingente; e pouco posso fazer para modificar isto, pelo menos, pouco demais...

Este povo estará condenado a viver no futuro apenas na memória de alguns que o amavam e em melancólicos pedaços de papel? Hoje, sinto que essa vida que captei, esses gestos que segurei com minha mente, olhos e câmera, estão se esfumando. Por isso, sempre fico emocionada frente a estas imagens que agora pertencem ao passado. Elas tem uma magia toda especial, cruelmente grandiosa. Mesmo assim, me pergunto com que direito procurei eternizar um momento, parar o tempo? Respondo que não foi só por amor a um povo, mas a todos os homens cuja vida, esforços, liberdade, alegria e sofrimento preocupam-me e tocam-me profundamente. De fato, essa procura partiu de mim, de meu próprio sofrimento e vida, mas me ultrapassou e marcou o destino de um povo, como o dos Yanomami, com o qual me identifiquei e cuja luta virou minha luta. Então, por menor que seja minha contribuição, a essa luta pouco grata, estou oferecendo o que tenho de mais precioso, meu trabalho.⁴⁵⁹

Ao se questionar quanto à legitimidade de suas próprias intenções passadas, compreendemos a mudança de perspectiva de Andujar em relação ao seu trabalho, a partir de então suas imagens circularam apenas em publicações em defesa dos direitos da população Yanomami. O texto demarca um momento de intensa transformação atravessado pela artista, no qual percebe a necessidade de agir no tempo presente para preservar as terras e as vidas indígenas ao invés da tentativa de colocá-los “frente ao eterno, numa dimensão atemporal”, aprisionando suas imagens ao passado, congelados no tempo. As duas últimas sentenças destacadas, deixam evidente algo que perduraria em seu discurso por todos esses anos: a situação de calamidade experienciada entre os indígenas evocava seus traumas de infância vivenciados durante a perseguição nazista e a conseqüente aniquilação de seus familiares. Andujar dedica o livro à memória de seu pai, morto no campo de concentração de Dachau.

⁴⁵⁹ ANDUJAR, Claudia. Op. cit. 1978, s/n.

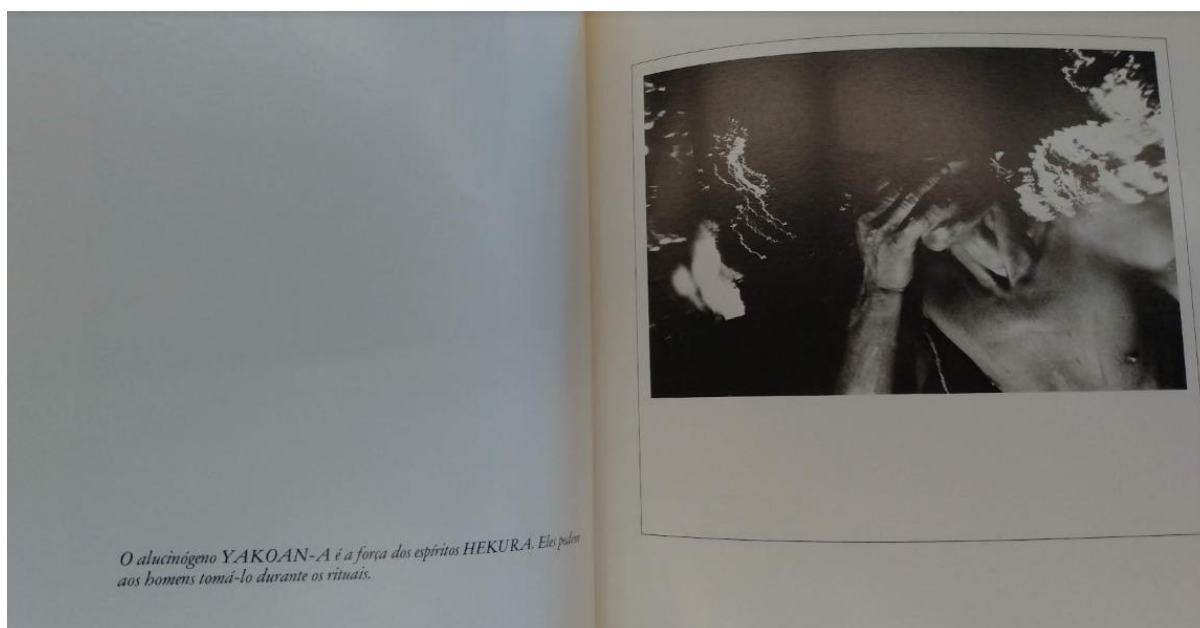


Figura 58: Claudia Andujar, Yanomami - Frente ao eterno, 1978. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

O livro veicula ainda textos dos irmãos Cláudio e Orlando Villas Boas⁴⁶⁰ e de Darcy Ribeiro, um dos grandes incentivadores do trabalho de Andujar durante toda sua trajetória. Além de tê-la incentivado a fotografar povos indígenas desde a década de 1950, Ribeiro foi quem a apresentou ao diretor da editora Práxis, José Regastein Rocha. A Práxis editou significativos livros de fotografia no período, entre os quais *Amazônia*, de Claudia e George Love, tornou-se um dos mais emblemáticos da história da editora e dos livros de fotografia produzidos no Brasil.

*

O livro *Mitopoemas Yanomã* (**Figura 59**) resultou das pesquisas que Claudia Andujar vinha conduzindo sobre a mitologia Yanomami, através de desenhos e relatos coletados dos indígenas, no qual contava com o importante auxílio de Carlo Zacchini. A inclinação mais antropológica deste estudo justifica o fato de ter sido financiado pela FAPESP. Publicado pela Olivetti⁴⁶¹ do Brasil, o livro contou com uma equipe de muitas pessoas. A coordenação, edição

⁴⁶⁰ Cláudio e Orlando Villas Boas são considerados importantes sertanistas e indigenistas brasileiros com trabalhos de contribuição significativa para a causa e a luta indígena, como em projetos de demarcação de territórios. No entanto, uma revisão crítica da atuação destes profissionais, de uma maneira geral, reconhece que a interlocução mediada por eles foi relevante para a reivindicação de direitos por parte dos povos indígenas, mas ao mesmo tempo exerceu papel fundamental na expansão do contato entre indígenas e os brancos. Políticas que, ao longo da história, frequentemente se mostraram como portas de entrada para muitas violências contra as populações indígenas.

⁴⁶¹ A empresa italiana Olivetti colaborou em diversos momentos ao longo da história do MASP, patrocinando pelo menos três exposições: *Coletiva Olivetti*, de 1966; *Desenho industrial italiano*, de 1975; e *Os artistas e a Olivetti*, de 1976. Ainda nos anos 1950, a exposição *Vitrine das formas* trazia entre seus objetos uma máquina

e adaptação literária ficou por conta de Mário Chamie, o projeto gráfico foi elaborado por Emilie Chamie, a interpretação e tradução dos depoimentos dos indígenas para o português foi feita pelos missionários Carlo Zacquini e Giovanni Battista Saffirio. O texto ainda foi traduzido para o italiano por Pietro Maria Bardi e para o inglês por Michael Potter, e o glossário foi sistematizado por Paulo Vanzolini, Carlo Zacquini e João Murça Pires.

Ainda que o intuito dos livros seja diverso, a tragédia a que Andujar se refere no texto de *Yanomami - Frente ao eterno* pode ser percebida ainda nos créditos iniciais de *Mitopoemas Yanomã*. A narração dos mitos e execução dos desenhos é atribuída a três indígenas que têm seus nomes publicados: Koromami Waica, Mamokè Rorowè e Kreptip Wakatautheri. Ao lado dos dois primeiros nomes vemos um sinal gráfico em formato de cruz que indica o falecimento de ambos. Dado espantoso tendo em vista o curto espaço de tempo entre o início do projeto, em 1976, e a publicação do livro, em 1978.



Figura 59: Capa do livro Mitopoemas Yãnomam. Olivetti do Brasil, 1978. Fonte: Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

de escrever da Olivetti, conforme visto no primeiro capítulo desta dissertação. Segundo a pesquisadora Stela Politano, Pietro Maria Bardi e o presidente da empresa Adriano Olivetti cultivavam uma amizade desde os anos 1930. POLITANO, Stela. Exposição didática e vitrine das formas: a didática do Museu de Arte de São Paulo. 2010. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010, p. 93.

O texto de apresentação do livro aponta para as particularidades em relação aos mitos que se pode obter dependendo de quem o informa.

A fusão da palavra oral e desenho resultou em poemas e mitos ou mitopoemas. Esses mitopoemas, uns mais acabados que outros, não pretendem representar uma visão completa da mitologia Yanomami. É provável haver divergências entre, por exemplo, os mitos Yanomami do alto Orinoco e os do rio Catrimani. Ressalta neles todos, porém, uma raiz comum, considerada inclusive a personalidade própria de cada narrador.⁴⁶²

Neste trecho percebemos a relevância da subjetividade de quem conta sobre os mitos. As diferentes origens e experiências pelas quais passaram cada um dos indígenas influencia no modo como descrevem a percepção de mundo e organização social Yanomami, sem deixar de compartilharem de uma matriz comum.

Em uma correspondência de 05 de novembro de 1976, Andujar escreve para Bardi relatando o estágio da pesquisa sobre os mitos:

(...) Essa vez, por enquanto, estou fotografando pouquíssimo - estou observando, fazendo fichas com observações, gravando mitos, cantos, etc. O Carlo faz a transcrição e tradução. A língua Nãnomam é difícil e mesmo ele que convive com eles fazem anos tem dificuldade com as traduções. Especialmente porque a linguagem dos contos, sessões de xamanismo, diálogos cantados usando metáforas, e tão diferente da língua diária de pedir remédios e falar sobre a roça ou caça. As vezes em frente das fichas me sinto como em frente de um jogo de xadrez. Tem um livro excelente que foi publicado esse ano escrito pelo antropólogo francês Jacques Lizot: *Le cercle des deux*. Lizot trabalhou na Venezuela. Embora que os Nãnomam são diferentes lá e a língua é um dialeto diferente, a raiz é a mesma.⁴⁶³

O antropólogo Jacques Lizot, mencionado por Claudia, foi orientando de Claude Lévi-Strauss e, antes de publicar o livro sobre os Yanomami, viveu cerca de seis anos entre eles. A escassa a literatura que vinha sendo produzida sobre os Yanomami na época os classificava como ferozes e agressivos⁴⁶⁴, estereótipo ao qual o trabalho de Lizot se contrapõe. O antropólogo britânico Stephen Hugh-Jones, em resenha sobre o livro de Lizot, atribui essa mudança de

⁴⁶² Apresentação. In: ANDUJAR, Claudia. *Mitopoemas Yãnomam*. São Paulo: Olivetti do Brasil, 1978, s/p.

⁴⁶³ ANDUJAR, Claudia [Correspondência]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. 15 de março de 1977. Arquivo Histórico do MASP. Arquivo OA. Dossiê 08 - Andujar, Claudia.

⁴⁶⁴ Podemos citar ao menos dois livros publicados na década de 1960, que reiteram a natureza belicosa dos Yanomami. *Yanoáma: dal racconto di una donna rapita dagli Indi*, publicado em 1965, pelo biólogo e antropólogo italiano Ettore Biocca, no qual o autor relata o caso de uma “menina branca” sequestrada pelos Yanomami após um ataque à fazenda em que vivia. O outro, *Yanomamo: The Fierce People*, foi escrito pelo antropólogo estadunidense Napoleon Chagnon e publicado em 1968. Ambos livros foram aceitos pela comunidade científica euro-estadunidense. O xamã Davi Kopenawa em seu livro *A queda do céu*, menciona os estudos dos dois antropólogos. “Por enquanto, os brancos continuam mentindo a nosso respeito, dizendo: “Os Yanomami são ferozes. Só pensam em fazer guerra e roubar mulheres. São perigosos!”. Tais palavras são nossas inimigas e nós as odiamos”. KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. Op. cit., 2019, p. 77.

perspectiva ao seu profundo envolvimento com os indígenas e por ele “deixar que falassem por si mesmos”⁴⁶⁵. Lizot apresenta em seu livro o significado da palavra ‘yanomami’, cuja designação refere-se, de uma maneira geral, à própria condição humana em relação ao mundo que os cerca; ou simplesmente “gente”⁴⁶⁶. Segundo o autor, “para um Yanomami, tudo o que não pertence ao seu próprio mundo sócio-cultural é obrigatoriamente estrangeiro, *nabë* (sic)”⁴⁶⁷.

Neste sentido, Claudia Andujar evidencia sua busca por uma metodologia de trabalho mais qualificada e condizente com suas próprias inclinações. Ao compararmos os dois trechos destacados é possível identificar similaridade entre os discursos. Pela carta de Andujar, compreendemos a complexidade envolvida para a realização da pesquisa. Mesmo ela afirmando não ser antropóloga e de nunca ter sido sua intenção fazer uma etnologia *stricto sensu*, conforme ressaltado anteriormente neste capítulo, faz-se necessário lembrar aqui de sua formação em Ciências Humanas quando ainda vivia em Nova York. A investigação a que se propõe parece ser tributária destes caminhos que percorreu.

A antropóloga brasileira Andrea Barbosa destaca o paralelo entre o desenvolvimento das linguagens fotográficas e cinematográficas e as transformações que os métodos clássicos da antropologia sofreram durante o século XX⁴⁶⁸. A autora salienta os trabalhos precursores do antropólogo estadunidense Robert Flaherty, com o filme *Nanook of the North*, e do antropólogo polonês Bronislaw Malinowski, no livro *Argonautas do Pacífico Ocidental*, ambos de 1922. Neste período, nem o documentário, nem a etnografia científica eram categorias consolidadas, o que favoreceu a intersecção entre os campos da fotografia, do cinema e da antropologia⁴⁶⁹, em caráter experimental. Talvez por isso, Flaherty e Malinowski tenham inovado em suas práticas na pesquisa de campo, de onde acreditavam que deveria surgir o enredo.

Ambos estabeleceram conceitos pioneiros para a época e relevantes para as mudanças de perspectiva na antropologia como “presente etnográfico” de Malinowski, que consistia em mergulhar na temporalidade de determinado grupo de pessoas e habitar seus espaços a fim de compreender o funcionamento social na sua totalidade. Além disso, Malinowski, que era

⁴⁶⁵ HUGH-JONES, Stephen. *Jacques Lizot. Le cercle des deux*. Edition du Seuil. Paris. 1976. In the collection Recherches Anthropologique. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/45259075> acesso em 07/10/2022.

⁴⁶⁶ LIZOT, Jacques. *O círculo dos fogos: feitos e ditos dos índios Yanomami*. Martins Fontes, 1988, p. 03.

⁴⁶⁷ Conforme veremos no terceiro capítulo, a grafia correta utilizada pelos indígenas é napë e não “nabë” conforme indica o autor. *Ibid.*, p. 03.

⁴⁶⁸ BARBOSA, Andréa. *Antropologia e imagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 09.

também fotógrafo, publicava seus textos com muitas imagens⁴⁷⁰, uma quebra de protocolo para os padrões da disciplina na época, predominantemente escrita. Flaherty, cineasta amador e viajante, com sua “câmera participante”, diferente de filmagens unicamente com função de registro, envolvia-se nos eventos e procurava refletir a perspectiva de seus retratados.

A introdução do livro *Mitopoemas Yãnomam* é assinada por Pietro Maria Bardi. Em um texto intitulado *O desenho dos mitos e poemas da memória*, o diretor do MASP atribui à atenção despendida pela imprensa ao tema dos povos originários no final dos anos 1970, o interesse em conhecer o cotidiano dos indígenas do Brasil. Ao mencionar as pesquisas de Jacques Lizot, notamos que Bardi seguiu a recomendação de leitura de Claudia para escrever seu texto. Segundo ele, o livro traz contribuições por se tratarem de “narrações” e “expressões gráficas”⁴⁷¹ fornecidas diretamente pelos indígenas e, novamente, cita os nomes dos três autores dos desenhos. Segundo ele, os indígenas “narram os seus mitos valendo-se da sua biblioteca que é a memória herdada”⁴⁷². Nestas partes do texto, Bardi parece ecoar o discurso de Claudia, em clara referência ao livro de Lizot.

Em um pequeno trecho, Bardi evidencia sua concepção acerca da estabilidade pela qual definia as expressões artísticas: “a quem se dedica aos problemas da linguagem e expressão, em que se visa fatos definíveis como arte, é atribuído o costumeiro julgamento estético”⁴⁷³. Para comentar a plasticidade dos desenhos, o diretor do MASP recorre a um tom paternalista ao se referir aos autores indígenas, cuja “espontaneidade [é] comparável à ingenuidade das crianças”⁴⁷⁴. Em seguida, se utiliza de palavras do repertório cristão como “bíblia”, “dilúvio”, “milagre” e “arca de Noé” para comentar a mitologia indígena. E encerra seu texto com adjetivos superlativos e compara o livro *Mitopoemas Yãnomam* como “uma autêntica produção Dadá”, mencionando também o movimento antropofágico brasileiro dos anos 1920.

Estas últimas afirmações são, no mínimo, problemáticas e demasiado amplas para o escopo desta dissertação. No entanto, vale comentar que tais questões, no que se refere ao campo da arte especificamente, aludem a processos mais complexos que revelam a apropriação de

⁴⁷⁰ Ibid., p. 10.

⁴⁷¹ BARDI, Pietro Maria Bardi. *O desenho dos mitos e poemas da memória*. In: ANDUJAR, Claudia. *Mitopoemas Yãnomam*. São Paulo: Olivetti do Brasil, 1978, s/p.

⁴⁷² Ibid., s/p.

⁴⁷³ Ibid., s/p.

⁴⁷⁴ Ibid., s/p.

elementos de culturas originárias por movimentos de vanguarda artística europeus, bem como ao que viria a ser classificado como “arte primitiva”⁴⁷⁵.

O conteúdo do livro *Mitopoemas Yãnomam* como um todo é bastante complexo e aberto a diversos tipos de interpretações, antropológicas, artísticas, filosóficas. Portanto, cabe a nós comentar apenas alguns aspectos. Os desenhos que abrem o livro são acompanhados de dois mitopoemas intitulados “começo do mundo 1” e “começo do mundo 2” (**Figura 60**). Destacamos aqui o primeiro deles:

Céu rachou enorme,
céu rachou todo
Tudo acabou
Longe do céu pés
Céu escorado,
o céu sobreposto
Céu suspenso,
longe céu, longe suspenso
Céu perna enfincada,
céu perna enfincou de pau
Outra céu rachadura,
céu encaixado
Céu racha ainda,
depois céu rachou
É nublado
Tudo acabou completamente
Mato não tem mais
Mato fundo longe,
longe muito foi
Mato folha pequena
rachada no meio a árvore de nariz (tronco) curto
(as árvores eram Yanomami)
Água ainda alto

⁴⁷⁵ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 42.

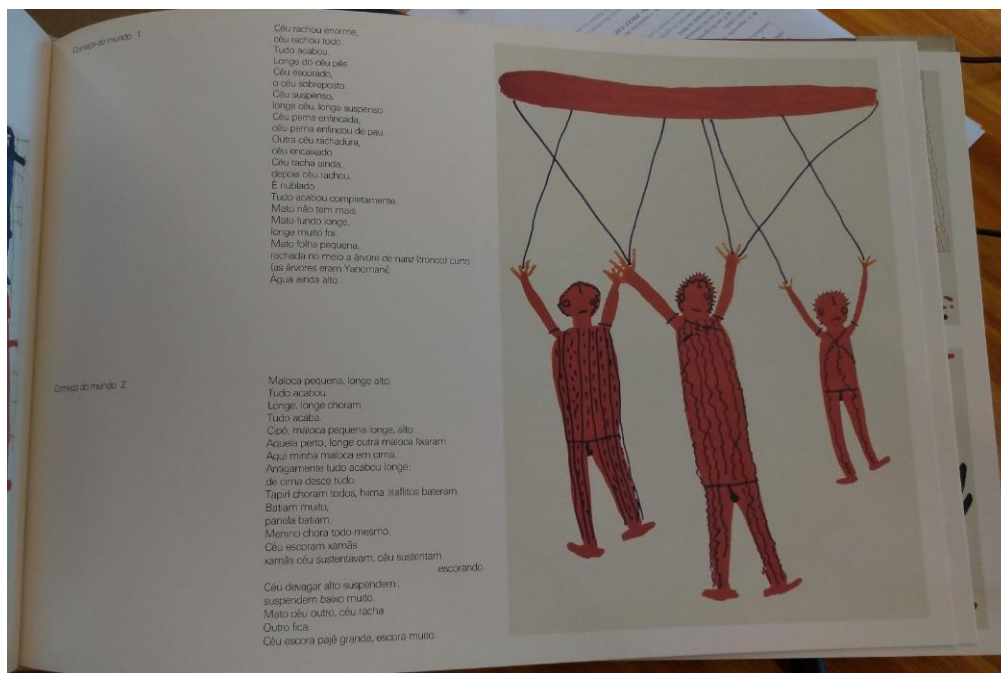


Figura 60: Começo do mundo 1 e 2, página interna do livro *Mitopoemas Yãnomam*. Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

A leitura ritmada do poema e a sequência de imagens suscitada a cada verso nos sugerem a cadência de um filme. Na imagem fixa do desenho observamos seres humanos ligados ao céu, de acordo com a menção no poema. A palavra céu é repetida diversas vezes, de rachado à escorado e suspenso, longe suspenso, e depois rachado novamente. Nublou, o mato ficou fundo e a folha pequena, mas ainda há água ao alto. A sequência nos dá a ideia de que se trata de algum evento desastroso.

Foi com a publicação do livro de Davi Kopenawa Yanomami, *A queda do céu - palavras de um xamã yanomami*, em 2015⁴⁷⁶, que os mitopoemas e o trabalho de Andujar encontraram seu interlocutor privilegiado. O xamã e líder Yanomami, em parceria com o antropólogo Bruce Albert, conta em detalhes sobre a percepção de mundo e a organização social mostrada pelos desenhos de *Mitopoemas Yãnomam*. Segundo Albert, a originalidade do depoimento do líder yanomami “alimentou uma espécie de contra-antropologia histórica do mundo branco”⁴⁷⁷. Pelo

⁴⁷⁶ Publicado pela primeira vez na França pela coleção Terre Humaine da editora Plon de Paris, em 2009, sob o título *La Chute du Ciel: paroles d'un chaman yanomami*. O livro levou cinco anos para ser traduzido e publicado no Brasil, além disso foram mais de dez anos de transcrições dos depoimentos gravados até que Kopenawa e Albert chegassem em sua forma final, conforme relata o próprio Albert ao final do livro. KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Editora Companhia das Letras, 2019.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 542.

livro de Kopenawa, descobrimos que o conjunto inicial refere-se ao mito representado em seu próprio título. O autor assim relata:

Naquela época, ainda havia grandes xamãs entre nós, pois muitos de nossos maiores ainda estavam vivos. Então, vários deles começaram a trabalhar juntos para segurar a abóbada celeste. No tempo antigo, seus pais e avós haviam ensinado esse trabalho a eles, que por isso foram capazes de impedir mais essa queda. Assim, depois de algum tempo tudo se acalmou. Mas estou certo de que uma vez mais, o céu tinha mesmo ameaçado se quebrar acima de nós. Sei que isso já ocorreu, muito longe da floresta, lá onde a abóbada celeste se aproxima das bordas da terra. Os habitantes das regiões distantes foram exterminados, porque não souberam segurar o céu.⁴⁷⁸

O xamã conta em seu livro que nós, sociedade branca, somos o povo que “sonha com as suas mercadorias venenosas e suas vãs palavras traçadas em peles de papel”⁴⁷⁹, e que, conseqüentemente, segundo ele, não sabe segurar o céu.

Após o desenho inicial, encadeam-se coloridas narrativas poéticas sobre a criação do mundo, a primeira mulher, as relações com os espíritos xapiri, com os animais e as plantas. Os brancos ou napepe aparecem apenas com “o fim do mundo”, representado nos desenhos por uma ausência de imagens (**Figura 61**).

