***Outros Brasis.* Imagens e pensamento fotográfico de Stefania Bril**

**SUMARIO**

**I.**       **Introdução**  p. 2

**II.**      **Profissão fotógrafa** p. 12

**III. Outros Brasis** p. 33

**IV.**      **Fechar os olhos para ver** p. 43

**V.    Epilogo e conclusões** p. 53

**Bibliografia** p. 60

**I. Introdução**

Durante anos, estudei as rotas de emigrantes europeus, mulheres e homens, principalmente artistas, que ao longo dos séculos 19 e 20 atravessaram o Atlântico buscando consagrar sua carreira nas Américas. Valiam-se da fama internacional que conseguiriam por ventura alcançar em terras distantes, como estratagema de sobrevivência capaz de resistir às oscilações da política e compensar a precária economia do mercado das artes. Eram os primórdios do *star system*, cujas tipicidades e idiossincrasias os artistas viajantes frequentemente registravam em formato durável – redigindo cartas e diários, concedendo entrevistas aos jornais locais e depoimentos, ao retornar à pátria. Atendiam, assim, à íntima necessidade de testemunhar sua aventura em terras e tempos distantes, ao mesmo tempo consagrando-a em uma “versão de vida” destinada a se fixar e, eventualmente, constituir fonte confiável para futuras pesquisas.

Mergulhando em arquivos particulares distribuídos nos dois continentes, certa hora enquadrei a onda migratória de trabalhadores da indústria do espetáculo (arquitetos, cenógrafos, encenadores, músicos, artistas plásticos e fotógrafos) que interessou o Brasil nas décadas de 1940 e 50, motivada pela conjuntura excepcional da Segunda Guerra. O legado de destruição acarretava a sensação de fim de um mundo – a Europa, com suas fracassadas motivações culturais e espirituais – e instigava colher oportunidades em outro mundo, novo por antonomásia, onde tudo daria certo: a América. Abandonavam suas cidades destroçadas pelos bombardeios, onde a reconstrução acontecia vagarosamente, em bases cooperativas, para atravessar o oceano rumo às metrópoles latino-americanas, onde o mercado das artes, mesmo que incipiente, se organizava para distribuir sua produção a um publico massivo, correspondente ao crescimento economico.

Encetando a fabulosa década de 1950, São Paulo junto com seu aspecto cada vez mais vertical revelou prepotente vocação para se tornar epicentro da indústria cultural no cone sul do continente. Em poucos anos, uma impressionante sequência de inaugurações reconfigurou a pauta da cidade, modesta e ocasional até aquele momento. Museus foram inaugurados (MASP em 1947; MAM em 1948; Bienal de Arte Contemporânea em 1951); indústrias cinematográficas (Vera Cruz em 1949; Maristela em 1950; Multifilmes em 1952 e uma quinzena de empreendimentos menores) e televisivas (Tupi e Paulista, em 1952; Record, em 1953); escolas de teatro, cinema e fotografia (Seminários de Cinema do MASP e Curso de fotografia; Centro de Estudos Cinematográficos do MAM e Escola de Arte Dramática, no andar de cima do Teatro Brasileiro de Comédia, em 1949) – tudo isso, celebrado por frenética agenda de estreias, concertos, palestras, seminários e lançamentos (Ortiz, 1988).

A simultaneidade da oferta atenderia à demanda de consumo, por enquanto potencial. Não foi casual o superativismo cultural paulista da década de 1950 mas foi projetado, promo­vido e financiado por empresários, em parte herdeiros da acumulação de capital colonial, em parte imigrantes de sucesso: estes, os ditos “capitães de indústria” carregavam sua origem nos nomes (Cicillo Matarazzo, Assis Chateaubriand, Franco Zampari). No censo de 1950, a cidade contava com 1.754.000 habitantes, valendo por 60% da população total, empregados no parque industrial. A classe trabalhadora, em grande parte imigrada, prometia um consumo massivo; os empresários, especialmente quando oriundos, se identificavam com seus gostos, mesmo que adotassem hábitos de pertencimento próprios da élite colonial.

Uma dinâmica muito própria de modernização se instalou em São Paulo, prescindindo de patrocínio público e alimentando a pretensão de ser autossustentável. Deixando de agir em termos de mecenato benemérito, a nova burguesia assumiu papel de produtora e distribuidora de bens imateriais e adotou estratégias empresariais, como a importação de especialistas e tecnologia em substituição à importação de produtos. No campo das artes performativas, foram importados diretores – acompanhados por uma animada corte de técnicos, cenógrafos, figurinistas, roteiristas, compositores e até mesmos atores, configurando uma micro-migração geracional (Vannucci, 2014). No campo das artes plásticas, foram importados curadores considerados capazes de interpretar afirmativamente a política desenvolvimentista fomentando o gosto pela produção contemporânea na plateia de potenciais colecionadores. Destes agentes culturais individuais, de alto gabarito, não se esperava somente que adquirissem obras em nome dos mecenas, como também que organizassem sua exposição pública e sincronizassem os espaços expositivos (inclusive, seu formato arquitetônico) às demandas das vanguardas internacionais.

Foi o caso de Pietro Maria Bardi (1900-1999) que aportou a São Paulo em 1946, após intensa carreira como critico de arte na Itália, carregando na bagagem grande parte das obras-primas que constituiriam o acervo do MASP; tanto que o museu, concebido como extensão da coleção do Assis Chateaubriand, foi inaugurado imediatamente em instalações temporárias (1947) enquanto era erguido um novo edifício. Este ocuparia um terreno baldio em plena avenida Paulista, com arquitetura especialmente desenhada por Lina Bo, segunda esposa do Bardi, para abrigar