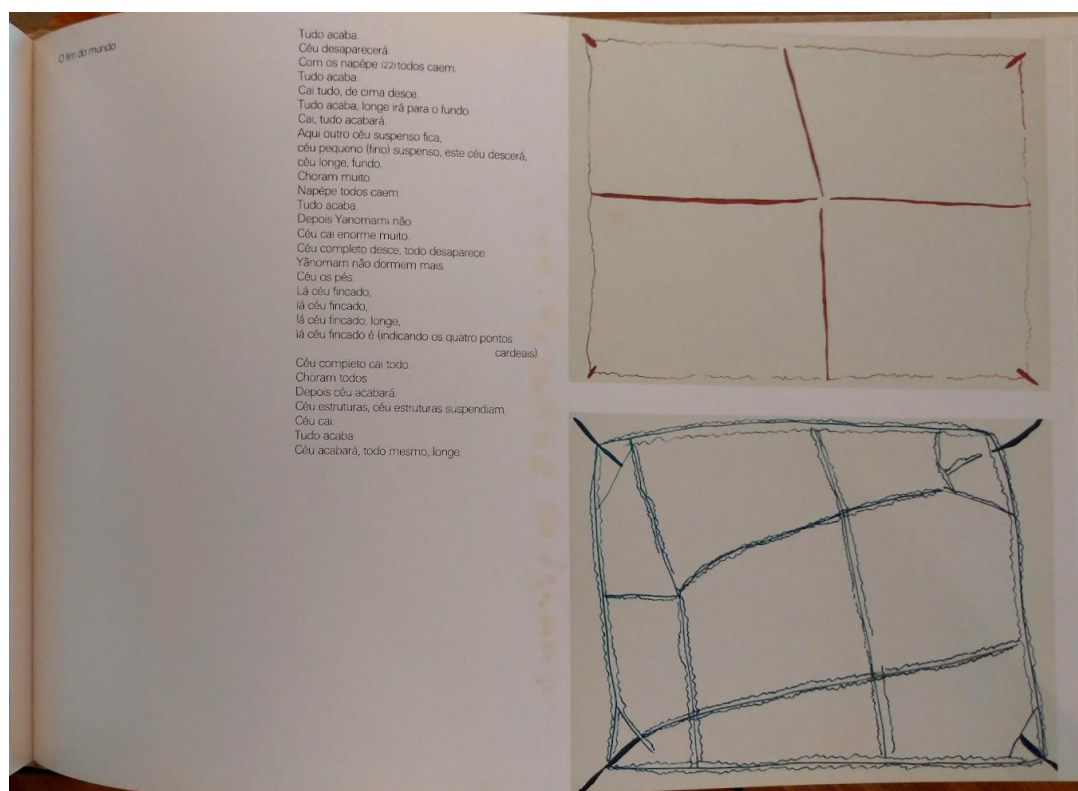


Figura 61: O fim do mundo, página interna do livro Mitopoemas Yãnomam. Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

⁴⁷⁸ Ibid., p. 194.

⁴⁷⁹ Ibid., p. 13.

Além dos desenhos, *Mitopoemas Yãnomam* ainda apresenta imagens fotográficas de Claudia Andujar impressas em folhas transparentes de tamanho A4 e intercaladas ao longo do livro. As sete imagens dialogam com os poemas e desenhos junto dos quais aparecem, interagindo por meio da transparência, ora revelando, ora ocultando o conteúdo da próxima página (**Figura 62**). As fotografias assim colocadas assemelham-se a grandes fotolitos, reforçando ainda mais o aspecto gráfico do livro.



Figura 62: O céu da noite, página interna do livro *Mitopoemas Yãnomam*. Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

Kopenawa relata ainda a importância das imagens para a cosmovisão de seu povo. Para os Yanomami são as imagens de cada um que são levadas pelos xapiri para o mundo dos sonhos quando estão sob o efeito de *yãkoana*. Segundo o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, “*A queda do céu* é uma sessão xamânica, um tratado (no duplo sentido) político e um compêndio de filosofia yanomami, a qual - como talvez se possa dizer de toda filosofia amazônica - e essencialmente um onirismo especulativo, em que a imagem tem toda força do conceito”⁴⁸⁰. Tal entendimento nos ajuda a entender os fundamentos da relação estabelecida entre Davi

⁴⁸⁰ CASTRO, Eduardo Viveiros de. Prefácio - O recado da mata. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Editora Companhia das Letras, 2019.

Kopenawa e Claudia Andujar, baseada em uma “aliança afetiva”⁴⁸¹, em favor da sobrevivência Yanomami.

*

Amazônia é hoje, de certo, um dos livros de fotografia brasileiros mais cultuados de todos os tempos e considerado como referência incontornável para a fotografia praticada na América Latina⁴⁸². No entanto, o livro permaneceu durante muitos anos em uma quase obscuridade. Fotografado por Claudia Andujar e George Love, foi publicado em 1978, também pela editora Práxis. A dupla editor e designer gráfico de *Yanomami - Frente ao eterno* se repete em *Amazônia*, Regastein Rocha e Wesley Duke Lee, respectivamente. Ademais, as contribuições de George Love como editor⁴⁸³ foram determinantes para a força plástica da obra, atuando na unidade visual da sequência fotográfica. Além disso, a autoria das imagens aéreas é atribuída a ele.

O livro foi envolto por uma luva em tecido ocre, lembrando a cor de um tronco de árvore, com o título grafado em letras maiúsculas separado em duas linhas “*AMA*”- “*ZÔNIA*”. A capa, de mesmo tecido da caixa, apresenta uma pequena fotografia em cores adulteradas, provavelmente captada com filme infravermelho e bastante sensível à luz, parece fotografia noturna cuja inversão de polaridade das cores cobriu a pele do Yanomami recostado em sua rede de verde (**Figura 63**).

⁴⁸¹ CESARINO, Pedro de Niemeyer. *As Alianças Afetivas* - Entrevista com Ailton Krenak, por Pedro Cesarino. In: VOLZ, Jochen et al. (ed.). *Incerteza Viva*. 32a Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 169-89, 2016.

⁴⁸² FERNÁNDEZ, Horácio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo, Cosac & Naify, 2011, p. 07.

⁴⁸³ SILVA, Vitor Marcelino. Op. cit., 2022, p. 157.

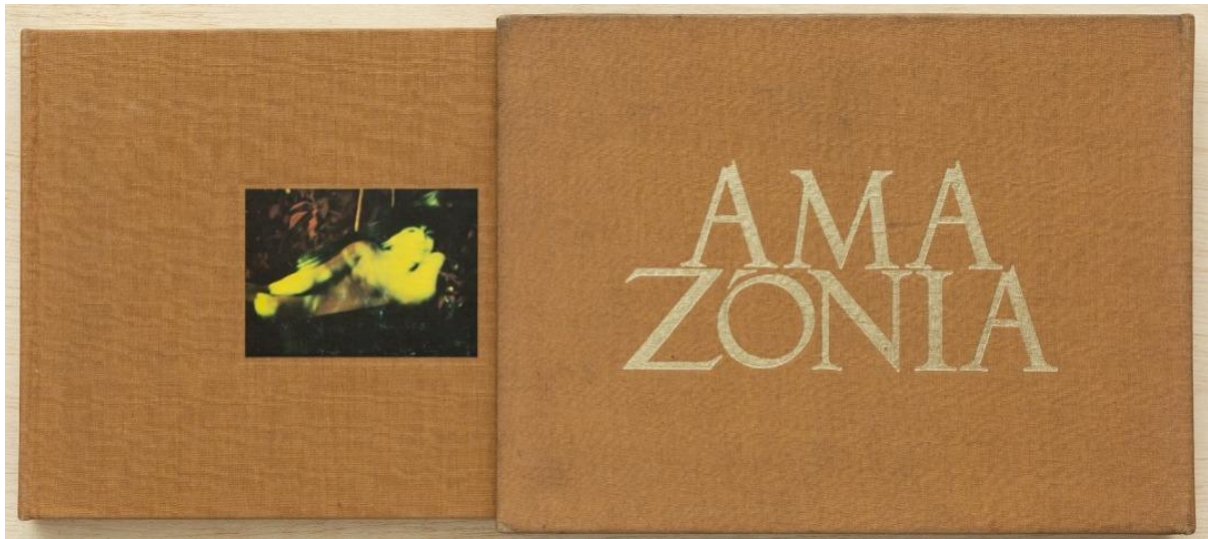


Figura 63: Capa do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

Abertura da publicação conta com três folhas em branco e na última há uma citação de Humboldt como epígrafe: “Nesta bacia drenada pelo rio por excelência, mais cedo ou mais tarde se há de concentrar a civilização do globo”⁴⁸⁴. O conteúdo da passagem nos remete à ideia de adentrar em uma espécie de oásis. Não foi possível constatar se este trecho já constava no projeto original da publicação, no entanto, hoje sabemos que o texto do poeta amazonense Thiago de Mello, escrito especialmente para a publicação, sofreu censura e o livro foi impedido de circular⁴⁸⁵. O texto de Mello chegou a ser publicado em algumas provas de impressão levadas por Regastein Rocha para a aprovação dos militares, que vetaram a publicação⁴⁸⁶.

Já não se esconde mais a tensa inquietação a propósito do futuro da Amazônia, cujo equilíbrio ecológico está fundamentalmente ferido. Por isso quero contribuir, com este trabalho (elaborado no interior do Amazonas, nas margens do Paraná do Ramos que banha a pequena Barreirinha, onde nasci, ao lado do rio Andirá, morada dos últimos resíduos dos índios maués), para a causa da Amazônia. Quero que ele sirva de testemunho e sobretudo de advertência.

A Amazônia, que só tem feito servir ao homem, vem sendo explorada e ocupada de maneira insensata, desordenada e assustadoramente predatória. A denúncia é feita por cientistas que sabem o que dizem. É claro que a Amazônia precisa ser ocupada e desenvolvida. Mas sempre levando em conta os fatores ecológicos e a sua necessária harmonia. A floresta tem que ser utilizada, mas humanamente. Utilizada, e não degradada.

O tom de denúncia aparece como possível causa da censura sofrida pelo livro. Segundo o pesquisador Vitor Marcelino da Silva, foram censuradas também as imagens de George Love

⁴⁸⁴ ANDUJAR, Claudia; LOVE, George. *Amazônia*, São Paulo: Práxis, 1978.

⁴⁸⁵ O poema completo de Thiago de Mello está publicado no blog do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <https://blogdoims.com.br/amazonia-patria-das-aguas/> acesso em: 15/03/2021.

⁴⁸⁶ NOGUEIRA, Thyago. Op. cit. 2018, p. 206.

que mostravam queimadas e a devastação da região⁴⁸⁷. Há alguns sinais da censura sofrida pelo livro em sua forma final, como os espaços em branco que aparecem nas laterais das fotos em alinhamento horizontal, para a nossa percepção de hoje parecem apenas uma mudança nos sentidos que as fotos vinham sendo impressas (**Figura 64**). Em sua tese de doutorado, Silva nos conta da forte repressão sofrida pela Práxis e sua equipe, principalmente após a publicação de *Amazônia*, que levou ao fechamento definitivo da editora⁴⁸⁸.



Figura 64: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

A versão que conhecemos, apenas com as imagens, foi impressa e passou a ser distribuída em sebos e livrarias de maneira discreta. O autor ressalta ainda o cuidado gráfico despendido por Rocha, que buscava sempre consultar “outras editoras para aprimorar seus processos de impressão, especialmente a suíça *Skira* e estadunidense *Aperture*”⁴⁸⁹. Neste sentido, compreendemos que os fotógrafos e o editor compartilhavam algumas de suas referências. *Amazônia* se destaca pela qualidade gráfica com relação não apenas a outros livros de fotografia do período, mas também aos atuais.

A mesma foto da capa foi reproduzida em preto e branco antes de começarem as imagens do livro propriamente dito. A mudança de papel funciona como um sinal gráfico de que estamos entrando na viagem fotográfica proposta por Cláudia Andujar e George Love. Aparece a primeira ponta de filme com um efeito de queimado em amarelo e branco (**Figura 65**), como

⁴⁸⁷ SILVA, Vitor Marcelino. Op. cit., 2022, p. 158.

⁴⁸⁸ Ibid., p. 89.

⁴⁸⁹ Ibid., p. 158.

feixes de luz característicos de bordas veladas dos filmes coloridos, e pequenos sinais esverdeados da bitola de encaixe do negativo na câmera.



Figura 65: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

As duas próximas páginas são de um escuro profundo, em uma delas há apenas uma pequena área mais clara que se assemelha a uma impressão digital. Ao nos aproximarmos, vemos a impressão digital transformar-se em textura de água vista de cima e coberta por um feixe de luz roxa e pequenos borrões à direita do quadro. As imagens são fortemente experimentais e inserem pedaços de sobras do processo fotográfico na sequência das imagens do livro.

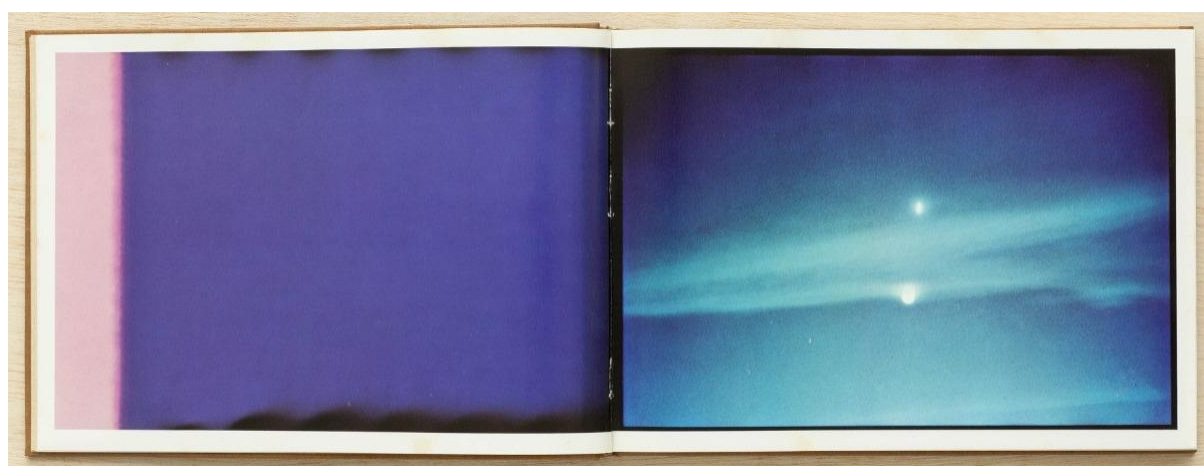


Figura 66: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

A primeira parte das imagens consistem em fotografias aéreas, onde nos é apresentado um sobrevôo pela floresta com suas cores e texturas até irmos paulatinamente nos aproximando

dos rios, do chão e do igarapé. São as imagens de George que nos introduzem à floresta. Não sem antes desestabilizar nossas noções de cor e densidade, exibindo um céu azul e roxo com uma lua luminosa atravessada por um fio de nuvens e outra lua rosa em quarto crescente na página seguinte. O quadro de filme roxo com três laterais escurecidas indica os limites da superfície sensível do filme com a ponta direita queimada em rosa claro. O rosa claro na borda esquerda e roxo com borões da próxima página indicam a continuidade visual da sequência (**Figura 66**).



Figura 67: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

Nos aproximamos de águas com texturas marcadas e espuma rosa (**Figura 67**). Água e luz. A floresta e seus caminhos nos são apresentados em preto e branco ou em tom quase sépia, do alto. Há uma mudança de luminosidade. O amanhecer do dia revela texturas do rio sinuoso envolto pela floresta (**Figura 68**). Ainda ao longe vemos os desenhos dos igarapés cobertos por nuvens. As águas do rio refletem o céu e a sensação que temos é de imensidão, que ainda é multiplicada pelo espelhamento da imagem nas duas páginas (**Figura 69**). Águas luminosas revelam formas fractais.

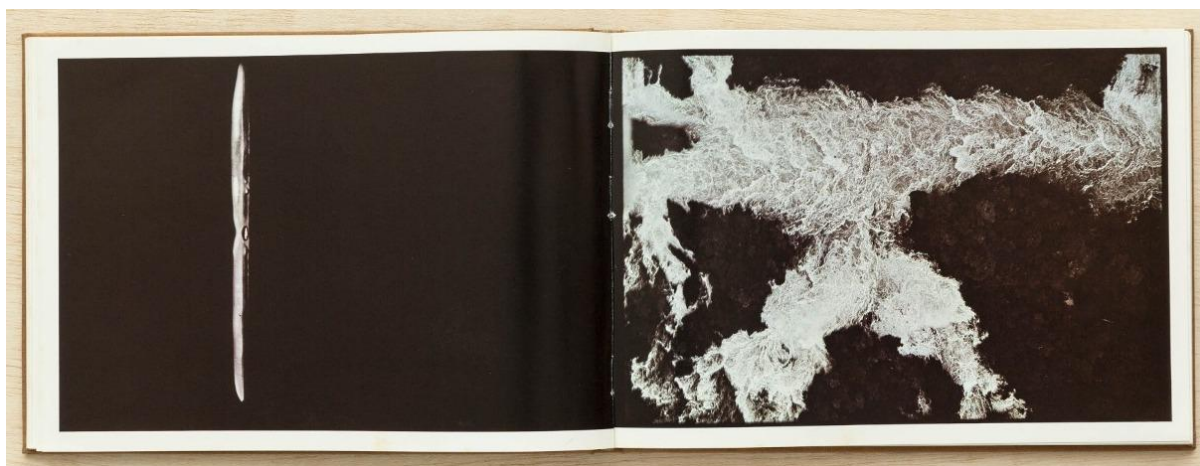


Figura 68: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.



Figura 69: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

Novas pontas de filme aparecem como que demarcando passagens, anunciam que estamos perto do chão. Na página ao lado há uma pequena folha vista de muito perto, as cores alteradas tingiram-na de vermelho (**Figura 70**). A câmera parece submergir do leito do rio, estamos no igarapé. As baixas velocidades dão a sensação de movimento entre água, folhas e peixes de muitas cores (**Figura 71**).



Figura 70: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.



Figura 71: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

Após esta longa sequência de vistas áreas, paisagens, fauna e flora, aparecem os primeiros seres humanos. Na segunda parte do livro são apresentadas as fotografias de Claudia Andujar. Vemos uma mãe com sua criança presa ao dorso por um cipó vista de longe (**Figura 72**). A aproximação é gradual, as imagens ainda são captadas à distância. As cenas mostram crianças brincando na mata, a coleta de frutas, o fogo sendo aceso e as brincadeiras (**Figura 73**). Em seguida, um close frontal de uma criança cuidadosamente adornada com penas, colares e o rosto pintado. Seu olhar penetra fundo no olho da lente, não há tensão ou medo (**Figura 74**). A jovem em página dupla em poses que revelam movimentos em sequência, o *zoom* da segunda imagem nos lembra uma cena de cinema (**Figura 75**).



Figura 72: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

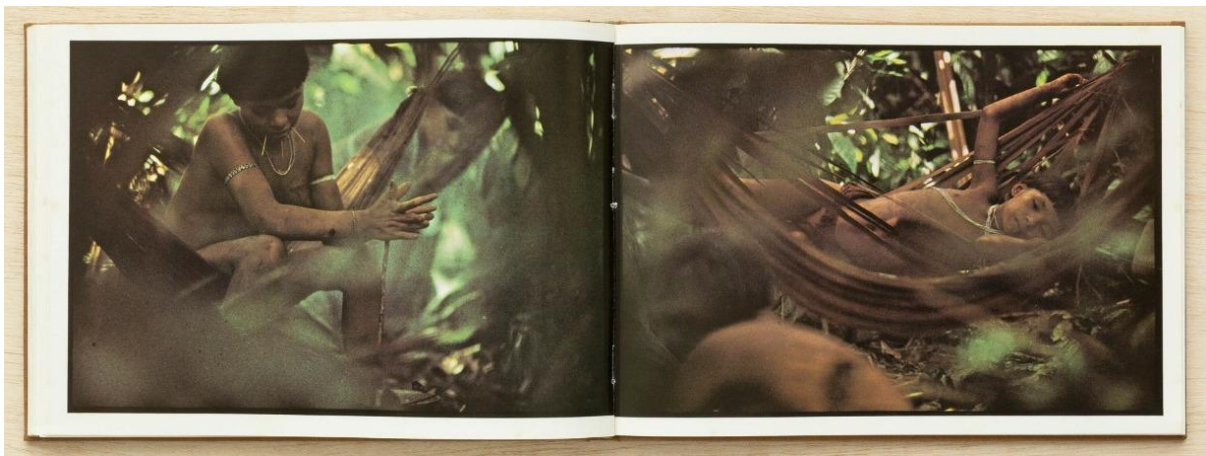


Figura 73: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

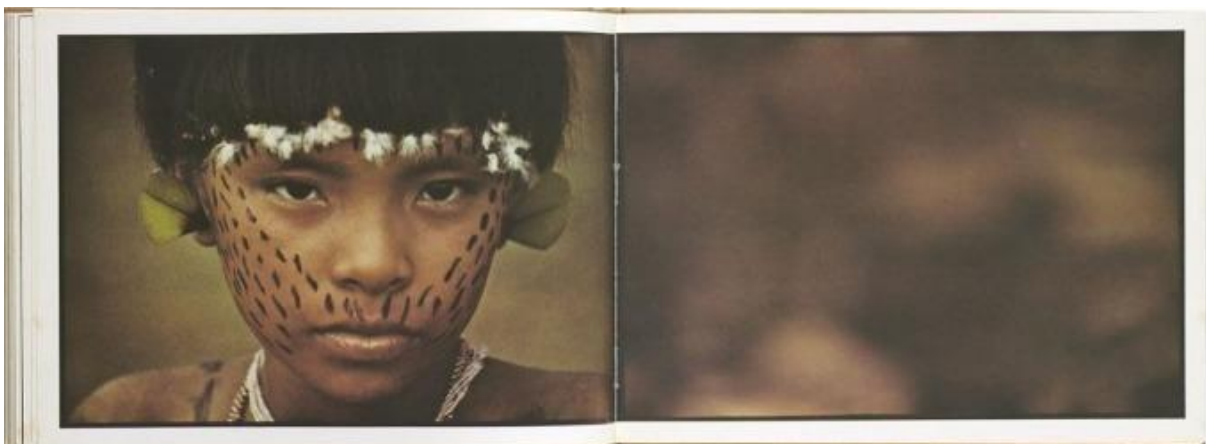


Figura 74: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.



Figura 75: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

Um escuro profundo nos transporta para dentro da maloca. Uma iluminação pontual mostra apenas um pequeno pedaço do nariz, a boca e o queixo de uma pessoa, enquanto uma mão fura sua pele com um graveto (**Figura 76**). Pela imagem anterior, entendemos tratar-se dos orifícios feitos para receberem adornos e plumas. No livro *Yanomami - Frente ao eterno* há uma imagem semelhante a esta, na qual a legenda diz tratar-se de um rito de passagem de “menina-moça”, no entanto, segundo apurado por Silva trata-se de um hábito corriqueiro e não um ritual⁴⁹⁰. A borda do filme indica que entraremos em uma nova sequência.



Figura 76: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

O amarelo intenso que ocupa quase uma página inteira contrasta com a escuridão da imagem anterior (**Figura 77**). O rastro de luzes ao fundo da imagem indica movimento, as pessoas retratadas parecem estar cantando e dançando. Entendemos tratar-se de um ritual. Aqui entendemos a impossibilidade de compreendermos o conteúdo das fotos ou até mesmo as

⁴⁹⁰ SILVA, Vitor Marcelino. Op. cit., 2022, p. 178.

poéticas de composição e montagem para retratar o ritual *reahu* sem as palavras do xamã yanomami. De acordo com Davi Kopenawa, o *reahu* é uma grande festa na qual os Yanomami, após ingerirem *yãkoana*, fazem dançar os *xapiri*⁴⁹¹.

A imagem de Omama disse a nossos antepassados: “Vocês viverão nesta floresta que criei. Comam os frutos de suas árvores e cacem seus animais. Abram roças para plantar bananeiras, mandioca e cana-de-açúcar. Deem grandes festas *reahu*! 29 Convidem uns aos outros, de diferentes casas, cantem e ofereçam muito alimento aos seus convidados!”⁴⁹²

Na cosmovisão Yanomami, foi Omama quem criou o mundo, o sol, o céu, os rios, as plantas, os bichos, as palavras e os seres humanos⁴⁹³. Os espíritos *xapiri* também foram criados por Omama para proteger os Yanomami, para evitar que os maus espíritos devorassem suas imagens e os levassem à morte. Omama tinha um irmão mau, Yoasi, que, por sua vez, era criador de coisas más. A introdução da morte é creditada a Yoasi, “também por isso às vezes chamamos os brancos de Yoasi thëri, gente de Yoasi. Suas mercadorias, suas máquinas e suas epidemias, que não param de nos trazer a morte, também são, para nós, rastros do irmão mau de Omama”⁴⁹⁴.



Figura 77: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

A velocidade das imagens se acelera e o ritmo torna-se ainda mais cinematográfico, marcado pela introdução de pontas de filme e outros elementos do processo fotográfico, bem como pela

⁴⁹¹ KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. Editora Companhia das Letras, 2019, p. 78.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 76.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 81

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 83.

sensação de movimento provocada pelas imagens. Neste ponto é instigante observar como as fotos mesmo mostrando as cenas do ritual, ainda assim preservam o seu mistério não o revelando por completo. O corte do enquadramento parece evitar a exposição do transe e sua representação literal (**Figura 78**). Andujar se utiliza de recursos e poéticas próprias do fazer fotográfico para retratar o que havia aprendido sobre a cultura Yanomami. Kopenawa nos conta que “a imagem dos *xapiri* é muito reluzente”⁴⁹⁵. Os efeitos das luzes tremidas em longa exposição parecem transmitir um vislumbre de como seriam os *xapiri*, nos dá a ver algo da dimensão do invisível (**Figura 79**).

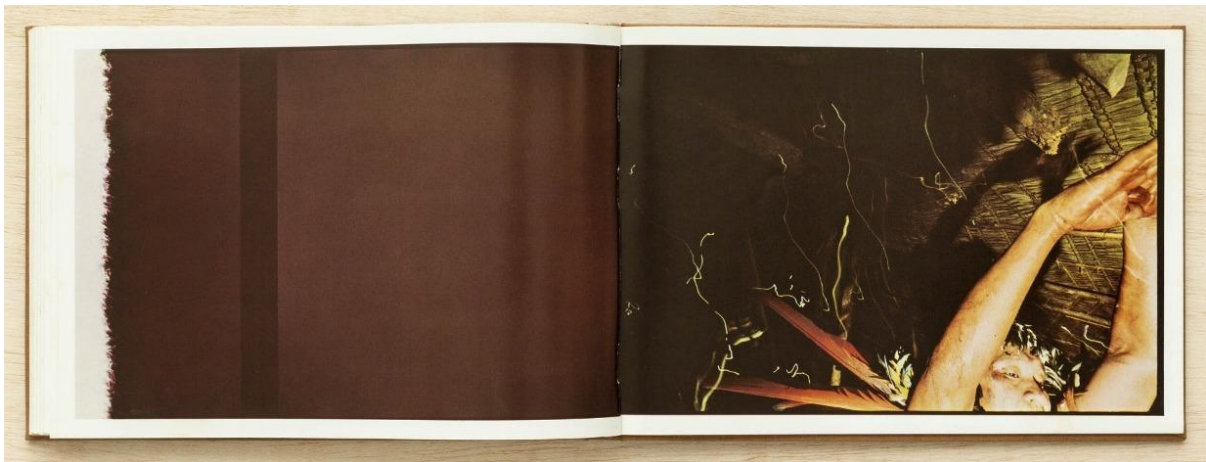


Figura 78: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.



Figura 79: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

⁴⁹⁵ Ibid., p. 112.

Conforme descreve Kopenawa, os *xapiri* levam as imagens dos yanomami para o mundo dos sonhos após a ingestão de *yãkoana*, antecedida por uma pequena morte (**Figura 80**). Em algumas passagens, o xamã rememora as primeiras vezes que tomou a substância:

Faziam-me cheirar um pouco, duas ou três vezes. Aí, a força da *yãkoana* me pegava e em seguida me fazia morrer. Eu rolava e me debatia no chão, como um fantasma. Não via mais nada à minha volta, nem a casa, nem seus moradores. Gemia e chamava minha mãe: “Napaaa! Napaaa!”. Minha pele permanecia estirada no chão, enquanto os *xapiri* pegavam minha imagem e a levavam para longe, muito ligeiros. Eu voava com eles até as costas do céu, onde vivem os mortos, ou para o mundo subterrâneo dos ancestrais *aõpatari*. No final, me traziam de volta ao lugar onde jazia minha pele e eu recobrava consciência.⁴⁹⁶

As imagens seguintes de *Amazônia* parecem vir de encontro ao relato de Davi. Segundo Albert, o *reahu* consiste em uma grande festa comunitária, mas também é, ao mesmo tempo, uma cerimônia na qual são firmadas alianças políticas e um ritual funerário⁴⁹⁷, o que justifica a imagem de uma urna funerária logo após a sequência do transe (**Figura 81**). Com tal colocação Albert nos permite perceber a dimensão da confiança alcançada por Andujar entre os Yanomami, a ponto de retratar de maneira tão íntima o seu mais importante rito.



Figura 80: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

⁴⁹⁶ Ibid., p. 98.

⁴⁹⁷ Ibid, p. 613.

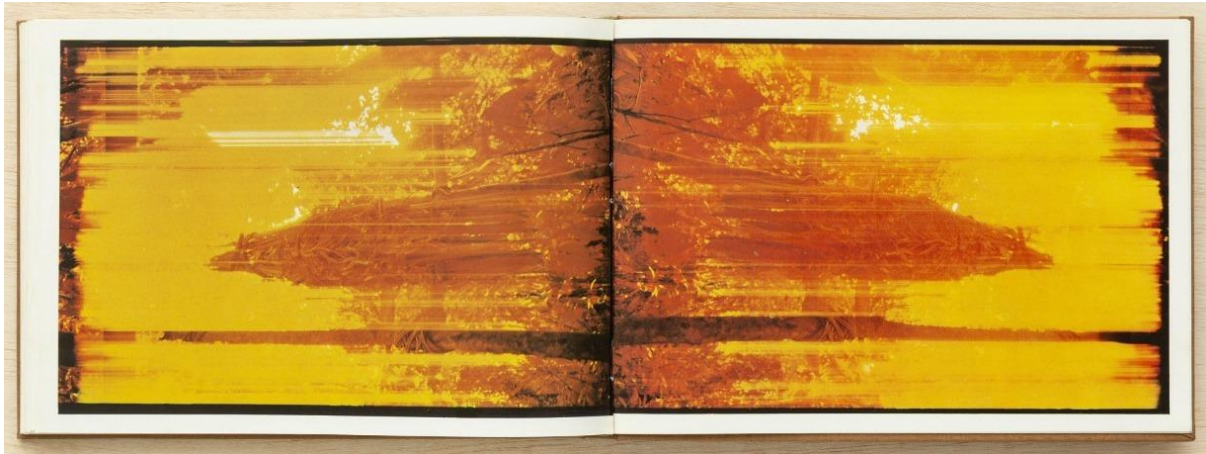


Figura 81: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

Depois do transe e da foto da urna funerária retratada em filme infravermelho⁴⁹⁸, a sequência muda de ritmo tornando-se novamente mais lenta e etérea. As imagens finais do livro, em preto e branco e algumas poucas cores mais frias, parecem nos levar ao mundo subterrâneo descrito por Kopenawa. O corpo do jovem ao chão, os olhos cerrados, o rosto quase marmorizado e haste de aplicação do pó da *yãkoana* nos transmitem a ideia de sua força (**Figura 82**). Ainda segundo o líder yanomami, a substância inalada por eles nos rituais é extraída da árvore *yãkoana hi*, que é o alimento dos *xapiri*⁴⁹⁹. O procedimento poético de Love e Andujar de refotografar as imagens com novos filmes e luzes é altamente acionado nesta parte do livro. A imagem de uma criança com brilho dourado nos mirando em tom de desconfiança, dá mais uma vez a entender um sentido de continuidade, como se essa história ainda não tivesse sido contada por inteiro (**Figura 83**). E a última imagem de uma ponta de filme semelhante à do começo livro, relacionando a narrativa a um tempo cíclico e não-linear (**Figura 84**).

⁴⁹⁸ NOGUEIRA, Thyago. Op. cit., p. 300.

⁴⁹⁹ KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. Op. cit., 2019, p. 76-77.



Figura 82: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.



Figura 83: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.



Figura 84: Página interna do livro *Amazônia*, 1978. Fonte: Fonte: Coleção Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, USP.

A sequência apresentada coloca para dentro do livro as sobras dos filmes fotográficos, as pontas dos filmes estão presentes em diversos momentos do livro e marcam a aceleração do ritmo das imagens. As experimentações que George vinha fazendo enquanto editor na revista *Novidades*

Fotoptica, mostradas anteriormente, parece ter atingido seu ápice em *Amazônia*. Sobre as inspirações para o livro, George Love diz:

“Na verdade, o livro surgiu das convicções sobre a natureza da fotografia e sobre a experiência na região, numa tentativa de conciliar ideias desses dois universos. A Amazônia era o tema, mas o objetivo era mostrar que uma foto não é uma representação fiel do assunto. O livro foi construído para traduzir esta tese, de que aquilo, que a fotografia mostra é uma impressão da realidade, apenas a minha impressão. O que você vê é a foto da floresta, não a própria. Não é o céu que você vê, é o filme. Não é um livro da Amazônia, é um livro de filmes. O livro nunca foi entendido. Também, ele foi simplesmente banido, na época áurea da censura. Nunca chegou ao público.”⁵⁰⁰

Notamos que George coloca mais uma vez a fotografia na chave da expressão de uma experiência subjetiva, de um traço, uma impressão. Seu discurso se caracteriza como o que Philippe Dubois nomeia de “fotografia como traço do real”⁵⁰¹, cujo “ponto de partida é, portanto, a natureza técnica do processo fotográfico, o princípio elementar da impressão luminosa regida pelas leis da física e da química”⁵⁰². Dubois relaciona esse tipo de percepção da fotografia ao fotograma, no qual a imagem resulta “uma composição apenas de sombra e de luz puramente plástica”. Nesta perspectiva, é possível aproximar o procedimento de inclusão de preços velados e pontas de filme de tal conceituação.

A publicação do livro *Amazônia* sugere uma tentativa de operar uma inversão dos discursos ufanistas associados às primeiras apresentações das imagens dos Yanomami no MASP, o enredo contado pelo livro, entretanto ainda não estava completo, e nem poderia. No final da década de 1970 a censura ainda atuava com vigor, conforme vimos, o que impedia denúncias mais contundentes por parte dos artistas.

*

Em 1979, fundou com Carlo Zacchini e o antropólogo Bruce Albert a Comissão para Criação do Parque Yanomami (CCPY), abandonando a carreira como fotógrafa profissional para dedicar-se à luta política pelos direitos indígenas. Um impresso da CCPY de 23 de julho de 1979, no qual Claudia assina como responsável, faz uma espécie de convocatória à participação da classe artística e intelectual, reportando o projeto para criação de um “Parque Indígena Yanomami” e a gravidade da situação em que se encontrava a população.

⁵⁰⁰ Depoimento de George Love. In: De Boni, Zé. *Verde Lente: fotógrafos brasileiros e a natureza*. São Paulo: Empresa das Artes, 1994, p. 36.

⁵⁰¹ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus Editora, 2008, p. 45.

⁵⁰² *Ibid.*, p. 50.

No momento, a situação dos yanomami no Brasil é particularmente preocupante pois é uma das últimas nações indígenas do Brasil e encontra-se desde 1974 gravemente ameaçados pela agressiva e desordenada expansão dos planos de desenvolvimento da Amazônia Brasileira.

A Fundação Nacional do Índio (FUNAI), órgão federal de assistência aos indígenas no Brasil, nos últimos dois anos, declarou de ocupação indígena vinte e uma áreas descontínuas. São áreas que permitem a penetração de frentes de colonização, a aceleração do cerco, a invasão progressiva e a depredação do habitat ecológico. Essa medida é absolutamente inadequada, uma vez que do ponto de vista da legislação indigenista brasileira, desrespeita a totalidade sócio-econômica e cultural das comunidades Yanomami, comprometendo, dessa forma, sua coesão étnica e sobrevivência física.

A criação de um Parque Indígena Yanomami é, face ao exposto, a única medida viável para garantir aos índios Yanomami um território uno e suficientemente vasto que lhes permita sua sobrevivência física e cultural. Deve-se levar em conta também o fato de apresentar a área a ser ocupada pelos indígenas condições tais, que tornam altamente recomendável a sua proteção do ponto de vista ecológico. Essa área foi, inclusive, objeto de estudos visando à criação de Parques Nacionais, Reservas Florestais e Estações Ecológicas.⁵⁰³

Ao final do documento, que, por seu formato, possivelmente foi enviado para diversos destinatários, a CCPY encoraja a quem se sensibilizasse com a causa à escrever para o Presidente da República, General Figueiredo, ao Ministro do Interior, Coronel Mário Andreazza, e ao presidente da FUNAI, Ademar Ribeiro da Silva, em defesa dos direitos dos indígenas sobre seu território.

Alguns meses antes, em abril, o diretor do MASP escreve ao arquiteto e paisagista Roberto Burle Marx requisitando sua participação na movimentação política em torno da questão. Podemos supor que não tenha sido o único artista a quem Bardi escreveu divulgando o projeto, e assim compreendemos que o engajamento de Andujar mobilizou o diretor a utilizar seus contatos para a divulgação da CCPY. As imagens da artista circularam apenas nos meios específicos de defesa dos direitos indígenas e a favor da demarcação de suas terras, entre o final da década de 1970 até o final da década de 1990, quando Claudia volta assiduamente ao circuito artístico institucional trabalhando desde seu arquivo pessoal.

George Love, por sua vez, volta a organizar mostras no MASP já no ano seguinte, 1979. Ele expõe no museu em pelo menos outros cinco eventos, dos quais trataremos no próximo item.

3.2 - As outras exposições de George Love no MASP e o livro *São Paulo: Anotações*

George Love expôs no MASP em outras duas mostras coletivas e três individuais. Em setembro

⁵⁰³ Comissão pela Criação do Parque Yanomami [*Convocatória*], 23 de julho de 1979. Arquivo do Masp. Arquivo OA. Dossiê 08 - Andujar, Claudia.

1979, organizou⁵⁰⁴ a exposição coletiva *Paisagem Brasileira*, na qual também expuseram João Farkas, Carlo Zacquini e Edna Mae Barone. As tratativas começam a acontecer em maio do mesmo ano e previam a participação de Regina Vater, com um filme em Super 8 milímetros sobre os quatro elementos - fogo, terra, água e ar⁵⁰⁵ -, uma palestra com o fotógrafo americano Syl Labrot⁵⁰⁶, ex-companheiro de George na *Heliographers Association* que expunha no mesmo momento no museu, e ainda uma seção de fotos de paisagens brasileiras tiradas por satélites americanos.

Um release para imprensa informa que o projeto se tratava de “uma mostra de fotografias divididas em quatro tempos” e apresentou trabalhos de quatro fotógrafos que se revezaram em mostras curtas de pouco mais de dez dias de duração cada um.

O ciclo de exposição “A Paisagem Brasileira”, quatro mostras curtas em 50 dias, com quatro propostas diferentes ao redor da visão fotográfica da natureza (não a natureza morta, é claro, mas a natureza bem viva) vem para dar vazão ao trabalho de pessoas que se interessam pelo estudo fotográfico da paisagem. Os participantes são: George Love, João Farkas, Carlo Zacquini e Edna Barone.⁵⁰⁷

Entre 04 e 16 de setembro, George Love apresentou a série *Saint Anthony*, João Farkas exibiu o trabalho *A linha do Horizonte* de 18 a 30 de setembro, de 02 a 14 de outubro foi a vez de Carlo Zacquini mostrar suas fotografias com o tema *Terra de Roraima* e Edna Mae Waddington expôs a série *Através da Janela* entre 16 e 18 de outubro, fechando a programação da mostra. A realização contou com parceria da Fotoptica para revelação dos filmes e impressões⁵⁰⁸, e com a Kodak na doação de filmes para os fotógrafos participantes do projeto. No dossiê da exposição, além dos manuscritos que esboçam as ideias iniciais da exposição, encontramos descrições mais aprofundadas apenas dos trabalhos de George Love e João Farkas.

A primeira experiência é “Saint Anthony”, de George Love. O nome faz referência

⁵⁰⁴ A organização é creditada a George Love na matéria “Pré-estréia da semana”, publicada pelo Jornal da Tarde de 17 de setembro de 1979, bem como no folheto de divulgação da mostra *A linha do Horizonte* de João Farkas. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de Fotografias Paisagem Brasileira, 1979.

⁵⁰⁵ Manuscrito, 30 de maio de 1979. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de Fotografias Paisagem Brasileira, 1979.

⁵⁰⁶ O livro de fotografias de Syl Labrot, *Pleasure Beach*, faz parte do acervo bibliográfico do Centro de Pesquisa do MASP. Há uma correspondência de Bardi agradecendo o consulado estadunidense pela doação. É possível conjecturar que George Love tenha sido intermediário entre Labrot e o MASP.

⁵⁰⁷ [Release para imprensa]. Sem data. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de Fotografias Paisagem Brasileira, 1979.

⁵⁰⁸ O manuscrito datado de 07 de junho de 1979 previa a impressão de um pequeno catálogo que não foi localizado e provavelmente não aconteceu. O único impresso da pasta é o folheto de divulgação da exposição *A linha do Horizonte* de João Farkas. Manuscrito. 07 de junho de 1979. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de Fotografias Paisagem Brasileira, 1979.

direta à foz de Santo Antonio, no rio Jari, entre o Amapá e o Amazonas, O trabalho é dedicado a este local, como idéia-símbolo da presença nunca revelada, pois nenhuma imagem da foz aparece na mostra. É uma proposta de experimentação gráfica que na sua forma final será um livro encadernado em apenas 20 exemplares, um dos quais se encontra no Masp.⁵⁰⁹

O trabalho de João Farkas, apresentado em seguida, tratava-se de uma homenagem ao fotógrafo Edward Weston.

A Linha do Horizonte, título da mostra, vem do enquadramento constante do próprio horizonte, dentro de cada imagem fotográfica de Farkas. Assim, na medida em que a linha do horizonte se une ao conceito da natureza como infinito, o trabalho se torna comentário de ordem universal como os comentários visuais de Weston, o falecido fotógrafo americano, cujas fotografias da natureza o tornaram legendário.⁵¹⁰

O único folheto de divulgação encontrado é referente à mostra de Farkas, no entanto, a impressão com cores alteradas sugere a participação ou, no mínimo, certa influência de Love quanto às técnicas gráficas utilizadas (**Figura 85**). Da mesma maneira, apreendemos a reverberação do cenário da fotografia praticada nos Estados Unidos, em razão da homenagem prestada a Edward Weston, bem como pela admiração demonstrada pelos fotógrafos da nova geração ao trabalho do próprio George Love.



Figura 85: Folheto de divulgação da exposição *Horizontes*, de João Farkas. Fonte: Centro de Pesquisa do MASP. Arquivo Histórico. Pasta da exposição *Paisagem Brasileira*, 1979.

Uma matéria escrita por Moracy de Oliveira e publicada pelo Jornal da Tarde em 21 de junho de 1979, divulgava as exposições de fotografia do MASP entre as quais estava prevista *A*

⁵⁰⁹ [Release para imprensa]. Sem data. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de Fotografias Paisagem Brasileira, 1979.

⁵¹⁰ [Release para imprensa]. 17 de setembro de 1979. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de Fotografias Paisagem Brasileira, 1979.

Paisagem Brasileira. O texto da reportagem atribui ao museu papel relevante na mudança de status pela qual atravessava a fotografia no meio artístico.

A culpa é do MASP. Essa afirmação certamente estaria presente na resposta de muita gente, caso fossem perguntadas sobre os eventuais culpados pela desmoralização quase completa do velho argumento que indicava o preconceito como o maior obstáculo à realização de mostras de fotografia em São Paulo. E essa não seria nem uma resposta apressada ou tampouco uma acusação leviana impensada. Afinal, não foi o MASP uma das primeiras instituições, para espanto de um surpreso público, a ceder os seus concorridos espaços para que fotógrafos de diferentes estilos e especializações exibissem suas imagens com o mesmo destaque que outras formas de manifestações plásticas já haviam conquistado por tradição e direito?

Foi. E nestes últimos 10 anos, período em que a fotografia brasileira começou a perder o anonimato de uma atividade menor e se transformou numa *linguagem visual legitimada culturalmente*, o MASP sempre esteve presente, seja através de constantes exposições que ocuparam e ocupam seus salões, de cursos específicos e de uma permanente abertura e simpatia com a imagem fotográfica. Foi ele ainda que, para a fotografia não se restringir unicamente aos trabalhos locais, trouxe algumas significativas mostras internacionais, mantendo ainda que com atraso e de maneira sofrível o público informado das tendências internacionais.⁵¹¹

Mais do que nos informar sobre a exposição, a reportagem é representativa da constatação de que a fotografia havia atingido o status de “linguagem visual legitimada culturalmente” naqueles anos finais da década de 1970. Se “o MASP sempre esteve presente” nas movimentações em torno de seu reconhecimento artístico, abrindo “seus concorridos espaços” para a exibição de mostras fotográficas desde os anos 1950, as atividades realizadas por Claudia Andujar e George Love no início daquela década em âmbito institucional, trouxeram contribuições significativas para tal processo.

Em janeiro de 1980, Love realizou no MASP a exposição individual *Diários de Kafka*, voltando ao formato de instalação de imagens projetadas em sincronia com sons. O audiovisual, construído a partir de 24 trechos do segundo volume dos *Diários de Kafka* especialmente traduzidos para esta montagem, consistia em uma sequência de 81 imagens que tratavam “de assuntos sombrios e de certa forma cruéis” ambientadas por sons que remetiam à paz e à reflexão, a fim de, segundo o artista, formar uma visão de Kafka que teriam muito a ver com seu trabalho e sua vida⁵¹².

Os projetores por controle de fusão foram instalados no fundo da sala expositiva do primeiro andar do museu e as imagens projetadas em uma tela cuja superfície dividia o espaço do chão

⁵¹¹ OLIVEIRA, Moracy. Desde ontem, a fotografia está saindo um pouco mais do anonimato. *Jornal da Tarde*, 21 de junho de 1979 (grifo nosso). Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de Fotografias “Paisagem Brasileira”, 1979.

⁵¹² [Release para imprensa]. 05 de janeiro de 1980. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Diários de Kafka de George Love, 1980.

ao teto com uma largura entre 11 e 13 metros. Na entrada da exposição estava prevista a exibição de um retrato de Franz Kafka “possivelmente projetado ou visto através de *video-tape*”⁵¹³. Novamente, à exemplo de sua primeira exposição no MASP, podemos observar as inspirações literárias de Love para a criação visual, comprovando sua predileção pelo universo da literatura fantástica.

Da mesma maneira, George reitera o seu interesse por diferentes meios da imagem técnica, dessa vez apontando para o vídeo. Segundo Philippe Dubois, o vídeo é por excelência uma mídia de passagem, histórica e esteticamente, o cinema experimental e a videoarte são mediadores entre os dois universos, habitando um “entre-lugar” entre o cinema e as artes visuais⁵¹⁴.

Uma matéria do Jornal da Tarde publicada quando a exposição ainda estava na etapa de planejamento, e em concomitância com a realização da mostra anterior *A Paisagem Brasileira*, anunciava a volta de George Love ao circuito artístico e os diversos projetos que pretendia realizar além da série fundamentada nos escritos de Kafka.

O texto de Moracy de Oliveira sugere que o artista teria atravessado um hiato sem expor suas imagens, no qual dedicou-se a trabalhos gráficos em grandes empresas. Disposto a reconquistar um espaço na fotografia que se fazia na cidade, pretendia lançar um livro teórico sobre fotografia: “iniciado como um ensaio sobre a crítica fotográfica, acabou transformando-se num longo estudo sobre a percepção humana tendo a fotografia como ponto de partida. Será um volume só de textos e muito disposto a discutir alguns temas pouco veiculados no Brasil”⁵¹⁵. Um livro de fotografias de autoria de George Love, *São Paulo: anotações*, seria publicado apenas alguns anos mais tarde com o patrocínio da Eletropaulo, seus estudos teóricos permanecem inéditos, assim como muito de sua produção fotográfica e audiovisual.

Em 16 de abril de 1982, o MASP inaugurou a exposição *São Paulo Registros e Anotações* em parceria com a antiga *Light*, empresa estatal de fornecimento de energia elétrica do estado de São Paulo, que havia sido recém renomeada de *Eletropaulo S/A*. Dividida em duas partes, a primeira contou com imagens do arquivo da empresa, que abrigava entre seus registros uma coleção de doze mil negativos de vidro, cujas imagens documentavam as atividades da empresa

⁵¹³ [Release para imprensa]. 05 de janeiro de 1980. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Diários de Kafka de George Love, 1980.

⁵¹⁴ DUBOIS, Philippe. Op. cit., 2009, p. 186.

⁵¹⁵ OLIVEIRA, Moracy. *Novas pesquisas e projetos. Na volta de George Love*. Jornal da Tarde, 26 de julho de 1979. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Diários de Kafka de George Love, 1980.

na cidade desde a instalação da *The São Paulo Trainway, Light & Power Company Limited*, em 1899 até 1940, e foi denominada “*São Paulo, Registros 1899-1940*”. A segunda parte da mostra, possivelmente de menores dimensões, exibia imagens de autoria de George Love sobre a cidade nos dias atuais.

George vinha trabalhando na restauração técnica dos negativos de vidro do arquivo da Eletropaulo, juntamente com o pesquisador e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP Benedito Toledo Lima, que havia recebido a incumbência de selecionar algumas imagens para serem publicadas⁵¹⁶. No dossiê do Arquivo Histórico do Masp sobre a exposição, não foram encontrados documentos sobre as tratativas da mostra. As matérias da imprensa da época, por sua vez, atribuem a Love os papéis de “diretor” e “editor” da exposição, contando com a pesquisa histórica de Benedito Lima de Toledo e José Alfredo Pontes⁵¹⁷.



Figura 86: Capa do livro *São Paulo: Registros*, com fotografias do arquivo da Eletropaulo, 1982. Fonte: Biblioteca de Fotografia do IMS.

A fotógrafa Stefania Bril em sua coluna no jornal *O Estado de S. Paulo*⁵¹⁸ publicada em 23 de

⁵¹⁶ Na era dos bondes - Os arquivos secretos de uma São Paulo em mutação. Revista *Isto É*, 21 de abril de 1982. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de fotografias *Eletropaulo - São Paulo registros e anotações*, 1982.

⁵¹⁷ BRIL, Stefania. São Paulo, no Masp. Obrigatório. *O Estado de São Paulo*, 23 de abril de 1982. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de fotografias *Eletropaulo - São Paulo registros e anotações*, 1982.

⁵¹⁸ A pesquisadora Patrícia Yamamoto traça um panorama das críticas e textos historiográficos voltados para a afirmação da fotografia no circuito de arte paulistano na década de 1970, no qual se inserem os artigos publicados por Stefania Bril no jornal *O Estado de S. Paulo*. YAMAMOTO, Patrícia Hitomi. *Circuito em transformação: O Estado de São Paulo e a cultura fotográfica paulistana nos anos 1970*. (Dissertação Mestrado) PGEHA USP, 2018.

abril de 1982 descreveu visita à exposição, esclarecendo questões acerca das imagens expostas e sua montagem.

O que o espectador vê é a imagem do passado vestida pela cor de hoje. São fotos de tonalidade azul, magenta. Testemunhas que pararam no tempo. Vidas que ressuscitaram, deixando fluir o tempo dentro de sua matéria.

As etapas do trabalho são bem traçadas. São negativos e transparências. Imagens positivas obtidas por contato - os negativos chegam ao formato 24 x 30 cm. Rachaduras - vidro e emulsão quebrados -, retoques antigos, fita durex de hoje. Nada é escondido, camuflado. A tela para a leitura dos microfilmes (Nakamura) convida o público a participar - usar a técnica de hoje para desvendar o passado.

A montagem da exposição - imagens prensadas sobre as chapas de vidro, colocadas na posição vertical e horizontal - induz o espectador a duas percepções simultâneas. Ele folheia as imagens colocadas próximas, ao seu alcance imediato. O espectador sonda as imagens a distância, filme parado que testemunha o presente (pela técnica) e leva ao passado (pelo conteúdo). E, de repente, a imagem adquire movimento, torna-se tridimensional. É mais uma vez o resultado da criatividade de George Love que prensa as transparências positiva e negativa nas faces opostas da placa de vidro, provocando uma visão estereoscópica.⁵¹⁹

O artigo sugere a manipulação das imagens antigas do arquivo através da microfilmagem e das conhecidas técnicas de laboratório, recortes e reproduções, aplicadas por George em exposições anteriores. No entanto, nesta exposição o artista se destaca como curador, atuando tanto na seleção das imagens quanto em sua forma de apresentação. Já a seção dedicada às imagens da atualidade, de acordo com Bril, exprimiam:

Visão do fotógrafo e experimentação técnica. Aprendizado e pesquisa para preservar o hoje para o futuro - por exemplo, as imagens das áreas inundadas em Sete Quedas (George Love).

O editor da exposição deixa o pensar e a intuição fluírem. Idéias rápidas, faíscas que saltam. A continuidade entre passado e o futuro é um pano de fundo invisível para um espectador comum. Ele a pressente, mas gostaria de entender melhor. Há necessidade de um comentário, uma legenda. Parece que chegarão no decorrer da exposição. A exposição é obrigatória e merece tornar-se itinerante. Viajar dentro e fora do País. Revelar o amor e a competência de testemunhar o presente e a visão para se projetar no futuro.⁵²⁰

No trecho destacado compreendemos a continuidade da poética de inclinações abstratas aplicada por Love em suas imagens, motivo pelo qual a crítica sugere a “necessidade de um comentário, uma legenda” para que o público compreendesse melhor o conceito, o “pano de fundo invisível” da exposição. Ao mesmo tempo, o enaltecimento das “idéias rápidas” e das “faíscas que saltam” remetem aos primeiros textos escritos por Bardi, pouco mais de dez anos antes, sobre a poética desenvolvida por Love. A inserção de imagens específicas do processo

⁵¹⁹ BRIL, Stefania. São Paulo, no MASP. Obrigatório. O Estado de São Paulo, 23 de abril de 1982. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de fotografias Eletropaulo - São Paulo registros e anotações, 1982.

⁵²⁰ BRIL, Stefania. São Paulo, no MASP. Obrigatório. O Estado de São Paulo, 23 de abril de 1982. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de fotografias Eletropaulo - São Paulo registros e anotações, 1982.

fotográfico, as pontas de filme, foi descrita pelo diretor do museu, ainda no início da década de 1970, como a tentativa de “fixar uma centelha do tempo cósmico que flui”, conforme apontado no início deste capítulo. Descobrimos também que houve a exibição de imagens de paisagens naturais alteradas por intervenção humana em conjunto com as fotografias captadas na cidade de São Paulo, gesto no qual subentende-se a ideia de consequências ambientais mais profundas do modo urbano de organização da vida.

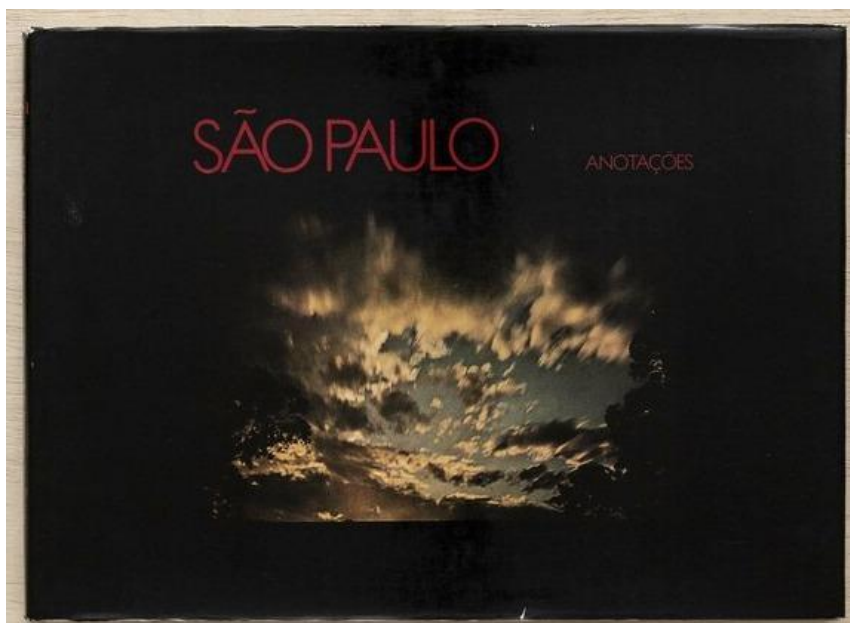


Figura 87: Capa do livro *São Paulo: Anotações*, de George Love, 1982. Fonte: Biblioteca de Fotografia do IMS.

A partir das seções apresentadas na mostra foram editados dois livros com patrocínio da Eletropaulo: *São Paulo, Registros 1899-1940* (**Figura 86**) e *São Paulo, Anotações* (**Figura 87**). Uma matéria veiculada pelo Jornal da Tarde de 13 de abril de 1982, trazia comentários do editor da Raízes Artes Gráficas, Regastein Rocha⁵²¹, nos quais fica patente a participação de George também na edição das imagens do livro das fotografias do arquivo da Eletropaulo.

“São Paulo, Registros 1899-1940 reúne 110 fotos, originalmente branco e preto, mas que no livro aparecem em quatro tonalidades. (...) ao invés de se utilizar as antigas reproduções existentes, bastante esmaecidas, preferiu-se realizar novas cópias dos negativos de vidro, com filmes em cores. Dessa maneira, todas as nuances de cores existentes nos negativos, resultantes da ação do tempo, foram registradas. E os fotolitos foram feitos a partir desse material, dando ao livro um aspecto bastante original. Há fotos inclusive que registram as trincas das matrizes, o que pode dar ao leitor a impressão de estar com a própria chapa de vidro em mãos.”⁵²²

⁵²¹ Nota-se a recorrência do nome de Regastein Rocha como editor dos livros tanto de Claudia Andujar como de George Love.

⁵²² *São Paulo, imagens inéditas*. Jornal da Tarde, 13 de abril de 1982. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de fotografias Eletropaulo - São Paulo registros e anotações, 1982.

Os procedimentos descritos coincidem com aqueles utilizados por Love na composição de imagens ao longo de toda sua carreira e, como descrito acima, na organização da mostra. O fotógrafo, no entanto, não aparece nos créditos desta publicação. Até onde conseguimos apurar, *São Paulo, Anotações*, foi o único livro de fotografia solo publicado por George Love ainda em vida. O fotolivro *Alma & luz: sobre a bacia Amazônica*, foi publicado apenas postumamente, após a repentina morte do fotógrafo, em 1995. Em *São Paulo, Anotações* foram publicadas fotografias de autoria de Love, captadas entre 1966 e 1982. O conjunto das imagens, coloridas e vibrantes, não tem a intenção de contar uma história e tampouco existe uma sequência definida entre elas. Como o título mesmo sugere, constituem-se de registros quase aleatórios em uma espécie de caderno de anotações, cuja unidade é dada pelo próprio caderno. Ao menos três das fotografias publicadas no livro pertencem à Coleção Pirelli/MASP de Fotografia⁵²³ (**Figuras 88, 89 e 90**).

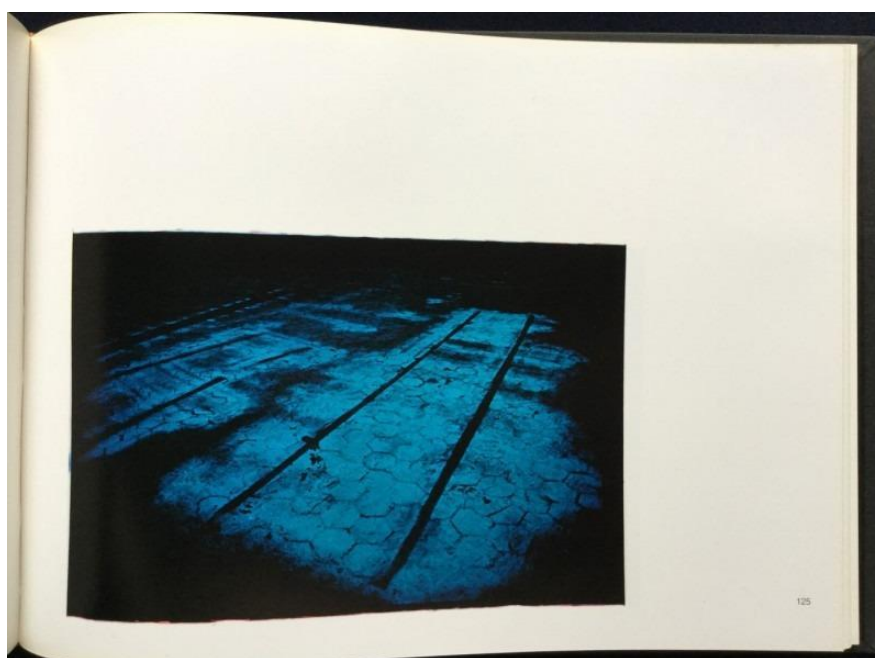


Figura 88: George Love, *São Paulo: Anotações*, 1982, p. 125. Fonte: Biblioteca de Fotografia do IMS.

⁵²³ O site da Coleção Pirelli/MASP de Fotografia, que divulgava as imagens e fotógrafos da coleção, não está mais disponível online, dificultando o acesso às fotografias pertencentes ao seu acervo.

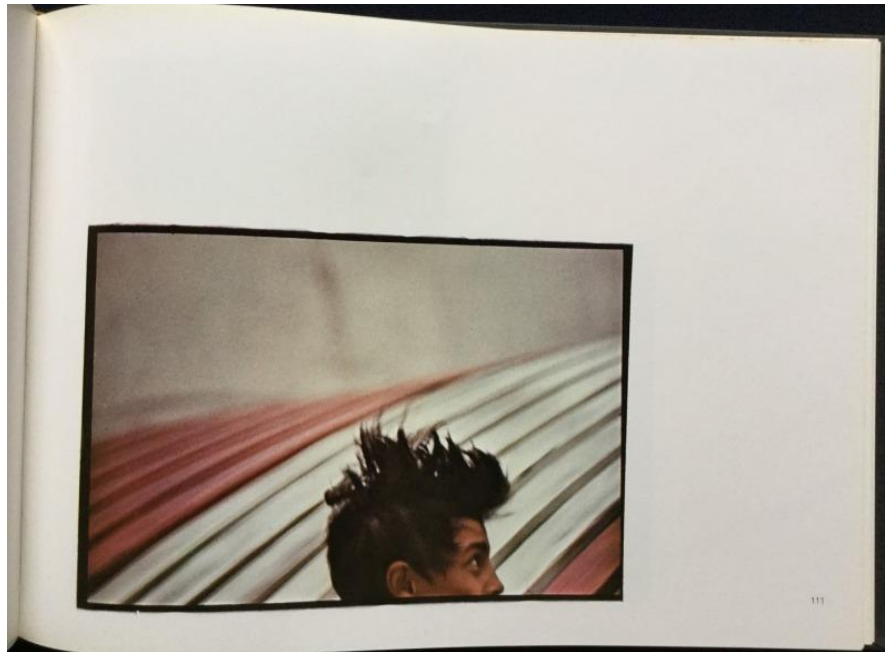


Figura 89: George Love, *São Paulo: Anotações*, 1982, p. 111. Fonte: Biblioteca de Fotografia do IMS.

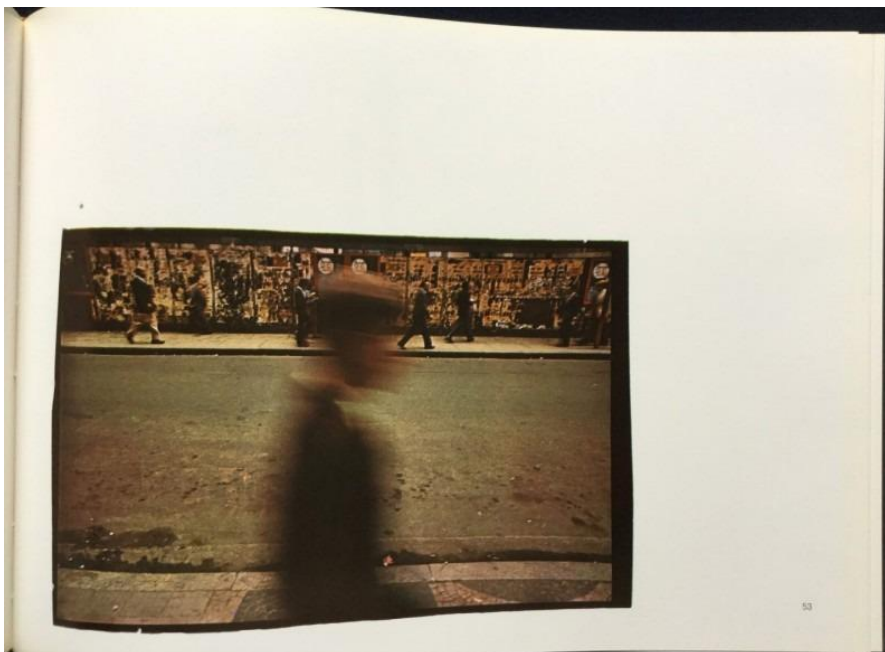


Figura 90: George Love, *São Paulo: Anotações*, 1982, p. 53. Fonte: Biblioteca de Fotografia do IMS.

Em 1984, George Love realizou a exposição denominada de *Metade do mínimo*, sua última colaboração em mostras do MASP. Nos documentos do Arquivo Histórico do MASP, identificamos três etapas que compuseram a exposição. A primeira ocorreu entre 18 de fevereiro e 18 de março e consistiu em um ciclo de palestras sobre a produção de fotografias

de baixo custo⁵²⁴. O objetivo era resgatar os princípios fundamentais da fotografia possibilitando a expressão e criação de maneiras alternativas de captação de imagens, tal como a máquina “buraco de agulha”, a *pinhole*⁵²⁵. De 29 de agosto a 09 setembro⁵²⁶, foi realizada uma exposição, que apresentou as pesquisas realizadas por Love sobre produções de baixo durante três meses e exibiu fotos que transmitiam o resultado. Uma nova etapa expositiva foi realizada entre 19 a 28 de outubro⁵²⁷, e tratava da fotografia como informática. Segundo Love, “o meio mais acessível ao homem para se informar sobre as coisas de forma muito sintética e muito rica em dados. Por isso, podemos dizer que a foto é altamente informática.”

Esta compreensão da fotografia como um agrupamento de dados passíveis de serem lidos e organizados em sistemas de informação dialoga tanto com seu uso pelas ciências exatas e da natureza, no sentido de classificação, o uso pela polícia, medicina e antropologia, na medição e reconhecimento, quanto com as pesquisas acerca do desenvolvimento dos meios eletrônicos. Susan Sontag, em 1977, já havia sinalizado neste sentido afirmando que “quando algo é fotografado, torna-se parte de um sistema de informação”⁵²⁸, a ponto de operar uma redefinição da própria realidade. A formação de George na área de Matemática e sua aproximação com projetos voltados à organização e sistematização de arquivos fotográficos reforçam as possíveis motivações para seu alinhamento à tal perspectiva. Em 1987, George Love retorna aos Estados Unidos para tornar-se consultor de tecnologia da empresa de equipamentos eletrônicos Sony, na área de fotografia⁵²⁹.

3.3 - “*Genocídio do Yanomami, morte do Brasil*”

Após um longo hiato sem organizar exposições no MASP, Claudia Andujar, então como representante da CCPY, propõe a realização da mostra *Genocídio do Yanomami, Morte do*

⁵²⁴ Metade da metade [*Folheto de divulgação*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de fotografias Metade do mínimo, 1984.

⁵²⁵ PINHOLE dispositivo de captação direta, sem câmera.

⁵²⁶ Metade do mínimo [*Folheto de divulgação*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de fotografias Metade do mínimo, 1984.

⁵²⁷ Metade do mínimo [*Folheto de divulgação*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição de fotografias Metade do mínimo, 1984.

⁵²⁸ SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004, p. 172.

⁵²⁹ MASP. Coleção Pirelli de Fotografia, n. 02, 1992, p. 40 (catálogo de exposição). Logo após esta edição da Coleção Pirelli MASP, George Love retorna ao Brasil. Não foi possível identificar suas atividades entre 1992 (ou 1993), época em de sua volta, e 1995 ano de seu falecimento, por fugirem do escopo e do recorte temporal desta pesquisa. Sabemos, no entanto, que obras de sua autoria em diapositivo foram doadas para o MASP por ele próprio em 1993 e estão alocadas no Arquivo de Referência, na pasta que leva seu nome.

Brasil, em 1989 (Figura 91). O contexto político nestes anos finais da década de 1980 era completamente diferente daquele instaurado durante as apresentações das primeiras exposições de Andujar no museu, e em particular ao da exposição *Hileia Amazônica*, na qual foram veiculadas as primeiras imagens dos Yanomami na instituição. O impacto do cenário de abertura política e redemocratização, além da participação de pessoas de origem indígena em sua organização, tiveram reverberações significativas no discurso transmitido pela exposição.



Figura 91: Vista da entrada da exposição Genocídio do Yanomami, morte do Brasil, 1989. Fonte: Website da Comissão Pró-Yanomami.

Em 15 de setembro de 1988, Claudia enviou uma primeira proposta para o desenvolvimento da mostra que, segundo ela em nome da CCPY⁵³⁰, seria dividida em duas partes: a primeira mostrando “uma faceta íntima da vida Yanomami (...) com uma seleção de fotografias *fortes* da coleção Claudia Andujar, todas em preto e branco”⁵³¹; e a segunda parte seria composta por

⁵³⁰ Claudia Andujar assina a correspondência como coordenadora da CCPY, ao lado de Abel de Barros Lina como procurador. Abel era casado com a antropóloga Carmen Junqueira, que o envolveu na defesa da causa indígena. Ele foi um dos fundadores da CCPY, prestando serviços administrativos, e teve papel decisivo em articulações políticas com o senador Severo Gomes, que se tornou importante aliado e defensor da demarcação das terras Yanomami. Disponível em: <http://www.proyanomami.org.br/frame1/geral.htm#abel> acesso em: 22/08/2022.

⁵³¹ ANDUJAR, Claudia [Correspondência]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. 15 de setembro de 1988. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Genocídio do Yanomami, Morte do Brasil, 1989.

painéis com fotografias, mapas e desenhos, acompanhados por legendas descritivas que se subdividiriam em outras dez seções:

- 01 - um texto introdutório referente à conquista da Américas e à conquista da Amazônia brasileira;
- 02 - elementos da história Yanomami referente aos tempos anteriores ao contato (a origem do povo Yanomami, a relação inter-étnica);
- 03 - o “habitat”; distribuição da população;
- 04 - o uso econômico da terra (caça, coleta, comércio e troca);
- 05 - relações sociais (vida diária, comércio e troca; conflitos);
- 06 - o ciclo da vida; ritos (nascimento, puberdade e morte);
- 07 - cosmologia, xamanismo;
- 08 - a história do contato com a sociedade branca; a visão Yanomami do homem “branco”;
- 09 - o impacto da situação de contato na experiência Yanomami (doença, poluição, desflorestamento, depredação da terra, desintegração social);
- 10 - terra e saúde. A luta pela sobrevivência. (A primeira Assembléia Yanomami; a voz dos líderes Yanomami).⁵³²

A partir do conteúdo previsto para as subseções da exposição compreendemos que, mesmo utilizando-se de expressões que ainda refletem a visão colonialista como “conquista das Américas” ou “conquista da Amazônia”, os três últimos itens operam uma importante alteração dos recursos discursivos aplicados em mostras anteriores, introduzindo a voz e a percepção dos próprios indígenas na “história do contato com a sociedade branca”. É importante lembrar que a ditadura militar, que durou de 1964 a 1985, havia terminado há pouco tempo e a nova Constituição Federal acabara de ser promulgada, no final de 1988, marcando a volta do Brasil ao regime democrático.

No que diz respeito aos direitos indígenas, a Constituição de 1988 estabelece marcos inovadores para as relações entre Estado, sociedade brasileira e povos originários. Constata-se o abandono da perspectiva assimilacionista, de uma população fadada ao desaparecimento, e a definição dos direitos indígenas em relação às suas terras como direitos originários. Antes da Constituição de 1988 a legislação vigente era a lei 6.001, conhecida como “Estatuto do índio”, de 1973, ou seja, do período mais repressivo do governo militar. Segundo o Instituto Socioambiental, o Estatuto seguia as diretrizes do velho Código Civil brasileiro, de 1916, no qual os indígenas são considerados “relativamente incapazes”⁵³³ e, assim sendo, deveriam ser tutelados pelo órgão indigenista estatal (o Serviço de Proteção ao Índio - SPI, entre 1910 e

⁵³² ANDUJAR, Claudia [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. 15 de setembro de 1988. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Genocídio do Yanomami, Morte do Brasil, 1989.

⁵³³ Sobre o histórico das leis indigenistas consultamos o website do Instituto Socioambiental (ISA). Disponível em: https://pib.socioambiental.org/pt/Estatuto_do_%C3%8Dndio acesso em: 22/08/2022.

1967, e depois a Fundação Nacional do Índio - FUNAI) até sua completa integração.

A inclusão do capítulo específico no qual estão expressos os direitos constitucionais dos povos originários, foi uma importante conquista do movimento indígena que vinha se organizando, conforme afirma Ailton Krenak, no “bojo de um movimento social mais amplo, de lutas pelas eleições diretas e pela democracia”⁵³⁴. Os anos 1980 viram nascer as primeiras organizações por direitos indígenas formada por pessoas indígenas. Uma das principais foi a União das Nações Indígenas (UNI), da qual Krenak era representante no momento em que profere seu emocionante discurso na Assembleia Constituinte de 1987, em defesa da emenda em favor dos direitos indígenas proposta pela UNI. A fala de Krenak trouxe resultados positivos para a aprovação da entrada do texto sobre os direitos indígenas na nova constituição.

É neste contexto que se insere a exposição *Genocídio do Yanomami, morte do Brasil*. Em um texto para imprensa redigido pela CCPY e preservado na pasta da exposição no Arquivo Histórico do MASP, nos conta que a mostra abordou não apenas o modo de vida tradicional do povo Yanomami como também denunciou as consequências, para os indígenas e para a floresta, do contato com a civilização branca.

O povo indígena Yanomami, o maior das Américas que ainda mantém praticamente intactas as tradições culturais de seus antepassados, vive na Amazônia, na fronteira do Brasil com a Venezuela, numa área de 9 milhões de hectares de florestas tropicais, lagos e montanhas que é uma das maiores reservas ecológicas do mundo. Isso tudo está agora ameaçado de desaparecer. Nos últimos dois anos a região vem sendo invadida ilegalmente por milhares de garimpeiros que, na procura por ouro, destroem a floresta envenenam os rios, levando doença e morte aos índios.⁵³⁵

Ao pedido de Cláudia, Bardi envia resposta afirmativa em 17 de novembro de 1988. Na correspondência, coloca à disposição da CCPY a sala de exposições temporárias do primeiro andar do MASP, procurando dar certas diretrizes para a organização da mostra tais como a apresentação de painéis fotográficos, mapas e material didático, além de “uma projeção muito bem estudada, a qual pudesse ambientar o modo de vida tradicional, a situação cultural e presente dos Yanomami”⁵³⁶. Inclui assim a mostra na agenda expositiva do museu para o mês de abril de 1989. Dois importantes patrocínios são solicitados pelo diretor do MASP à Plavinil e à Fotóptica, respectivamente para o fornecimento de duzentos metros de plástico branco para

⁵³⁴ VIVAN, Danilo. Ailton Krenak: os frutos do discurso que comoveu o país. Disponível em: <https://believe.earth/pt-br/ailton-krenak-os-frutos-do-discurso-que-comoveu-o-pais/> acesso em: 22/08/2022.

⁵³⁵ Comissão para Criação do Parque Yanomami [*Release para imprensa*]. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Genocídio do Yanomami, Morte do Brasil, 1989.

⁵³⁶ BARDI, Pietro Maria [*Correspondência*]. Destinatário: Cláudia Andujar (CCPY). 17 de setembro de 1988. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Genocídio do Yanomami, Morte do Brasil, 1989.

a confecção das telas⁵³⁷ e para o aluguel de dois projetores Ektagraphic AF-2 e um aparelho de controle de fusão⁵³⁸, ambos para a projeção do audiovisual elaborado por Andujar (**Figura 92**).

Pela única foto que conseguimos mapear do audiovisual apresentado (**Figura 93**), podemos notar que os procedimentos de espelhamento das imagens mobilizados na composição de *Amazônia* também consistiram em recursos poéticos para esta criação. Através dela é possível vislumbrar as montagens desenvolvidas por ela e George Love no início da década de 1970. Além disso, notamos que a imagem retratada na foto do audiovisual é muito semelhante com a do cartaz do audiovisual *O homem da hileia*. Em entrevista de 2015, ao comentar sobre o audiovisual desta mostra, Cláudia diz o seguinte: “Não sei se teria feito esse *Genocídio do Yanomami* sem conhecer George ou alguém parecido”⁵³⁹, deixando nítida a influência das soluções expográficas de Love na montagem daquela exposição.

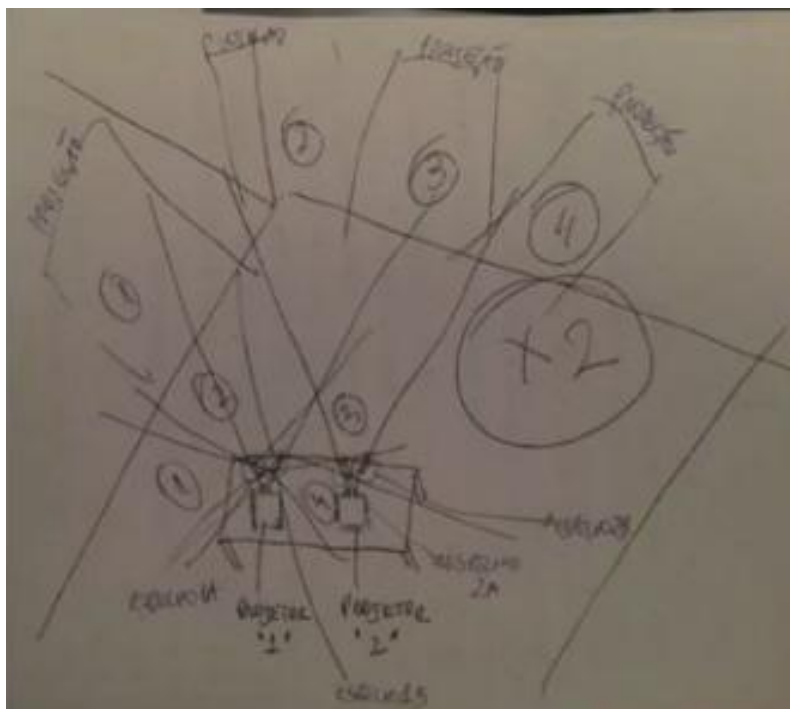


Figura 93: Esboço da montagem do audiovisual *Genocídio do Yanomami, morte do Brasil* encontrado no arquivo de Cláudia Andujar. Fonte: Canal Youtube do Instituto Moreira Salles, Arquivo Cláudia Andujar.

Um release para imprensa divulgado pelo MASP em março de 1989, informa que o audiovisual

⁵³⁷ BARDI, Pietro Maria [*Correspondência*]. Destinatário: Jean Pierre Lapage (Plavinil Plásticos). 02 de dezembro de 1988. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Genocídio do Yanomami, Morte do Brasil, 1989.

⁵³⁸ BARDI, Pietro Maria [*Correspondência*]. Destinatário: Geraldo Giovanni Lorenzo Jr. (Fotóptica). 10 de março de 1989. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Genocídio do Yanomami, Morte do Brasil, 1989.

⁵³⁹ NOGUEIRA, Thyago. Op. cit. 2015, p. 245.

se baseava em vinte anos de trabalho de Claudia Andujar entre os Yanomami. Este dado nos permite concluir que a artista trabalhou a partir do arquivo fotográfico constituído durante sua trajetória. O mesmo que afirma em seus depoimentos mais recentes que era constituído por imagens que não podiam ser mostradas no período ditatorial. Assim, é possível afirmar que é a partir da década de 1980, e mais intesamente após a redemocratização do país, que Claudia passa a elaborar um trabalho de memória de seu convívio com os Yanomami, de testemunho e denúncia das violências sofridas por este povo. Apuramos ainda que a instalação do audiovisual ocupou uma área de quarenta metros por quinze, ao fundo da sala, na qual os dois projetores multiplicavam as imagens projetadas em quatro telas “através de um jogo de espelhos”⁵⁴⁰ (**Figura 94**). Os trinta minutos de duração exibiam uma sucessão ininterrupta de imagens acompanhadas pela sonoplastia elaborada por Marlui Miranda, “que mixou músicas orientais e minimalistas com o material sonoro que Claudia Andujar colheu entre os Yanomami”⁵⁴¹.

Mais uma vez, é possível notar a ressonância dos audiovisuais realizados por ela e George Love nos anos 1970, desde as técnicas escolhidas para a montagem até as músicas orientais utilizadas para construir a ambientação. Marlui, no entanto, trouxe suas próprias contribuições para a composição de *Genocídio do Yanomami, morte do Brasil*, através das pesquisas sonoras que vinha realizado com povos originários e a confluência com a pesquisa de Claudia. Além disso, os intervalos entre as exibições do audiovisual eram preenchidos com a audição do depoimento de Davi Kopenawa, que nos últimos dez anos havia despontado com liderança Yanomami, sendo premiado por suas contribuições em defesa de seu povo, do seu território e do meio ambiente pela ONU em 1988, e o homenageado da mostra da CCPY no MASP.

⁵⁴⁰ MASP [*Release para imprensa*]. Março de 1989. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Genocídio do Yanomami, Morte do Brasil, 1989.

⁵⁴¹ MASP [*Release para imprensa*]. Março de 1989. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da Exposição Genocídio do Yanomami, Morte do Brasil, 1989.

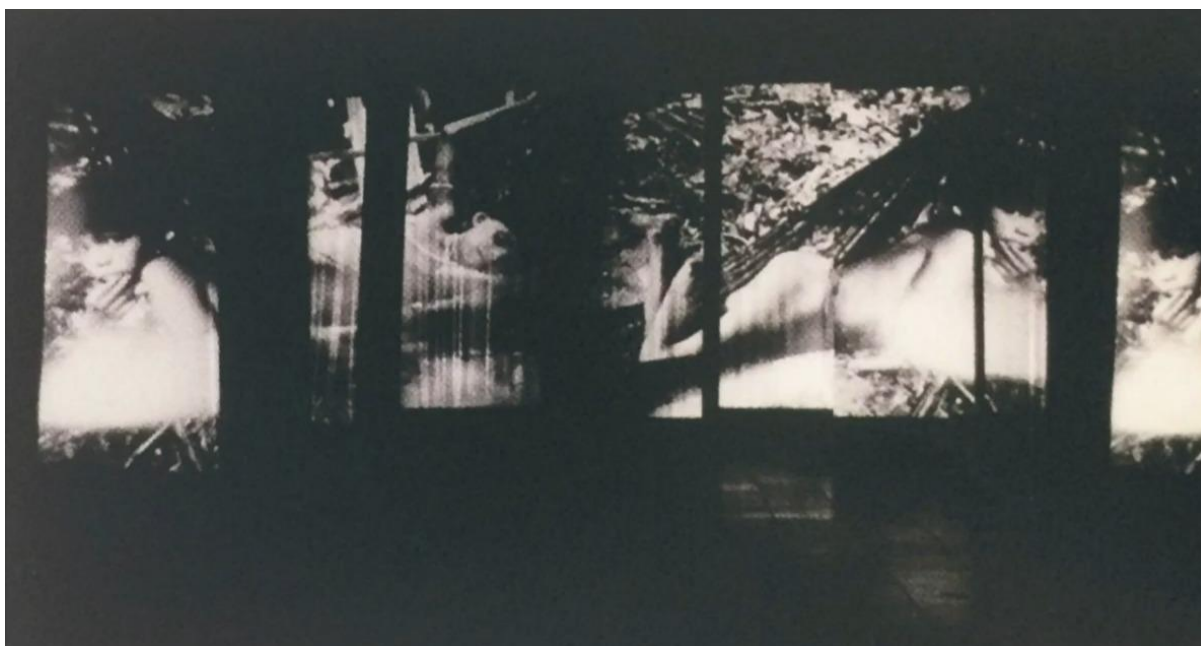


Figura 94: Projeção do audiovisual Genocídio do Yanomami, morte do Brasil. Fonte: Canal Youtube do Instituto Moreira Salles, Arquivo Claudia Andujar.

Em seu discurso na ONU, segundo reportagem do jornal *O Globo* de 01 de fevereiro de 1989⁵⁴², Davi Kopenawa pintava o rosto com tinta vermelha de urucum demonstrando alegria com a premiação, porém sem deixar de alertar que não apenas os indígenas estavam sofrendo com a destruição da floresta, os brancos também sofrem as consequências. Diferente de Krenak que um ano antes, na Assembleia Constituinte, pintou o rosto de preto com tinta de jenipapo, em demonstração de luto pela ameaça da exclusão do capítulo sobre direitos indígenas da nova Constituição. Kopenawa lembrou ainda das sistemáticas invasões do território Yanomami por garimpeiros e mineradoras, e criticou a intenção do governo brasileiro em demarcar dezenove reservas na região ao invés de uma reserva contínua. No texto para o catálogo da exposição, Davi escreve sobre a fragilidade dos órgãos indigenistas diante da ganância da exploração desenfreada e das ameaças que vinha sofrendo.

Os pajés que trabalham pra proteger mim estão muito preocupados. Porque sou filho único para defender povo Yanomami. Então pajés tão fazendo trabalho pra não acontecer pra mim o que aconteceu com Chico Mendes. Tem os guerreiros que estão ao lado de mim, cuidando (...). Conheço vocês, falo a língua de vocês, não sou contra os garimpeiros. Sou contra a garimpagem porque deixa buraco, estraga rio e igarapé. Os Yanomami não fazem isso, cortar terra, cortar árvore, queimar floresta. Nós não ser inimigo da natureza. Somos amigos da natureza porque vivemos lá na selva. Ela é que cuida da nossa saúde. Lá não faz calor porque tem árvore alta. Aqui não tem pau alto, por isso vocês têm que ficar comprando ventilador. Omami deu a terra pra

⁵⁴² Índio protesta ao receber Prêmio Global 500. *O Globo*, 01 de fevereiro de 1989. Arquivo do Instituto Socioambiental. Disponível em: https://documentacao.socioambiental.org/noticias/anexo_noticia/25781_20130916_154309.pdf acesso em 02/07/2022.

gente viver nela, não pra vender. Branco vende, vai pra outro lugar. Índio não faz isso. Não estou satisfeito com os brancos porque os brancos me deram este prêmio. Estou e não estou. Por que os meus parentes estão morrendo. Antes não acontecia isso, os Yanomami não sabiam que os brancos iam fazer mal pra gente. Agora os peixes estão sofrendo, os rios tão acabando. Os brancos também tão sofrendo lá. Índio e branco, branco pobre, branco rico. Porque a doença não tem medo, ela mata qualquer um, poder rico, pode ser brabo, pode ser grande”⁵⁴³.

As consequências do contato foram apresentadas pelas imagens de Claudia. Apesar de não termos encontrado registros sobre a sequência das fotos que constituíram o audiovisual, as imagens impressas no catálogo da exposição nos permitem tal afirmação. Como, por exemplo, a foto de um jovem Yanomami segurando uma sequência de fotografias de mulheres brancas seminuas em poses sensuais (**Figura 95**), ou o homem indígena apoiado em uma caminhonete com a porta entreaberta.



Figura 95: Claudia Andujar, Boas Novas, rio Jericó - RR, 1981. Fonte: Reprodução do catálogo da exposição *Genocídio do Yanomami, morte do Brasil*. Centro de Pesquisa do MASP.

A inclusão das imagens do conflito e da devastação causadas pela contato com a sociedade branca, em somatória com a participação de indígenas e de apoiadores da demarcação de seus territórios, fazem com que a exposição e o audiovisual *Genocídio do Yanomami, morte do Brasil* surjam como uma espécie de contranarrativa em relação à exposição *Hileia Amazônica* e ao audiovisual *O homem da hileia*. O contexto dos anos mais duros da ditadura militar, a cooptação das imagens em favor de discursos que se alinhavam com o regime e o consequente silenciamento da população retratada, são radicalmente modificados na exposição de 1989. O

⁵⁴³ KOPENAWA, Davi. *Sou índio mais feliz*. In: Comissão pela Criação do Parque Yanomami - CCPY. *Genocídio do Yanomami, morte do Brasil*. São Paulo: MASP/Raízes, 1989, p. 22-23 (catálogo de exposição).

audiovisual, ao invés de aprisionar os sujeitos indígenas a um tempo pretérito, os projeta no tempo presente enquanto agentes da própria história.

*

Conforme vimos, as propostas desenvolvidas por Claudia Andujar e George Love no início da década de 1970 dialogam com as práticas experimentais da arte contemporânea que começavam a ampliar seu espaço no circuito das exposições. Podemos traçar um paralelo também com as buscas poéticas de outros artistas brasileiros que estavam investigando linguagens visuais baseadas nas novas tecnologias filmicas disponíveis na época, conforme apontado no primeiro capítulo desta dissertação. Se muitos artistas das décadas de 1960 e 1970 utilizaram-se da fotografia como meio expressivo sem o intuito de afirmar sua especificidade, podemos imaginar o caminho inverso no caso dos audiovisuais de George Love e Claudia Andujar. Ainda que tenham partido de pesquisas acerca das especificidades do filme e de equipamentos fotográficos, as práticas com as novas tecnologias levaram a dupla a criações artísticas que borravam as fronteiras entre as linguagens tradicionais. Os projetores funcionaram como dispositivos tecnológicos em favor de poéticas visuais que investigavam as potencialidades destes novos meios da imagem técnica.

Acerca da parceria artística estabelecida entre o casal, identificamos nas reflexões de Jacques Leenhardt categorias que nos auxiliam na sua compreensão. O autor estabelece quatro tipos de parcerias e duas delas nos parecem particularmente úteis para pensar a relação analisada nesta dissertação. A primeira é intitulada “da busca da identidade própria à parceria artística”⁵⁴⁴, exemplificada pelo caso de Ulay e Marina Abramovic. Segundo Leenhardt, a parceria entre eles se estabelece por uma busca identitária cujo trabalho colaborativo manifesta o desejo de colocar em xeque a rigidez dos códigos morais e papéis sociais impostos aos sujeitos. Já na segunda, há uma superação da questão identitária e o vínculo se dá pela formação de um time operacional, o que ele chama de uma “dupla funcional”⁵⁴⁵, cujo protótipo seria a atuação da dupla Christo e Jeanne-Claude, com uma clara divisão entre as funções de cada um nas criações conjuntas e implica na presença ativa dos dois.

⁵⁴⁴ LEENHARDT, Jacques. *Tipos de parcerias entre artistas e a questão da autoria*. In: ROUCHOU, Joëlle et al. (Ed.). *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2014, p. 205.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 206.

Neste sentido, após o longo caminho de investigação das trajetórias individuais e das experiências compartilhadas entre Claudia Andujar e George Love, realizado para esta dissertação, concluímos que a parceria que estabeleceram transita entre as duas categorias citadas acima. O vínculo inicial parece ser guiado por uma busca identitária impulsionada pela vontade de transformação da realidade, que os levam à criação coletiva como forma de ação direta sem, no entanto, chegarem ao amálgama de Ulay e Marina Abramovic. Já no momento em que entram para o circuito artístico as funções assumidas por cada um deles aparentam ficar cada vez mais definidas em termos de atuação individual mesmo que continuassem atuando como uma dupla. Tanto que, mesmo após a separação do casal, ainda conseguem manejar sua última criação conjunta provavelmente por este pragmatismo na divisão do trabalho. A assimetria com relação ao reconhecimento artístico de cada um dos parceiros da dupla também remete ao casal Ulay e Abramovic, em que ela é uma artista amplamente consagrada e ele é conhecido apenas em círculos restritos.

Leenhardt nos lembra que os artistas dos anos 1960 e 1970 fazem parte de uma geração nascida com a Segunda Guerra Mundial, dado relevante para a atuação coletiva. O autor ainda oferece contribuições importantes para a compreensão deste fenômeno, que valem a pena serem compartilhadas. Segundo ele:

Podemos considerar o desenvolvimento da prática de parceria como um elemento do movimento dos anos 60-70 uma vertente da crítica institucional da arte. Da mesma maneira que os land artists saíram do museu e da galeria, da mesma forma que o happening e a performance tentaram restabelecer o contato entre arte e vida, as parcerias dos anos 60-70 participaram da transformação da relação entre arte e público, ao mesmo tempo que rejeitam o mito romântico do artista, criador individual.⁵⁴⁶

Pudemos ainda, ao longo do capítulo, notar que a análise dos livros nos dá bases para compreender a condição “entre imagens”⁵⁴⁷ dos experimentalismos de Claudia e George, que durante a década de 1970 investigaram diversos meios de produção e circulação de fotografias. Enquanto as tratativas das exposições nos fornecem informações textuais, é nas revistas e nos livros que encontramos as imagens e as composições que vinham desenvolvendo materializadas. A recuperação de suas atividades no Laboratório de Fotografia, que culminou na fundação do Departamento de Fotografia do MASP, foi fundamental para compreendermos suas referências e as produções da época com as quais estavam dialogando.

⁵⁴⁶ Ibid., p. 211.

⁵⁴⁷ BELLOUR, Raymond. *Entre imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Editora Papirus, 1997, p. 14.

O diretor do MASP oferece respaldo institucional para o avanço da carreira de ambos, em especial para a de Claudia. Bardi ainda faz uso de sua rede de contatos para viabilizar projetos que extrapolam o âmbito da instituição, como na publicação do livro *Mitopoemas Yãnomam*, de Cláudia Andujar. No caso de Andujar, houve até mesmo uma intervenção política para a concessão de autorização para que a artista conseguisse retornar ao território Yanomami. George também recebeu apoio institucional de Bardi no que diz respeito à abertura para a organização de ao menos quatro exposições no MASP, entre o final de 1970 e início de 1980. Pietro Maria Bardi é certamente uma figura ambígua que centralizou as operações do museu em torno de si durante um longo período, deixando sua marca na gestão institucional e nas políticas culturais do museu. Tão ambíguas quanto a sua figura são suas concepções sobre fotografia como tivemos oportunidade de constatar ao longo dessa pesquisa.

Considerações finais: sobre museus de arte, fotografia, arquivo e memória

O objetivo destas considerações é refletir sobre o papel do Arquivo do MASP enquanto local de destino final para as fotografias adquiridas para a instituição no período da gestão de Pietro Maria Bardi (1947-1989). Após a análise das exposições de fotografia no MASP, centrada no estudo de caso da atuação de Claudia Andujar e George Love junto ao museu nas décadas de 1970 e 1980, pudemos constatar que o diretor Pietro Maria Bardi conduzia as operações de modo a centralizar as decisões sob seu comando. Como consequência, as atividades e eventos eram fortemente baseados em suas concepções, e devem ser vistos dentro de um projeto mais amplo sobre a arte produzida no Brasil. Tais características se refletem no Arquivo e nos documentos acumulados ao longo de sua gestão, dos quais tornou-se o produtor majoritário. Durante os mais de quarenta anos nos quais esteve à frente do MASP, desenvolveu algumas iniciativas, além das exposições, com o objetivo de adquirir fotografias para a instituição. As trocas de cartas, pedidos de doação, convocatórias para exposições e muitos outros registros depositados no Arquivo Histórico, analisados ao longo desta dissertação, apontavam para o Arquivo Fotográfico enquanto um local de destino anterior à organização de uma coleção de fotografias.

Conforme apontamos no início desta dissertação, a Coleção Pirelli MASP de Fotografia foi a iniciativa mais sistemática de estabelecer uma política de aquisição de fotografias para o acervo

do museu. Iniciada em 1991, durante a gestão de Fábio Magalhães, foram realizadas 19 edições, de 1991 a 2012, que contemplaram exposições anuais acompanhadas da publicação de catálogo, que resultaram em um acervo de 1.234 fotografias de 297 autores diferentes⁵⁴⁸. De acordo com estudos de Ricardo Mendes sobre sua constituição, ela é também a primeira coleção de fotografia que apresenta uma efetiva continuidade em um museu de arte no país⁵⁴⁹. Mendes, indica algumas realizações anteriores de instituições de São Paulo e do Rio de Janeiro, que tiveram a intenção de colecionar fotografias, dentre as quais inclui as exposições do MAC USP, a I Trienal de Fotografia no MAM SP, que resultaram na incorporação de fotografias ao acervo das instituições. O autor cita ainda a criação, no MAM RJ, de uma coleção sob guarda do departamento de fotografia, vídeo e novas tecnologias, que vigorou entre 1983 e 1986, acumulando um acervo que ainda permanece no museu⁵⁵⁰.

A seleção das fotografias destinadas a integrar a Coleção Pirelli MASP ficava por conta de um Conselho Deliberativo. O discurso de seus membros justifica a formação da coleção enquanto instrumento de preservação da memória da fotografia brasileira⁵⁵¹. Mendes aponta os textos dos catálogos como importantes vias para a apreciação da coleção e das fotografias selecionadas, e que consistiriam nas “únicas fontes documentais à disposição, que permitem identificar prioridades e programas”⁵⁵², na falta de um regulamento ou estatuto. O autor destaca a prevalência na autoria dos textos dos conselheiros Boris Kossoy e Rubens Fernandes Junior.

Kossoy escreveu o texto *Memória da fotografia: o nascimento de uma coleção*, como apresentação do primeiro catálogo, no qual afirma que o intuito da coleção é estabelecer “parâmetros efetivos para a análise das diferentes correntes estéticas e tendências que permeiam a expressão fotográfica no Brasil (...) enquanto manifestação criativa e cultural”⁵⁵³. Segundo Kossoy:

⁵⁴⁸ MASP (ed.). *MASP FCCB: Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante*. São Paulo. MASP, 2016.

⁵⁴⁹ MENDES, Ricardo. *Reflexos do Brasil: uma leitura inicial sobre a Coleção Pirelli/MASP de Fotografia*. Jornada de Estudos: Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2004, p. 04. SOARES, Carolina Coelho. *Coleção Pirelli MASP de Fotografia: fragmentos de uma memória*. 2006. Dissertação (Mestrado em Artes). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006, p. 154.

⁵⁵⁰ *Ibid*, p. 04.

⁵⁵¹ FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Fotografia brasileira contemporânea: influências e repercussões*. In: Coleção Pirelli MASP de Fotografia. São Paulo: MASP, 1992. Catálogo de exposição.

⁵⁵² MENDES, Ricardo. *Op. cit.* 2004, p. 06.

⁵⁵³ KOSSOY, Boris. *Memória da fotografia: o nascimento de uma coleção*. In: Coleção Pirelli MASP de Fotografia. São Paulo: MASP, 1991, p. 06 (catálogo de exposição).

As imagens informam e emocionam. Seus conteúdos, associados aos documentos que em torno deles gravitam, restabelecem o espírito da cultura de uma época, seja ela próxima ou distante no tempo. Daí a necessidade da Iconografia, daí a importância da memória fotográfica – na sua infinita abrangência temática – metodicamente preservada. Assim se forma também a Memória da Fotografia.⁵⁵⁴

No trecho destacado o autor afirma que a fotografia como documento é capaz de reconstituir o “espírito da cultura de uma época”, afirmação que ecoa alguns dos discursos de Pietro Maria Bardi, por exemplo, sobre as fotografias da exposição *A Família Brasileira*, para citar um caso já abordado nesta dissertação. É importante destacar que Kossoy teve relevante participação na organização de mostras no MASP durante a década de 1970. Em 1972, lançou o livro de fotografias *Viagem ao Fantástico* no museu, no ano seguinte promoveu a exposição *História da fotografia no Brasil*⁵⁵⁵, além de atuar em outras mostras históricas ao longo da década. No catálogo comemorativo dos trinta anos do museu, está creditada a Kossoy a direção do Departamento de Fotografia⁵⁵⁶.

Já o pesquisador Rubens Fernandes Junior, no catálogo da segunda exposição, escreve:

A Coleção Pirelli MASP é definida a partir da ideia de memória fotográfica brasileira. Selecionar, pesquisar, preservar e difundir a fotografia produzida no Brasil no século XX e XXI são os objetivos traçados. Nesse processo, aos membros de seu Conselho Deliberativo cabe o papel de agentes, cujas ações estão pautadas no intuito de compreender a fotografia como meio documental e de expressão pessoal.⁵⁵⁷

Ao mesmo tempo em que reitera a ideia de memória defendida por Kossoy na primeira edição, notamos no texto de Fernandes Júnior a tentativa de definir fundamentos para a coleção, enfatizando o seu tratamento museológico. Esclarece também os critérios do Conselho Deliberativo quanto ao entendimento da fotografia por seu viés documental e de expressão autoral. Compreensão esta que também se aproxima das assertivas utilizadas por Bardi para qualificar as produções de fotógrafos que expuseram no museu.

Nesse sentido, a recorrência de nomes de fotógrafos que já haviam realizado mostras no MASP anteriormente, durante a gestão de Pietro Maria Bardi, é evidente na primeira edição da Coleção Pirelli MASP de Fotografia. Dos dezoito selecionados, oito realizaram individuais no MASP entre 1970 e 1980. São eles: Claudia Andujar, Maureen Bisilliat, Cristiano Mascaro, Walter

⁵⁵⁴ Ibid., p.6

⁵⁵⁵ Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição História da Fotografia no Brasil, 1973.

⁵⁵⁶ Não foram encontrados registros sobre o funcionamento do Departamento de Fotografia nos anos posteriores.

⁵⁵⁷ FERNANDES JÚNIOR, Rubens. Op. cit., 1992, p. 06.

Firmo, Otto Stupakoff, Claudio Edinger, Sebastião Salgado e Mário Cravo Neto. George Love e Geraldo de Barros constam na segunda edição da coleção.

De acordo com o historiador Ulpiano Bezerra de Menezes,

A caracterização mais corrente da memória é como mecanismo de registro e retenção, depósito de informações, conhecimento, experiências. Daí com facilidade se passa para os produtos objetivos desse mecanismo. A memória aparece, então, como algo concreto, definido, cuja produção e acabamento se realizam no passado e que cumpre transportar para o presente.⁵⁵⁸

O autor nos alerta ainda para a impossibilidade de confundirmos a memória com suas referências objetivas, tampouco pode-se entendê-la como substância “reduzível a um pacote de recordações, já previsto e acabado. Ao inverso, ele é um processo permanente de construção e reconstrução, *um trabalho*”⁵⁵⁹. Assim, tentar conferir estabilidade à memória, ainda segundo o autor, é um indício de sua própria mutabilidade e fluidez.

A pesquisadora Carolina Soares, em sua dissertação de mestrado sobre a Coleção Pirelli MASP de Fotografia, levantou ainda uma série de exposições coletivas, entre as quais *Grande São Paulo/76*, cujos expositores foram contemplados em alguma das edições da coleção. As outras duas mostras foram *O homem brasileiro e suas raízes culturais* e *o Tempo do olhar - panorama da fotografia brasileira atual*⁵⁶⁰. A primeira foi realizada em 1980 como parte integrante da programação mais abrangente em homenagem aos cem anos da Kodak, a *MASP Kodak - Fotografia arte e uso* que ocupou todos os espaços do museu e contou com financiamento da filial da empresa no Brasil. A segunda, de 1983, foi organizada em parceria com o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) e patrocínio do *Jornal do Brasil*. Além de contarem com patrocinadores ligados aos meios de comunicação, as duas exposições tiveram em comum, ainda, o fato de que suas fotografias foram selecionadas por meio de convocatórias, tal como a *GSP/76*.

Cabe-nos comentar a convocatória da exposição *O homem brasileiro e suas raízes culturais* por prever a entrada das fotografias selecionadas para o acervo do museu e também por conta das controvérsias que gerou entre os fotógrafos. Em uma correspondência não datada,

⁵⁵⁸ DE MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 34, p. 9-23, 1992, p. 10.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 10 (grifo do autor).

⁵⁶⁰ SOARES, Carolina Coelho. *Op. cit.*, p. 175-176.

encontrada na pasta da exposição, um grupo de onze fotógrafos do Rio de Janeiro manifestaram a discordância com alguns requisitos para participação.

5º Todo material enviado tem caráter de doação ao MASP, para composição de um *acervo fotográfico* do qual o museu poderá fazer uso que melhor lhe aprouver independente de consulta e mediante a simples citação de título e autoria em cada peça

6º Caberá a Comissão de Seleção a escolha das fotos que irão compor a exposição ficando estabelecido e desde logo aceito pelos participantes que nenhuma foto será obrigatoriamente exibida ou devolvida, podendo, no entanto, ser utilizada conforme venha ser decidido pelo MASP, em outros eventos.

7º Os grupos de fotos que venham a ser inscritos por um mesmo participante poderão ou não ser aceitos, como grupo ou individualmente, com a faculdade para os selecionadores de optarem pela manutenção ou não da unidade dos grupos inscritos, ou pela separação das fotos.⁵⁶¹

Os fotógrafos protestaram vinculando suas participações no evento à alteração dos itens acima mencionados, por colocar, segundo eles, “o trabalho fotográfico totalmente fora do controle do seu autor”⁵⁶², levando à desvalorização do trabalho do fotógrafo. Os autores aproveitaram para protestar contra os altos preços, a baixa qualidade dos materiais fotográficos aos quais tinham acesso no período, e a situação praticamente de monopólio da Kodak no mercado nacional pela ausência de concorrentes.

Adensando os protestos, a União dos Fotógrafos do Estado de São Paulo, em correspondência de 15 de julho de 1980⁵⁶³, também se manifestou contra os parágrafos 5º e 6º da convocatória por considerá-los “pouco éticos”, mostrando-se perplexos com o fato de o museu pretender “compor um acervo fotográfico às custas de uma exposição”. Segundo a carta, assinada pelo presidente da entidade, José Roberto Cecato, o museu agia com “falta de respeito pelo autor” e incentivava “participantes menos experientes a não valorizarem seu trabalho”. Em resposta às reivindicações, Luiz Hossaka, coordenador da exposição, informa a Cecato a alteração dos itens contestados pelos fotógrafos, em correspondência enviada no dia 20 de julho de 1980. Tais itens passariam a ter a seguinte redação:

5º - Todo material exposto poderá ter caráter de doação ao MASP, caso o autor assim concorde, para composição de um *acervo fotográfico*;

6º - Caberá à Comissão de Seleção a escolha das fotos que irão compôr a exposição. Todos os trabalhos, exceto aqueles que forem doados, deverão ser retirados no MASP

⁵⁶¹ Como os autores apenas assinam a carta sem os seus nomes por extenso não foi possível identificá-los. Carta aberta ao diretor do MASP [*Correspondência*]. Destinatário: Pietro Maria Bardi. s/d. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição O homem brasileiro e suas raízes culturais, 1980.

⁵⁶² *Ibid.*, s/p.

⁵⁶³ CECATO, José Roberto [*Correspondência*]. Destinatário: Luiz Hossaka. 15 de julho de 1980. Arquivo Histórico do MASP. Pasta da exposição O homem brasileiro e suas raízes culturais, 1980.

de 10 de outubro a 10 de novembro de 1980. Fora deste prazo o MASP não se responsabilizará pelo material.

Hossaka esclarece ainda que a Comissão de Seleção seria formada por Alberto Beuttenmuller, chefe de redação do *Jornal do Brasil*, pelos críticos Stefania Bril e Moracy R. de Oliveira, e por Walter Luiz Caira⁵⁶⁴, além de ser presidida pelo diretor da instituição Pietro Maria Bardi. Notamos que ao longo da década de 1980, o Departamento de Fotografia fundado na década anterior não registra mais atividades. Em contrapartida, Bardi recorreu a parcerias com jornais e empresas da área das comunicações para patrocínio e realização de mostras fotográficas.

Ricardo Mendes e Mônica Camargo, no livro *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*, pontuam a “aridez dos anos 80”⁵⁶⁵, nos quais detectam o declínio de uma produção fotográfica de cunho mais ensaístico e autoral que prevaleceu durante a década anterior. Os autores atribuem as justificativas deste fenômeno a uma segunda onda de ascensão do fotojornalismo e dos meios de comunicação no país, no final da década de 1970⁵⁶⁶. O fechamento de galerias dedicadas à fotografia como a *Álbum*, em 1982, e a *Galeria Fotoptica*, em 1986, e a descontinuidade de revistas especializadas como a *Novidades Fotoptica*, teriam contribuído para tal cenário. Além disso, as novas mídias, como o vídeo, e o desenvolvimento da informática têm papel relevante neste processo⁵⁶⁷.

Além das convocatórias para exposições, que tinham como objetivo compor um acervo de fotografias para o MASP, praticadas entre as décadas de 1970 e 1980. Bardi utilizou-se de pedidos diretos de doação, conforme apontam as correspondências alocadas nas pastas dos cursos de fotografia no Arquivo Histórico. Em uma delas, de 19 de julho de 1979, Bardi agradece a United States International Communication Agency pela doação de uma serigrafia e três cibaprints de autoria de Syl Labrot, além do livro “Pleasure Beach”, também de autoria do fotógrafo. O diretor do MASP diz considerar que “o conjunto representa um material documentário sobre a obra do artista e os novos caminhos que ele abriu para a fotografia”⁵⁶⁸. É curioso constatar a insistência de Bardi em analisar fotografias de diferentes vertentes na chave do documento ou do documental. A produção de Syl Labrot, tendo em vista seu livro

⁵⁶⁴ Não foi possível identificar Walter Luiz Caira.

⁵⁶⁵ CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*, 139- 154. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992, p. 139.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 138.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 140.

⁵⁶⁸ BARDI, Pietro Maria [*Correspondência*]. Destinatário: United States International Communications Agency. 15 de julho de 1979. Arquivo Histórico do MASP. Pasta do Curso de Fotografia, 1973.

Pleasure Beach, era marcada por experimentações gráficas e fotográficas e pelo uso de cores saturadas, o que o levou a encontrar maneiras alternativas de impressão⁵⁶⁹.

Segundo o teórico Jean-François Chevrier, “a noção de fotografia documentária cobre uma variedade de práticas quase tão ampla quanto a própria ideia de fotografia”⁵⁷⁰. No entanto, é importante tecer algumas considerações sobre o uso dos termos documento e documentário, aplicados à fotografia. De acordo com o autor, a palavra documentário, em seu uso cotidiano, confunde-se com a noção de documento ou de registro, no sentido de reprodução, de atualização de uma imagem virtual (a parte ótica da fotografia) como cópia do real, impressa, fixada e materializada em uma superfície. Este processo, associado aos discursos de mímesis, conforme aponta Philippe Dubois, característicos do século XIX, darão origem ao entendimento da fotografia como documento. Já a fotografia documentária, ainda segundo Chevrier, é uma categoria de produção de fotografias, se não um gênero específico, no qual a definição de documento está implicada, no sentido de reproduzir um fato⁵⁷¹.

Notamos que os argumentos de Bardi, ao se referir à fotografia como documento, mobiliza as duas categorias definidas por Chevrier, remetendo-se a operações distintas, no entanto, muito próximas. A primeira, seria um legítimo documento de arquivo, a segunda, por sua vez, dependerá das intenções do próprio autor, conforme nos indica Douglas Fogle⁵⁷². Ao mesmo tempo, o pensamento do diretor do MASP apoia-se na fotografia como instrumento de comunicação e expressão subjetiva do autor, bem como ferramenta didática. E essa combinação norteou as atividades desenvolvidas com intuito de afirmação da fotografia no MASP durante sua gestão.

Em 1989, Pietro Maria Bardi publicou o livro *Em torno da fotografia no Brasil*, cujas ambiguidades estão expressas já em sua capa, que mostra desde uma imagem tecnológica e feita por computação gráfica e uma foto do século XIX. De início, Bardi pontua que sua motivação foi de comunicar uma mistura “de encontros, práticas, sugestões, colocando de lado a erudição”⁵⁷³. Desse modo, justifica a justaposição de imagens e intenções tão distintas quanto

⁵⁶⁹ SILVA, Vitor Marcelino. Op. cit., p. 117.

⁵⁷⁰ CHEVRIER, Jean-François. *Documentary, document, testimony...* In: GIERSTBERG, Frits. et. al. *Documentary now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts*. Rotterdam: NAI Publishers, 2005, p. 47.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 48.

⁵⁷² FOGLE, Douglas. *The last picture show: artists using photography, 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

⁵⁷³ BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1987.

as encontradas no livro. Em algumas das fotografias nele contidas, consta a legenda “Arquivo MASP”, em outros momentos o autor indica em seu texto que a imagem publicada encontra-se “preservada no Arquivo do Masp e merece ser divulgada”⁵⁷⁴. Pietro Maria Bardi, em vários momentos faz referência à imprensa e às revistas ilustradas como veículos privilegiados para a fotografia, reflexos de seus próprios interesses como jornalista autodidata.

A composição dos acervos do núcleo da Biblioteca e Centro de Documentação, renomeado em 2018 de Centro de Pesquisa, foi apresentada por sua ex-coordenadora Ivani Di Grazia Costa, em comunicação do *I Seminário Internacional de Arquivos de Museus e Pesquisa*, publicada nos anais do evento⁵⁷⁵. Trata-se de um dos poucos documentos públicos sobre a constituição dos Arquivos abrigados pelo Centro de Pesquisa do MASP e importante instrumento para entendimento das ações que preservaram os acervos bibliográficos e arquivísticos da instituição. No artigo, um breve histórico do núcleo é apresentado juntamente com os projetos realizados que visavam tanto a preservação quanto o *acesso*, uma importante premissa de arquivos de interesse público⁵⁷⁶. Compreendemos que a iniciativa que deu origem ao núcleo fazia parte das ações empreendidas com a mudança de sede, e consequente expansão das atividades, que visavam sistematizar a atuação do museu com a criação de departamentos específicos para as diferentes operações e acervos. Essas ações integravam a política cultural, que gerou o Departamento de Fotografia na década de 1970, cujo processo foi descrito na última parte do segundo capítulo desta dissertação.

Assim, a Biblioteca do MASP foi inaugurada em 1977, com a doação da biblioteca particular de Pietro e Lina Bo Bardi, em comemoração ao trigésimo aniversário do museu⁵⁷⁷. O Centro de Documentação foi criado em 1990⁵⁷⁸, na gestão de Fábio Magalhães, outro momento de importantes mudanças organizacionais na instituição. Durante os anos 1990, são desenvolvidos

⁵⁷⁴ Ibid., p. 51.

⁵⁷⁵ COSTA, Ivani Di Grazia. *Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP): Relato de uma experiência*. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves et al. II Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa: tecnologia, informação e acesso. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2011, p. 128.

⁵⁷⁶ O MASP é um museu particular de interesse público, sua gestão é executada por um Conselho Executivo privado que, no entanto, gere prédio e acervo públicos, considerados patrimônios históricos e artísticos, tombados pelo IPHAN (processos nº 1495-T-02 e 0809-T-68). O museu recebe ainda patrocínios incentivados e premiações de leis de incentivo, como a Lei Rouanet e o Proac, por exemplo, consistindo em investimento de verba pública para a execução de sua programação.

⁵⁷⁷ A pesquisadora Maria Luiza Zanatta de Souza desenvolveu estudos sobre as coleções bibliográficas abrigadas pelo Centro de Pesquisa. SOUZA, Maria Luiza Zanatta de. Apontamento Sobre a Coleção de Livros Raros da Biblioteca e Centro de Pesquisas do MASP. *Encontro de História da Arte*, n. 13, p. 639-646, 2018.

⁵⁷⁸ COSTA, Ivani Di Grazia. Op. cit., 2011, p. 128.

diversos projetos para informatização da biblioteca⁵⁷⁹, preservação do arquivo fotográfico, contando com parcerias de outras instituições e transpondo desafios como a falta de verba e mão-de-obra⁵⁸⁰. O projeto de organização do Arquivo Histórico aconteceu entre 2003 e 2004, e o banco de dados implantado naquele momento, que funciona a partir da plataforma *Access*, é o mesmo utilizado para consulta até hoje.

Ainda em 1977, também como marco dos trinta anos da instituição, o Laboratório de Comunicações Visuais (**Figura 97**) abarcou o espaço onde funcionava o Laboratório de Fotografia no início da década. Em entrevista à autora, Ivani Di Grazia Costa, que coordenou o departamento de 1991 a 2018⁵⁸¹, relatou que no final dos anos 1990, montou uma reserva técnica para receber o Arquivo Fotográfico, que viria a ser destruída por uma grande reforma ocorrida no MASP entre o final dos anos 1990 e começo dos 2000⁵⁸². Quanto ao espaço da antiga reserva, Costa esclareceu que ela se localizava “em uma sala onde funcionava o laboratório de fotografia, com o Boris, o George Love, esse pessoal... Tanto é que era toda azulejada e tinha pia também”. O fato de os dois núcleos terem sido instalados de maneira interligada reforçou a plausibilidade da hipótese sobre a assimilação da fotografia pela via do Arquivo, durante a gestão de Pietro Maria Bardi, levantada no início desta pesquisa.

⁵⁷⁹ Ibid., p. 128.

⁵⁸⁰ Ivani Di Grazia Costa, em entrevista gentilmente cedida à autora, nos forneceu detalhes dos projetos propostos e executados pelo núcleo em parceria com órgãos como a FAPESP, o Itaú Cultural, a extinta Fundação Vitae, entre outros, e relatou os desafios da gestão do núcleo frente à invisibilidade na estrutura organizacional da instituição.

⁵⁸¹ A entrevista com Ivani Di Grazia Costa foi realizada através da plataforma digital Google Meets, em 22 de julho de 2021, na qual gentilmente discorreu sobre sua experiência profissional na Biblioteca e Centro de Documentação do MASP. Ivani começou a trabalhar no museu como estagiária em 1981, assumindo a coordenação do departamento entre 1990 e 1991, quando Fábio Magalhães implementou um novo sistema de gestão no museu.

⁵⁸² Trata-se da mesma reforma que substituiu os pisos de pedra originais do edifício.



Figura 97: Fotografia da entrada da Biblioteca e do Laboratório de Comunicações Visuais, 1977. Fonte: Reprodução catálogo MASP 30 Anos. Coleção particular da autora.

Seguindo estes vestígios, nos voltamos para a investigação das fotografias alocadas no Arquivo Fotográfico do museu⁵⁸³. Como método de análise, partimos das informações textuais levantadas sobre as exposições de fotografia, principalmente do assunto abordado em cada mostra, a fim de compreender se tratava-se de uma fotografia que poderia ter sido exposta ou consistia em uma vista da exposição, documento fotográfico característico de arquivos de museus. Como resultado deste levantamento preliminar, encontramos cerca de 380 fotografias possivelmente procedentes de exposições de fotografia realizadas pelo MASP, entre 1947 e 1989, das quais 133 são provenientes da exposição *Grande São Paulo/76*. No entanto, para atribuir as procedências exatas das fotos e as devidas autorias seria preciso ainda uma investigação mais profunda, que contemplasse o exame das informações contidas nos versos

⁵⁸³ A pandemia da Covid-19 que abateu o mundo em 2020, também interrompeu a pesquisa que a autora vinha realizando junto aos Arquivos do museu, de cruzamento dos dados levantados entre os diferentes conjuntos do acervo arquivístico da instituição. Esta verificação inicial não teria sido possível sem a colaboração da equipe do Centro de Pesquisa do MASP, que enviou arquivos digitalizados das fotografias contidas nas pastas do Arquivo Fotográfico via e-mail para a autora. Assim como o envio dos arquivos digitais só foi possível porque haviam reproduções digitais das fotografias disponíveis, resultado do trabalho de arquivistas e documentalistas da equipe do Centro de Pesquisa do MASP.

de cada uma, por exemplo, entre outras ações que não foram possíveis tendo em vista o fechamento do museu devido à pandemia de Covid-19. Vale, todavia, registrar mais estas pistas que podem nos ajudar a aprofundar a intrincada história dos acervos do MASP.

As interações entre o fotográfico e o arquivo são investigadas por Ruth Rosengarten no livro *Between Memory and Document: The Archival Turn in Contemporary Art*⁵⁸⁴, no qual ela compreende o arquivo enquanto lugar privilegiado de acumulação e organização objetiva do conhecimento histórico, e ao mesmo tempo da memória pessoal. A autora questiona a neutralidade dos arquivos pois, segundo ela, os sistemas de organização de registros e documentos carregam consigo valores dos estados, instituições ou simplesmente da subjetividade dos indivíduos que os produzem e abrigam, que conferem uma ordem específica aos fatos e eventos.

Tal posicionamento parece ter ressonância com a análise empreendida por Rosalind Krauss em *Os espaços discursivos da fotografia*⁵⁸⁵, no qual a autora interpela o deslocamento de fotografias de arquivo para o campo do discurso estético. Este trânsito, de acordo com Krauss, vinculou fotografias produzidas no século XIX, a princípio feitas para análises topográficas, às categorias privilegiadas da arte moderna como autor, obra e gênero e, conseqüentemente, fez com que adentrassem os espaços de exposição de arte. Se pensarmos que este conjunto de fotografias originárias das exposições do MASP, fez o caminho contrário daquele descrito por Rosalind Krauss, ou seja, migraram dos espaços de exposição ao arquivo, é possível apontar para a diluição das categorias de autor, obra e gênero em meio à grande massa documental do Arquivo. O resultado desse processo não é de pouca relevância, tendo em vista que promoveu o apagamento da fotografia na história da constituição da coleção de obras de arte do MASP.

A partir de 2015, o MASP estabeleceu como premissa o olhar crítico para a constituição de sua coleção de obras de arte, o qual é fundamentalmente baseado nas chamadas obras-primas da história da arte ocidental e, em certa medida, vem tentando problematizá-lo. O museu adotou grandes ciclos de exposições temáticas cujo intuito seria oferecer contrapontos às narrativas oficiais da história da arte hegemônica. Para tanto, foram realizados seminários e publicações, respectivamente anteriores e concomitantes às exposições, que tinham como objetivo embasar as revisões historiográficas aplicadas nas mostras, e abrir o campo para novas narrativas. No

⁵⁸⁴ ROSENGARTEN, Ruth. *Between Memory and Document: The Archival Turn in Contemporary Art*. Lisboa: Museu Coleção Berardo. Digital book, 2012, p. 1-43.

⁵⁸⁵ KRAUSS, Rosalind. *Os espaços discursivos da fotografia*. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 40-59.

ano de 2018, em parceria com a *Afterall* - centro de estudos e publicações da *University of the Arts* de Londres, dedicado à arte contemporânea e à história das exposições -, o MASP realizou o primeiro seminário sobre o tema arte e descolonização que se desdobrou em uma coletânea de artigos⁵⁸⁶.

O texto publicado no primeiro número da série chama-se *Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea*, escrito pela pesquisadora mexicana Brenda Caro Cocotle, atualmente vinculada ao departamento de *Museum Studies* da *University of Leicester* na Inglaterra. Nele a autora afirma a crescente demanda social pela instauração de práticas decoloniais sobretudo no que tange às políticas curatoriais de exibição e de acervo, e às problemáticas e contradições de tais iniciativas visto a vinculação epistêmica da instituição museal como dispositivo da modernidade, operando em sua lógica colonial.

Ou descolonizamos o museu, ou nada feito; temos de descolonizar o museu porque temos de justificar sua existência e permanência; temos de descolonizar o museu porque é uma instituição fossilizada, pesada, rígida, “envelhecida”; temos de descolonizar o museu porque nos incomoda. Temos de descolonizar o museu com a história; temos de descolonizar o museu com a cultura; temos de descolonizar o museu com os públicos; temos de descolonizar o museu com a arte; temos de descolonizar o museu porque, caramba, alguém deve descolonizá-lo, seja para limpar sua consciência institucional, seja para seguir uma tendência ou por convicção plena.⁵⁸⁷

Ressalta ainda que a exigência destas práticas se estende necessariamente ao arquivo, concebido enquanto lugar de operações de esquecimento seletivo institucionalizado. E alerta sobre o risco de esvaziamento crítico e a potencialização de categorias e relações de poder que pretende-se desarmar, caso não haja o enfrentamento crítico de pontos cegos e zonas de conflito na tentativa de descortinar as bases das epistemes colonialistas do museu e, por analogia institucional, do arquivo.

Em seu livro *Along the Archival Arain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, a antropóloga Ann Laura Stoler, a partir da análise da coleção arquivística da *Dutch Colonial Archives*, faz apontamentos sobre a acessibilidade ou inacessibilidade dos documentos de arquivo e assinala que a “inacessibilidade tem mais a ver com os princípios que organizam a

⁵⁸⁶ A coletânea contou ao todo com 19 artigos publicados entre 2019 e 2020. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao> acesso em: 13/07/2020.

⁵⁸⁷ COCOTLE, Brenda Caro. *Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea*. São Paulo: MASP Afterall, p. 1-11, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1s0ahKuQghS3VJ4D.pdf> acesso em 13/07/2020.

governança”⁵⁸⁸ do que por documentos mal conservados, instalações ruins ou arquivistas incompetentes. Segundo a autora, o ponto chave para compreendermos o senso e a razão colonial que dá ordem às coisas é “acertar as contas com o passado”⁵⁸⁹. Neste sentido, convoca as instituições à ação no tempo presente para lidar com as contradições do passado.

*

Ao chegarmos no final desta dissertação nos compete fazer um balanço da pesquisa realizada. Não foram poucos os desafios devido à complexidade dos processos suscitados pela assimilação da fotografia em museus de arte, tendo em vista a escassez de estudos acerca de suas implicações em nosso contexto. Neste sentido, este texto é resultado de meu esforço e de minhas limitações em sua compreensão. Ao mesmo tempo, é fruto de minhas inquietações acerca do tema, que conecta museus de arte, fotografia, arquivo e memória.

A pandemia de Covid-19 que abateu o mundo em março de 2020, também teve consequências para esta dissertação. O fechamento de museus, bibliotecas, arquivos acarretou tanto na perda de contato com a fonte principal da pesquisa quanto o acesso à bibliografia utilizada como referencial teórico. Diante deste cenário, foram necessárias estratégias para a finalização da pesquisa e da dissertação. O aproveitamento dos dados levantados no Arquivo Histórico do MASP está expresso neste texto. Recorremos ainda a textos digitalizados e a websites oficiais que mostraram-se de suma importância no contexto do isolamento necessário para o enfrentamento da pandemia. Destaco ainda as trocas fundamentais do grupo de estudos formado pela Profa. Dra. Helouise Costa durante o ano de 2020, integrado por seus orientandos de mestrado e doutorado. Destaco ainda a colaboração da equipe do Centro de Pesquisa do MASP com o envio de arquivos digitais e a entrevista gentilmente cedida por Ivani Di Grazia Costa.

Ao longo desta pesquisa, o MASP se mostrou como um exemplo da inserção definitiva da fotografia na agenda expositiva das instituições da cidade de São Paulo nos anos 1970, fenômeno apontado pela bibliografia consultada no início da pesquisa. O contexto de expansão das atividades e a ocupação da sede definitiva, planejada com dispositivos expográficos arrojados, ampliou o projeto sobre arte brasileira colocado em andamento pelo casal Bardi ainda na década de 1940. Durante a década de 1970, conseguimos levantar registros da

⁵⁸⁸ STOLER, Ann Laura. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*, Princeton: Princeton University Press, 2008, p. 09.

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 09.

realização de 56 exposições e eventos voltados à fotografia, e 102 ao longo dos anos 1980. Fotógrafos profissionais, entre os quais os advindos do campo do fotojornalismo, tiveram lugar assegurado na programação do museu. As atividades editoriais dos seus fundadores apontam para uma chave importante para o entendimento da complexa relação do MASP com a fotografia.

No caso do levantamento de dados biográficos dos fotógrafos que expuseram no MASP, abordados nesta dissertação, confirmaram uma hipótese estabelecida a partir da recorrência de alguns nomes, tais como Geraldo de Barros, Thomaz Farkas, Peter Scheier, Chico Albuquerque, Luciano Carneiro, Maureen Bisilliat, e da própria Claudia Andujar. Todos eles têm publicações editadas pelo IMS, decorrentes ou não de exposições. O que demonstra um interesse da instituição por fotógrafos já legitimados por discursos artísticos, que, no caso, se remetem à atuação do MASP. Assim, as fontes apontam para a reverberação dos discursos engendrados pelo museu, durante a gestão de Pietro Maria Bardi, no circuito contemporâneo.

Conforme os dados levantados no início da pesquisa, o museu registrou a entrada oficial da fotografia para o seu acervo apenas em 1989. Uma primeira conclusão, já mencionada, diz respeito ao entendimento que Pietro Maria Bardi tinha do “Arquivo” como local de guarda final para as fotografias colecionadas pelo museu durante sua gestão. É possível supor que a questão do suporte esteja na origem desta premissa. Quando se refere à fotografia como documento ou material documentário, no entanto, Bardi coloca sob uma mesma chave práticas e resultados muitas vezes bastante distintos. Seu interesse por fotografia, em muito tributário de sua ocupação anterior como jornalista e professor na Itália, levou-o a incorporar a fotografia às atividades do MASP desde o início de suas atividades.

Quanto à atuação de Claudia Andujar e George Love no MASP no início dos anos 1970, a bibliografia indicava tratar-se de um período importante e bastante citado na carreira de ambos, no entanto, pouco se sabia da real dimensão das contribuições de ambos com o museu e para a formação de novas gerações de fotógrafos. A recuperação das exposições e atividades das quais participaram, seja como artistas, curadores ou professores, foi possível apenas através da investigação minuciosa dos vestígios encontrados no Arquivo do MASP e a recombinação de suas informações, pulverizadas entre pastas não necessariamente vinculadas a elas. A divulgação mais ampla das imagens produzidas por Claudia na época, também nos ajudou a compreender as pesquisas e buscas poéticas compartilhadas entre ela e George Love. As investigações com novos filmes e equipamentos de exibição de fotografias, mobilizaram

técnicas que convergem os campos do fotográfico, do cinema e das artes visuais, o que os alinha às premissas da arte contemporânea, bem como apontam para um momento de inflexão para a condição da arte como fotografia. Durante os seis anos que estiveram casados oficialmente, Cláudia e George parecem ter amadurecido suas produções conjuntamente, mesmo mantendo abordagens diversas. Compartilharam referências e a compreensão do fazer artístico como busca de si.

Ao mesmo tempo, percebemos que este tipo de prática artística híbrida mobilizada pelos audiovisuais de imagens fixas em sincronia com som esteve na maioria das vezes circunscrita a propostas didáticas ou históricas no MASP. Os discursos veiculados nas exposições, alinhados a ideais ufanistas e autoritários, fizeram com que os audiovisuais reforçassem estereótipos acerca da população indígena e das noções de família. A adaptabilidade da linguagem fotográfica a discursos aos quais é submetida atribuiu às imagens significados que só começaram a ser revertidos anos depois com a publicação de *Amazônia*. No entanto, o vigor da censura não permitiu que o livro circulasse com o texto que denunciava a situação de exploração do território. Compreender o livro em um panorama ampliado das criações conjuntas de Love e Andujar, nos permite vislumbrar os tipos de imagens que estiveram presentes em seus audiovisuais e também nos dá acesso aos contextos sociais e políticos em que circularam.

Se nas primeiras exposições, Andujar e Love, a princípio, ocuparam espaços diferentes dentro do museu, notamos que a cada nova proposta passam a trabalhar como uma dupla, corroborando com nossa hipótese. O audiovisual elaborado para a exposição *A Família Brasileira* teve colaboração de Maureen Bisilliat, parceira da dupla também na revista *Realidade*. As informações da imprensa da época nos permitiram concluir que o trio trabalhou em laboratório as fotografias coletadas para a mostra por meio da utilização de filtros e recortes. Além disso, sincronizaram as imagens com sons de uma conversa quase incompreensível. A sobreposição dessas novas camadas parece refletir as declarações de George Love sobre o seu intuito de materializar uma crítica ao sistema patriarcal. Já no audiovisual *O homem da Hileia*, observamos a atuação conjunta da dupla nas tomadas de decisão sobre a montagem, ainda que desempenhassem diferentes funções. Enquanto a autoria das imagens e a sequência do audiovisual é realizada por Andujar, a ambientação com os sons e a parte mais tecnológica da montagem ficam por conta de Love. Neste sentido, parece oportuno retomarmos as afirmações de Christopher Phillips ao refletir sobre os estudos de design de exposições de Hebert Bayer que se mostraram “*facilmente adaptáveis a ambientes e fins muito diferentes*” ao serem

aplicados pelo MoMA. Podemos concluir que processo semelhante ocorreu com os audiovisuais de Love e Andujar, de forma mais contundente em *O homem da Hileia*.

Por meio da justaposição dos registros do Arquivo do MASP sobre os cursos organizados por Claudia e George, foi possível identificar de forma mais aprofundada as suas referências e as produções com as quais estavam dialogando. Por mais que suas pesquisas tenham chegado em lugares de hibridação entre práticas artísticas, neste ponto é relevante ressaltar o pertencimento de ambos ao campo do fotográfico. Eles divulgaram produções de fotógrafos, em sua maioria estadunidenses, que lhes serviram de inspiração e com os quais em alguns casos conviveram, visto os trânsitos da dupla entre São Paulo e Nova York. Nomes como Robert Frank, Nathan Lyon, Syl Labrot, Minor White, Eugene Smith, Paul Caponigro, Henri Cartier-Bresson revelam as suas referências com forte valorização da expressão autoral, atenção especial para produções abstratas e experimentais, além de manterem-se vinculados a um viés mais documental.

As trajetórias de Claudia Andujar e George Love elucidam os círculos de sociabilidade que estabeleceram e foram determinantes para o desenvolvimento de suas poéticas e carreiras. A atuação de George em projetos que envolviam a documentação de condições sociais na Ásia e nos Estados Unidos, assim como sua filiação à *Heliographers Association* são experiências importantes que reverberam em seu amplo entendimento da fotografia e em sua prática experimental. No caso de Andujar, a publicação de suas imagens por revistas estadunidenses e a entrada de suas fotografias para o acervo do MoMA fizeram com que alcançasse certo prestígio ainda na década de 1960. Nesta época notamos a reverberação das pesquisas que desenvolveram em conjunto nas poéticas de cada um deles, talvez mais de Love para Andujar. Decerto a pesquisa com novos filmes e tecnologias tem influências neste deslocamento, porém a convivência com Love tem papel fundamental neste processo, como ela mesma admite. Também podemos afirmar que as contribuições de George Love para a fotografia produzida no Brasil na década de 1970 apontam para uma renovação dos pressupostos locais e ainda merecem novas investigações que as desvelem em maior profundidade. Ainda assim, acreditamos ter contribuído neste sentido, recuperando suas motivações filosóficas e literárias, assim como seu interesse pela edição de som.

Após o término do relacionamento amoroso, Claudia e George ainda atuaram como uma dupla artística na elaboração do livro de fotografias *Amazônia*. A divisão de funções e as visões complementares podem ser identificadas na autoria das imagens e nos papéis desempenhados por ambos. O livro é fortemente marcado pelos experimentalismos visuais característicos das

edições de Love, assim como os recursos de espelhamento e utilização de sobras do processo fotográfico dentro das sequências visuais. Ao passo que o apuro técnico na captação de imagens em baixa velocidade e as sobreposições de camadas, fazem com que as imagens de Andujar reflitam as pesquisas que vinha desenvolvendo sobre a cosmovisão Yanomami e revelem instâncias da ordem do invisível. A publicação do livro consiste em um marco não apenas por tratar-se de uma das poucas evidências que levam a assinatura dos dois em conjunto, mas porque determina o fim de suas colaborações artísticas.

O audiovisual *Genocídio do Yanomami, morte do Brasil*, apresentado no contexto da exposição homônima organizada pela CCPY, da qual Claudia era representante, deu voz aos retratados ao incluir em sua apresentação discursos de Davi Kopenawa em defesa de seu povo e de seu território. Este audiovisual, assim como a exposição, operam a inversão completa dos discursos aos quais haviam sido submetidas as primeiras imagens dos Yanomami exibidas no MASP nos anos 1970. Neste sentido, demarca uma importante inflexão na luta indígena revelando o contexto no qual as primeiras lideranças dos povos originários adentram ao campo da política institucional. A parceria estabelecida entre Claudia Andujar e Davi Kopenawa também tem reflexos na trajetória de ambos e podemos caracterizá-la como a colaboração mais duradoura da artista. A mostra teve importante papel em ampliar os lugares de alcance dos debates em torno da política indigenista e a situação de invasão dos territórios indígenas pelo garimpo, que culminou na demarcação da área contínua da reserva Yanomami, em 1992.

O estudo de caso da dupla, Claudia Andujar e George Love, revela uma assimilação assimétrica de suas contribuições para a fotografia brasileira no contexto atual. Muitos fatores parecem contribuir para tal situação. Acreditamos que o primeiro deles se deve ao fato de Andujar ter atingido longevidade suficiente para trabalhar artisticamente suas imagens a partir do arquivo pessoal que constituiu ao longo de sua trajetória. A fatalidade da morte prematura de George Love e a localização de seu arquivo pessoal na *University of North Carolina* em Charlotte são fatores que também contribuem para a condição de quase desconhecimento de sua produção, ao menos em círculos sociais mais amplos. George é reconhecido como fotojornalista arrojado nos meios especializados, no entanto, suas contribuições no campo das artes visuais são pouco abordadas. Foi, em grande medida, a fim de recuperá-las e estimular seu enquadramento nesta chave que atuamos.

As fontes consultadas foram esclarecedoras das instâncias de legitimação pelas quais a obra de Claudia Andujar passou durante sua vida. Após frequentar o circuito de arte entre as décadas

de 1960 e 1970, período no qual notamos uma intensa mobilização por parte dela em prol do reconhecimento artístico de sua produção, o fato de ter abandonado a carreira artística fez com que suas imagens voltassem a circular para um público mais amplo apenas tardiamente. Identificamos esse processo principalmente a partir da XXIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1998, e mais assiduamente a partir de 2003, quando recebeu prêmio para organização de seu arquivo pessoal. No catálogo da mostra *A vulnerabilidade do ser* realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2005, o curador Diógenes Moura intitula seu texto de *O dia em que Claudia Andujar abriu sua gaveta*, em referência ao longo período que a artista não mostrava seu arquivo. As imagens de Andujar participaram de muitas mostras nacionais e internacionais. Sua última exposição *Claudia Andujar - A luta Yanomami*, encerrou em maio de 2022 sua itinerância por cinco países europeus. O audiovisual *Genocídio do Yanomami, morte do Brasil* foi remontado como parte integrante da mostra.

*

Por fim, cabe-nos comentar acerca da representação de povos indígenas no cenário atual e suas interações com as artes visuais. A exposição *Claudia Andujar - A luta Yanomami*, foi inaugurada pelo Instituto Moreira Salles de São Paulo em dezembro de 2018, poucos meses após a eleição de Jair Bolsonaro à presidência da república. Na mostra, como fio condutor da narrativa, foi apresentado um paralelo entre a trajetória de Claudia e o histórico das lutas indígenas por direito e reconhecimento de suas culturas e demarcação de seus territórios. De fato, Andujar é figura importante neste processo, reconhecida pelas lideranças, haja vista o aval de Davi Kopenawa para a exibição das imagens dos Yanomami. Esta autorização não é de pouca importância, já que pela tradição de seu povo os vestígios de uma pessoa morta devem ser destruídos. Segundo seus relatos, Kopenawa acredita nas imagens como meio de interlocução com a sociedade branca, e entendemos o significado mais profundo deste pensamento apenas através de seu livro *A queda do céu*. As imagens permeiam a cosmovisão Yanomami, cada ser vivo tem seu duplo, ou sua imagem, correspondente aos nossos espíritos. O xamã autoriza a circulação da imagem de seus parentes falecidos com o intuito de defender os que permanecem vivos e as gerações futuras.

No contexto das criações artísticas nos nossos dias, observamos a vigorosa entrada de artistas de origem indígena no circuito de arte contemporânea, com intuito específico de fazer da arte instrumento de luta política. Tal ferramenta tem se mostrado essencial para conscientização de setores mais amplos da sociedade acerca das violências empreendidas contra os povos

originários desde os primórdios do processo de colonização, e incentivadas pelo atual governo. Em 2021, a curadora Naine Terena publicou um artigo na revista *Zum*⁵⁹⁰ intitulado *Arte ativista*, no qual analisa a construção de debates políticos através da arte como forma de “defender direitos e oferecer outras visões de mundo”⁵⁹¹.

Em seu texto, Terena delinea quatro momentos na representação de povos indígenas. O primeiro, segundo a autora, é caracterizado pela imagem do outro exótico e selvagem, fomentada por uma produção visual de cunho científico. O segundo momento consiste na tentativa de integração dos povos indígenas, que recorria ao apagamento de suas identidades e culturas originárias. As visões estereotipadas que retratam indígenas como sujeito passivo e dominado, cujo único destino é “aceitar a civilização”⁵⁹², advém do período da Comissão Rondon no início do século XX. De acordo com Terena, as décadas de 1960, 1970 e 1980, são marcadas por referenciais iniciais para a auto representação indígena. Nos anos 1980, surgiu o projeto Vídeo nas Aldeias⁵⁹³, que incentivou a produção audiovisual por pessoas de origem indígena e cujo período corresponde ao da promulgação da Constituição Federal de 1988. A autora assinala o importante papel do “documentário, da fotografia e das novas tecnologias”⁵⁹⁴, agora digitais, para o quarto momento na “história da arte indígena”, que se delineou nos últimos vinte anos. Terena reflete ainda sobre a produção contemporânea de artistas indígenas que trabalham a partir das memórias ancestrais de suas povos e as recombina com as linguagens audiovisuais, tais como: Gê Viana, Moara Brasil, Olinda Yawar Tupinambá, Sallisa Rosa, Emerson Uyra, Jaider Esbell, Denilson Baniwa, Edgar Kanaykô, Sulei Maxakali, Patricia Pará Yxapy, além do coletivo Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI)⁵⁹⁵.

Nesta perspectiva, compreendemos a produção de Claudia Andujar dentro de um panorama ampliado de transformação na representação de povos originários, que agora se auto representam, constroem as próprias narrativas sobre si e sobre os outros. É necessário reconhecer a importância das alianças afetivas neste processo, como o fazem Davi Kopenawa e Ailton Krenak em relação ao trabalho de Andujar. No entanto, as instituições culturais,

⁵⁹⁰ A revista *Zum* é vinculada ao núcleo de Fotografia Contemporânea do Instituto Moreira Salles. No website da revista é possível acessar parte dos artigos e ensaios por ela veiculados. Disponível em: <https://revistazum.com.br/> 12/01/2022.

⁵⁹¹ TERENA, Naine. *Arte ativista*. *Zum*, nº 19, dezembro de 2020, p. 52.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 54.

⁵⁹³ O projeto teve origem como um experimento elaborado pelo antropólogo Vincent Carelli em seu trabalho na ONG Centro de Trabalho Indigenista (CIMI). Disponível em: <http://www.videonasaldeias.org.br/2009/vna.php?p=1> 15/10/2022.

⁵⁹⁴ TERENA, Naine. *Op. cit.* 2020, p. 52.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 52.

arquivos e museus de arte ainda operam baseados nas categorias estanques como autoria e gênero, bem como constroem seus acervos a partir da posse legal, seja através de compra ou doação. Neste ano de 2022, Claudia completou 91 anos e não deixará herdeiros legais. O que inevitavelmente nos leva a questionar: para onde irão as imagens⁵⁹⁶ dos Yanomami? O que será de suas memórias? Ou ainda, em uma produção como a sua é possível atribuir a autoria em suas premissas tradicionais, isto é, como criação individual?⁵⁹⁷ Se nos dias atuais entendemos as narrativas como arenas de disputa, assim também o são as memórias.

Ailton Krenak, em um dos eventos realizados pela itinerância da exposição *Claudia Andujar - A luta Yanomami* no Rio de Janeiro, abriu sua palestra relatando uma conversa com Davi Kopenawa na qual refletiam sobre o pensamento dos brancos. Segundo Krenak, Kopenawa teria indagado não saber por que os brancos escrevem tantos livros, ao que ele respondeu: “deve ser porque o pensamento deles é cheio de esquecimentos”⁵⁹⁸. Sobre a produção de Andujar, Krenak salienta que suas fotografias refletem a maneira profunda com a qual Claudia opera a câmera, já que esta “não é neutra”. Ao final, direciona sua fala à sociedade branca de maneira geral convocando-nos a um compromisso com o tempo presente, para assim podermos estar “diante de uma exposição como essa nos sentido contemporâneos dessa arte e não procurando uma exposição de arte contemporânea”. Ao levarmos em consideração que entre as fotografias expostas figuram imagens, muitas delas inéditas, que retratam as consequências do contato e o genocídio perpetrado contra os Yanomami, é possível compreender a responsabilização à qual Krenak nos impele a assumir.

*

Quanto ao Arquivo do MASP, as perguntas que formulamos no início desta pesquisa deram origem a novas perguntas que ainda aguardam respostas, porém acreditamos que o levantamento realizado para esta dissertação em busca do fotográfico, atravessando a coleção de obras de arte e o arquivo a fim de estabelecer pontes entre suas informações, tenha

⁵⁹⁶ Utilizo a palavra imagem aqui no sentido atribuído por Davi Kopenawa.

⁵⁹⁷ Algumas semanas antes da entrega da versão corrigida desta dissertação, foi oficializada a transferência para guarda permanente de seu arquivo pessoal para o Instituto Moreira Salles. O IMS vem desenvolvendo um trabalho no sentido de aproximar a obra de Claudia a uma autoria coletiva, compartilhada com os Yanomami. A última montagem da exposição *Claudia Andujar - A luta Yanomami*, realizada entre fevereiro e abril de 2023, no centro cultural novairoquino The Shed, contou com a participação de obras cujas autorias são assinadas por artistas Yanomami.

⁵⁹⁸ Roda de conversa realizada em 31 de agosto de 2019, com Renata Tupinambá e Ailton Krenak. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bAJi-J-BCn8&ab_channel=imoreirasalles acesso em: 12/01/2022.

colaborado para o entendimento preliminar das particularidades do complexo processo de assimilação da fotografia empreendido pela instituição. Salientamos, por fim, as potencialidades do Arquivo Histórico do museu para novas recombinações por outras perspectivas que possibilitem novos entendimentos e a construção de novas memórias sobre o processo de assimilação da fotografia pelos museus de arte no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. São Paulo: Zahar, 1985.

ALBUQUERQUE, Chico. *O estúdio fotográfico Chico Albuquerque: retrato, publicidade, indústria, arquitetura e documentação urbana (1947-1975)*. Texto de Sergio Burgi. São Paulo: IMS, 2013.

_____. *Mucuripe*. Fortaleza: Marprint, 1989.

ALMEIDA, Juliana Gisi Martins de. *Fotografia e práticas artísticas: os discursos dos artistas nos anos 1960 e 1970*. Tese (Doutorado em Artes Visuais) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

AMARAL, Aracy. *Expoprojeção73*. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973 (catálogo de exposição).

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

_____. *A Vulnerabilidade do ser*. São Paulo: Cosac & Naify, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005. Catálogo de exposição.

_____. *Yanomami - Frente ao Eterno: uma vivência entre os índios Yãnomam de Claudia Andujar*. São Paulo: Editora Práxis, 1978.

FERNÁNDEZ, Horácio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo, Cosac & Naify, 2011.

ANELLI, Renato. *Ponderações sobre os relatos da trajetória de Lina Bo Bardi na Itália*. Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAU USP, n. 27, 2010, p. 86-101.

_____. *Da integração à autonomia: arte, arquitetura e cultura no Brasil (1950-1980)*. *Anais do 6º Seminário Docomomo Brasil*, Niterói, v. 16, 2009.

ARQUIVO Nacional (Brasil). *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. Disponível em: <https://simagestao.com.br/wp-content/uploads/2016/01/Dicionario-de-terminologia-arquivistica.pdf>

BARBOSA, Andréa. *Antropologia e imagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*, São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

_____. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1987.

BARDI, Pietro M. From a line to a smile. *Habitat*, nº 48, 1958.

_____. *L'expérience didatique du Museu de Arte de São Paulo*. Paris: Unesco publications, 1948. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127418>

- BARTHES, Roland. *A grande família dos homens*. In: BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BELLOUR, Raymond. *Entre imagens: foto, cinema, vídeo*. Campinas: Editora Papirus, 1997.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify 2006.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENNETT, Tony. *The birth of the museum: History, theory, politics*. Routledge, 2013.
- BENTES, Ivana. *O efeito cinema e a hibridação dos meios na cena brasileira*. In: DUBOIS, Philippe. *Movimentos improváveis - o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003
- BISILLIAT, Maureen. *Pele preta*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.
- BONADIO, Maria Claudia. A moda no MASP de Pietro Maria Bardi (1947-1987). *Anais do Museu Paulista*. São Paulo, v. 22. n. 2. p. 35-70. jul.- dez. 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/80114350/A_moda_no_MASP_de_Pietro_Maria_Bardi_1947_1987
- BONI, Paulo César. Entrevista: Claudia Andujar. *Discursos fotográficos*, Londrina, v. 6, n. 9, jul.-dez. 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.
- BURGI, Sergio (organização). *Luciano Carneiro: fotojornalismo e reportagem (1942-1959)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2020.
- CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
- CANJANI, Douglas. O fotojornalismo expandido de George Love no Brasil: breve aproximação. *Nhengatu*, Revista Iberoamericana para Comunicação e Cultura Contrahegemônicas, v. 2, n. 3, 2015.
- CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: cinema de artista no Brasil, 1970/80*. Edição FUNARTE, 1981.
- CARVALHO, Roseane. *Diaporamas - um estudo crítico de audiovisuais na arte brasileira (1972-1975)*. Tese (Doutorado em Arte e Cultura Visual). Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás - FAV UFG, 2021.
- _____. *Paulo Fogaça - O artista e seu tempo*. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual). Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás - FAV UFG, 2008.

CESARINO, Pedro de Niemeyer. *As Alianças Afetivas* - Entrevista com Ailton Krenak, por Pedro Cesarino. In: VOLZ, Jochen et al. (ed.). *Incerteza Viva*. 32a Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, p. 169-89, 2016.

CHADWICH, Whitney; COURTIVRON, Isabelle de. *Amor & arte: duplas amorosas e criatividade artística*. Ana Luisa Borges (trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

CHEVRIER, Jean-François. *Documentary, document, testimony...* In: GIERSTBERG, Frits et. al. *Documentary now! Contemporary strategies in photography, film and the visual arts*. Rotterdam: NAI Publishers, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, 2002.

COCOTLE, Brenda Caro. *Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea*. São Paulo: MASP Afterall, p. 1-11, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-X87a1s0ahKuQghS3VJ4D.pdf>

COSTA, Helouise. *Presenças efêmeras: mulheres fotógrafas no Foto Cine Clube Bandeirantes*. In: Três autoras do sexto fraco: Alice Kenji, Dulce Carneiro e Annemarie Heinrich. São Paulo: Galeria Utópica, 2020, p. 18. Disponível em: https://www.academia.edu/44590446/Presen%C3%A7as_ef%C3%A9meras_mulheres_fot%C3%B3grafas_no_Foto_Cine_Clube_Bandeirante

_____. *Fronteiras incertas: arte e fotografia no acervo do MAC USP (1963-1978)*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019. Catálogo de exposição.

_____. *Os estudos fotográficos de Thomaz Farkas: 70 anos de uma exposição singular*. In: FARKAS, João Paulo; FARKAS, Kiko (edição). *Estudos fotográficos*, Thomaz Farkas. São Paulo: Instituto Olga Kos de Inclusão Cultural, 2018.

_____. *A fotorreportagem como projeto etnocida: o caso da índia Diacuí na revista O Cruzeiro*. In: CURY, Marília Xavier (org.). *Direitos indígenas no Museu: novos procedimentos para uma nova política, a gestão de acervos em discussão*. São Paulo: ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016.

_____. *Espaços da arte: fotografia e representação em Peter Scheier*. In: COSTA, H.; FABRIS, M. *Modernismos em diálogo: o papel social da arte e da fotografia na obra de Hans Gunter Flieg*. São Paulo: MAC USP, p. 99-114, 2015.

_____. *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, v. 16, n. 2, p. 131-173, 2008. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5495/7025>

COSTA, Helouise; BURGI, Sergio (org.). *As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro 1940/1960*. Apresentação de Flávio Pinheiro. Texto de Fernando Cury de Tacca, Flávio Damm, Fernando Ilharco Morgado. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *Fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

COSTA, Ivani Di Grazia. *Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP): Relato de uma experiência*. In: MAGALHÃES, Ana Gonçalves et al. II Seminário Internacional Arquivos de Museus e Pesquisa: tecnologia, informação e acesso. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa, 2011.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *O que é arte*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2016.

DE BONI, Zé. *Verde lente: fotógrafos brasileiros e a natureza*. São Paulo: Empresa das artes, 1995.

DE MENESES, Ulpiano T. Bezerra. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 34, p. 9-23, 1992.

DOBRAŃSKY, Diana. *A legitimação da fotografia no museu de arte: o Museum of Modern Art de Nova York e os anos Newhall no Departamento de Fotografia*. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes da UNICAMP: Campinas, 2008.

DUBOIS, Philippe; BORGES, Cristian. A imagem-memória ou a mise-en-film da fotografia no cinema autobiográfico moderno. *Revista Laika*, v. 1, n. 1, p. 1-37, 2012.

_____. *Um 'efeito cinema' na arte contemporânea*. In: COSTA, Luiz Cláudio da. Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; FAPERJ, 2009, p. 179-216.

_____. *Movimentos improváveis: o efeito cinema na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2003 (catálogo de exposição).

DUNCAN, Carol. *The art museum as a ritual*. *The Art Bulletin*, v. 77, n. 1, 1995.

ENWEZOR, Okwui. *Archive fever: uses of the document in contemporary art*. Nova York: International Center of Photography/Steidl, 2008 (catálogo de exposição).

ESPADA, Heloisa (org.). *Geraldo de Barros e a fotografia*. São Paulo: IMS: Sesc, 2014 (catálogo de exposição).

FABBRINI, Ricardo. Anos 1970: da vanguarda a pós-vanguarda. *MODOS - Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.3, p.205-216, set. 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/319462686_Anos_1970_da_vanguarda_a_pos-vanguarda

FABRIS, Annateresa. Arte conceitual e fotografia: um percurso crítico-historiográfico. *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte*, v. 10, n. 16, 2008.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *Fotografia brasileira contemporânea: influências e repercussões*. In: Coleção Pirelli MASP de Fotografia. São Paulo: MASP, 1992 (catálogo de exposição).

FERNÁNDEZ, Horácio. *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo, Cosac & Naify, 2011.

FOGLE, Douglas. *The last picture show: artists using photography, 1960-1982*. Minneapolis: Walker Art Center, 2003.

FREIRE, Cristina. *Archive as battlefield*. In: Arnhold, H.; Forhne, U.; Wagner, M. (ed.). PUBLIC MATTERS: Debates and documents from the sculpture projects archive. Münster: Museum für Kunst und Kultur, 2020, p. 168. Disponível em: https://www.academia.edu/42097148/Archive_as_battlefield

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Archive as battlefield*. In: Arnhold, H.; Forhne, U.; Wagner, M. (ed.). PUBLIC MATTERS: Debates and documents from the sculpture projects archive. Münster: Museum für Kunst und Kultur, 2020

_____. *Por uma arqueologia das exposições*. In: COCCHIARALE, Fernando; SEVERO, André; PANITZ, Marília (org.). Artes Visuais (Coleção ensaios brasileiros contemporâneos). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2017.

GEE, Helen. *Limelight: a Greenwich Village photography gallery and coffeehouse in the fifties*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1997.

HEINICH, Nathalie. *Une partie de main chaude*. In: Le triple jeu de l'Art Contemporain. Paris: Editions de Minuit, 1998.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo - A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1997.

KAMIMURA, Masako. Barbara Kruger: Art of Representation. *Woman's Art Journal*, Vol. 8, No. 1, Spring - Summer, 1987, p. 40-43. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1358339>

KOSSOY, Boris. *Memória da fotografia: o nascimento de uma coleção*. In: Coleção Pirelli MASP de Fotografia. São Paulo: MASP, 1991, p. 06 (catálogo de exposição).

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2019.

_____. *Sou índio mais feliz*. In: Comissão pela Criação do Parque Yanomami - CCPY. Genocídio do Yanomami, morte do Brasil. São Paulo: MASP/Raízes, 1989 (catálogo de exposição).

KRAUSS, Rosalind. A escultura em campo expandido. *Arte & ensaios*, v. 17, n. 17, 2008.

_____. *Os espaços discursivos da fotografia*. In: KRAUSS, Rosalind. O fotográfico. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 40-59.

LEENHARDT, Jacques. *Tipos de parcerias entre artistas e a questão da autoria*. In: ROUCHOU, Joëlle et al. (ed.). *Criações compartilhadas: artes, literatura e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Mauad Editora Ltda, 2014.

LEON, Ethel. *IAC: Primeira escola de design do Brasil*. São Paulo: Editora Blucher, 2014.

LOVE, George. *Alma e luz: sobre a bacia amazônica*. São Paulo: MD Comunicação e Editora, 1995.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edusp, 1999.

MAC-USP. 9 fotógrafos de São Paulo, 1971 (catálogo de exposição).

MAGALHÃES, Ana Gonçalves (coord.). *Anais do IV Seminário Internacional Arquivos de Museu e Pesquisa: A formação interdisciplinar do documentalista e do conservador*. São Paulo: Grupo de Trabalho Arquivos de Museu e Pesquisa, 2017.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Arquivos de museus de arte e pesquisa: o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa. In: BEVILACQUA, Gabriel; MARINGELLI, Isabel. *I Seminário Serviços de Informação em Museus*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010. Disponível em: <http://biblioteca.pinacoteca.org.br:9090/bases/biblioteca/07498.pdf>

MALBA. *Annemarie Heinrich - Intenciones Secretas: Génesis de la liberación femenina en sus fotografías vintage*. Malba: Buenos Aires, 2015. Catálogo de exposição.

MANJABOSCO, Ângelo Augusto. *O Brasil não é para principiantes: Lew Parrella, George Love e David Zingg, fotógrafos norte-americanos na revista Realidade (1966-1968)*. 2016. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MASP (ed.). *MASP FCCB: Coleção Museu de Arte de São Paulo Foto Cine Clube Bandeirante*. São Paulo. MASP, 2016 (catálogo de exposição).

MASP(ed.). *Coleção Pirelli MASP de Fotografia*. São Paulo: MASP, 2007 (catálogo de exposição).

MASP (ed.). *MASP 30 anos*. São Paulo: MASP, 1977.

MASP (ed.). *Grande São Paulo/76*. São Paulo: MASP, 1976 (catálogo de exposição).

MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis Fotografia e memória em Claudia Andujar. *Revista Eco-Pós*, v. 15, n. 1, 2012, p. 136. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/1196/1135

MENDES, Ricardo. *Reflexos do Brasil: uma leitura inicial sobre a Coleção Pirelli/MASP de Fotografia. Jornada de Estudos: Representações do Brasil: da viagem moderna às coleções fotográficas*. São Paulo: Museu Paulista da USP, 2004.

MENEZES, Paulo Márcio Leal de. Modelo conceitual e procedimentos metodológicos para a análise e interpretação de imagens no Projeto RADAM. *Anais XIV Simpósio Brasileiro de Sensoriamento Remoto*, Natal, Brasil, 25-30 abril 2009.

MORAIS, Fernando. *Chatô: o rei do Brasil*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2016.

MORAIS, Frederico. *Cinema e Audio-visual*. In: AMARAL, Aracy. *Expoprojeção73*. São Paulo: Centro de Artes Novo Mundo, 1973.

NEWHALL, Beaumont. *The history of photography*. Nova York: MoMA, 1982 (catálogo de exposição).

NOGUEIRA, Thyago (org.). *Claudia Andujar: a luta Yanomami*. São Paulo: IMS, 2018 (catálogo de exposição).

NOGUEIRA, Thyago (org.). *Claudia Andujar: no lugar do outro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2015 (catálogo de exposição).

O'DOHERTY, Brian. *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Oakland: University of California Press, 1999.

OLIVEIRA, Mirtes Marins de. *Mostrar, narrar, vender e convencer: a invenção de táticas de display*. In: GIUFRIDA, Guilherme; VARRICHIO, Jéssica. (Org.). *Museu do Louvre pau brazyl*. 1ª ed. São Paulo: Meli-Melo, 2016.

PHILLIPS, Christopher. The Judgment Seat of Photography. *October*, v. 22, 1982, p. 27-63.

PISANI, Daniele. *O Trianon do MAM ao MASP: Arquitetura e política em São Paulo (1946-1968)*. Editora 34, 2019.

POLITANO, Stela. *Exposição didática e vitrine das formas - a didática do Museu de Arte de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: Unicamp, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSENGARTEN, Ruth. *Between Memory and Document: The Archival Turn in Contemporary Art*. Lisboa: Museu Coleção Berardo. Digital book, 2012, p. 1-43. Disponível em:

https://www.academia.edu/22874639/Between_Memory_and_Document_The_Archival_Turn_in_Contemporary_Art

SCHLOSS, Joseph G. *Making Beats: The art of sample-based hip-hop*. Middletown: Wesleyan University Press, 2014.

SILVA, Vitor Marcelino. *A construção coletiva de Amazônia: fotografia e política no livro de Claudia Andujar e George Love*. 2022. Tese (Doutorado em História da Arte). Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidades de São Paulo, 2022.

SOARES, Carolina. *Coleção Pirelli-MASP de Fotografia: fragmentos de uma memória*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicação e Artes de São Paulo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

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

SOUZA, Maria Luiza Zanatta de. Apontamento Sobre a Coleção de Livros Raros da Biblioteca e Centro de Pesquisas do Masp. *Encontro de História da Arte*, n. 13, p. 639-646, 2018.

STANISZEWSKI, Mary Anne. *The Power of Display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. MIT press, 1998.

STEICHEN, Edward. *The Family of Man: the greatest photographic exhibition of all time*. Prefácio de Carl Sandburg. Nova York: MoMA, 1996 (catálogo de exposição).

STOLER, Ann Laura. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press, 2008.

SZARKOWSKI, John. *The Photographer's Eye*. 3 ed. Nova York: MoMA, 2007 (catálogo de exposição).

SZARKOWSKI, John. *The Photographs of Jacques Henri Lartigue*. In: LARTIGUE, Jacques Henri. Museum of Modern Art, 1963 (catálogo de exposição).

TERENA, Naine. Arte ativista. *Zum*, nº 19, dezembro de 2020.

TOTA, Antonio Pedro. *O amigo americano: Nelson Rockefeller e o Brasil*. Editora Companhia das Letras, 2014.

VELOSO, Patrícia; ALBUQUERQUE, Ricardo (org.). *Chico Albuquerque: fotografias*. Fortaleza: Terra da Luz, 2009.

WARREN, Lynne (ed.). *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*. Nova York: Routledge, 2006.

WELLS, Liz. *Photography: a critical introduction*. Nova York: Routledge, 2015.

WHITE, Minor. Octave of Prayer. *Aperture*, vol.17, n. 01, 1972.

YAMAMOTO, Patricia Hitomi. *Circuito em transformação: O Estado de São Paulo e a cultura fotográfica paulistana nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidades de São Paulo, 2018.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded Cinema*. New York: P. Dutton & Co., 1970.

ZERWES, Erika. As famílias dos homens. Os trânsitos do humanismo na fotografia internacional e brasileira. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 44, n. 1, p. 149-161, 2018.

ANEXO

Lista das exposições realizadas (1947-1989)

Ano	Atividade
1950	Exposição Fotoforma Geraldo de Barros
1951	Curso de Fotografia
1952	Exposição de fotografias "A Jangada" Fernando Albuquerque
1960	Exposição de fotografias Grupo Paulista
1960	Exposição de fotografias Luciano Carneiro
1962	1ª Exposição de fotorreportagem Sindicato dos Jornalistas Profissionais de SP
1966	Exposição de Maureen Bisilliat
1970	Exposição de fotógrafos americanos - MoMA/NY
	Exposição de fotografias Otto Stupakoff
	Exposição "30 anos de visão e multivisão" de Peter Scheier
1971	Exposição Audiovisual de George Love e Claudia Andujar
	Exposição "A família brasileira"
	Lançamento do livro Viagem ao Fantástico de Boris Kossoy
1972	Exposição Maureen Bisilliat
	Exposição Amazônia
	Exposição de fotografias de Antonio Carlos Rodrigues
1973	Exposição de fotografias de Boris Kossoy
	Audiovisual Hileia Amazônica
	Exposição de fotografias Nikon
	Exposição de fotografias Joaquim Paiva
	Curso de Fotografia
	Exposição Multivisão Espetacular
1974	Exposição "Semana da fotografia"
	Exposição de fotografias "Ansel Adams - um fotógrafo americano"
	Exposição de fotografias de Bill Brandt
	Exposição "Nikon International Photo Contest - 1974-1975"
	Fotografias do final do século XIX e início do século XX no Brasil
	Curso de Fotografia
1975	Exposição de fotografias de Lucia Vasconcellos

	Exposição de fotos de Madalena Schwartz
	Exposição de fotografias do Edifício Martinelli - Claudio Edinger
	Curso de Fotografia
	Departamento de Fotografia
1976	Exposição de fotografias de Franco Fontana
	Exposição "GPS - Grande São Paulo"
1977	Exposição de fotografias de Geri Della Rocca de Candal
	Exposição de fotografias de alunos de Charles Arnold
	Exposição de fotografias "O Buio"
	Exposição de fotografias - João Roberto Suplicy Hafers
	Exposição de fotografias de Olney Krüse
	Exposição Internacional de Fotografia: "A caminho do Paraíso"
1978	Exposição de fotografias de Luiz Cláudio Marigo
	Exposição "Fotografia atual na França"
	Exposição "Fotógrafos pioneiros do Brasil"
	Exposição de fotografias de David Hamilton
	Exposição de fotografias de Constance Brenner
	Exposição "Série sobre Casal/fotografias"
	Exposição - 4a Mostra mundial de fotografias "As crianças deste mundo"
	Exposição de fotografias de Otto Stupakoff
	Exposição "Retrospectiva de fotografias" de German Lorca
	Exposição e lançamento de livro de fotografia de Betty Leirner
	Exposição "Fotografias publicitárias da Rastro"
	Exposição de fotografias de Eric Renner
1979	Exposição de desenhos, escritas e fotogramas de Paulo Gomes Garcez
	Exposição de fotografias de Miguel Rio Branco
	Exposição "Profissões - Fotografias em Polaroid 8x10" de Rodrigo Whitaker Salles
	Exposição de fotografias "Barra Funda: fachadas e interiores"
	Exposição de fotografias de Antonio Alberto Travassos
	Exposição de fotografias "Brasil anos-luz" de David Drew Zingg
	Exposição de fotografias de Syl Labrot
	Exposição de fotografias de Veneza de Tatiano Maiore
	Exposição "Paisagem brasileira" de George Love, João Farkas e Carlo Zacchini

1980	Exposição de fotografias "Ilustrações para os diários de Kafka" de George Love
	Exposição de fotografias "O homem brasileiro e suas raízes"
	Exposição "Que viva Canudos" de Ricardo Aprigio e Frederico Ferreira
	Exposição de fotografias de Nilson Lennart
	Exposição de fotografias "Refletir" de Carlos Fadon
	Exposição de fotografias de Dario de Freitas e Castro
	Exposição "New York e São Paulo: registros sensoriais" de Vivian Gottheim
	Exposição de fotografias de Antonio Carlos Rodrigues
	Exposição de fotografias de Antonio Restivo
	Exposição de fotografias "New York - Momentos cotidianos" de Sérgio Rabinovitz
	Exposição de fotografias de Vieri Tomaselli
	Exposição de fotografias de Julia Weise Varga
	Exposição de fotografias de Pierre Verger e Mario Cravo Neto
	Exposição de fotografias "Circo" de Osmar Ribeiro do Valle
	Exposição de fotografias de Thadeu Paz
1981	Exposição de fotografias 1972-1981 de Carlos Freire
	Exposição de fotografias de Mauro Holanda
	Exposição de fotografias de Giacomo Favretto
	Exposição "ABC do click"
	Exposição "Visões fotográficas" de Simonetta Bufferli
	Exposição "Fotografia e teatro: uma busca paralela"
	Exposição de fotografias de Mário Paiva
	Exposição de fotografias "Photo-Kitanda"
	Exposição de fotografia "Fotografia arte e uso"
	Exposição de fotografias "Luigi Mamprim - de Veneza ao Xingu"
1982	Exposição de fotografias "São Paulo - registros e anotações"
	Exposição "Fotografia como documentação"
	Exposição de fotografias: Erika Koch
	Exposição de fotografias: Hunnicutt, Michael
	Exposição de fotografias "Homenagem a Frederico Carlos Hoehne"
	Exposição de fotografias "Carnaval em Veneza"
	Exposição fotográfica "A China que vi e senti"
	Exposição "Retratos de pessoas geralmente desconhecidas: Felipe Taborda

	Exposição de fotografias: Marcio Scavone
1983	Exposição de fotografias "O tempo do olhar"
	Exposição "Registros fotográficos de Marc Ferrez"
	Lançamento do livro "O álbum da Avenida Central"
	Exposição de fotografias "O rosto brasileiro" de Madalena Schwartz
	Exposição de fotografias de Cláudio Magalhães
	Lançamento do livro de Mario Cravo Neto
	Exposição de fotografias "A imaginação urbana" de Claudia Jaguaribe
	Exposição "Itália um país modelado pelo homem (Multivisão)"
	Exposição de fotografias "Natureza e fantasia" de Masae Tamura
	Exposição "Pequenos retratos da Rua Augusta" de Paulo Constantinides/Cássio Vasconcellos
	Exposição de fotografias "Projeto Zumbi" de Pierre Verger
	Exposição "Alguns índios" de Eduardo Viveiros e Vanessa Lea
1984	Exposição de fotografias "Metade do mínimo" de George Love
	Exposição retrospectiva dos 50 anos do fotógrafo Henri Cartier-Bresson
	Exposição de fotografias "Aos confins do mundo"
	Exposição de fotografias de Arnaldo Pappalardo
	Exposição de fotografias "Imagem do mundo antigo"
	Exposição de fotografias "Tulipas do amor"
	Exposição "Fotojornalismo - Retrato de São Paulo"
	Exposição de fotografias "Ensaio no tempo" de Walter Firmo
	Exposição de fotografias de Vic Parisi
1985	Exposição "Portas - Fotos premiadas no Concurso Duradoor"
	Exposição "Imagens do Cometa Halley" de Oscar Matura e Thales Trigo
	Exposição de fotografias de Emilie Chamic
	Exposição de fotografias de Ricardo Barros
	Exposição de fotografias de Michael Lewin
	Exposição de fotografias "Retratos" de Michio Osawa
	Exposição de fotografias de Mercedes Barros
1986	Exposição fotográfica da Antártica de Antonio Carlos D'Ávila
	Exposição de fotografias "Imagens do Brasil "
	Exposição de fotografias de Sakal Tajima
	Exposição de fotografias sobre o teatro Kabuki

	Exposição "20 anos do Jornal da Tarde"
	Exposição de fotografias de Barnabas Bosshart
	Exposição "Imagens por computação gráfica" de Carlos Fadon Vicente
	Exposição de fotografias "Japão 1971 a 1984: o homem e a vida"
1987	Exposição "Society bits - fotografias mixadas com imagens de computação gráfica" de José Henrique Losa
	Exposição de fotografias "São Luís do Maranhão" de Alain Brugier
	Exposição de fotografias de Pedro Vasquez
	Concurso fotográfico - A loteria na vida do povo
	Exposição de fotografias "Califórnia - Uma arqueologia contemporânea" de Eduardo Amaral Castanho
	Exposição de fotografias "Pinceladas de luz"
	Exposição de fotografias "Luz, câmera, Amsterdã" de Jacob Olie, Cas Oorthuys, Sergio Zalis
1988	Exposição de fotografias de Taku Aramasa
	Exposição de fotografias "Do Brasil"
	Exposição "Álbum iconográfico Avenida Paulista"
	Exposição de fotografias "Ver a cidade" de Luis Esteves
	Exposição "10 fotografias alemãs"
	Exposição de fotografias "Um presidente já - Imagens de um levante silencioso" de Kelly Butterworth e Renato Ivan Sindicci
	Exposição de fotografias "Pacaembu: emoções"
	Exposição de fotografias "Fitas e bandeiras Venske" e lançamento de livro de Orlando Azevedo
	Exposição de fotografias "Cento e cinquenta anos do design alemão"
	Exposição de fotografias de George Tatge Exposição
1989	Exposição de fotografias de August Sanders
	Exposição de fotografias de Barnabás Bosshart
	Exposição de fotografias: "Fotógrafos suíços de 1840 aos nossos dias"
	Exposição de fotografias "Sahel, o homem em abandono e outras Américas" de Sebastião Salgado
	Exposição de fotografias Polaroid de Regina Stella
	Exposição "Casual fotos" de Gilda Mattar
	Exposição de fotografias comemorativas do centenário da morte de Vincent van Gogh de Paul Huf
	Exposição "Genocídio do Yanomami - Morte do Brasil" de Cláudia Andujar
	Exposição de fotografias de Herbert List
	Exposição de fotografias de Paulo Fridman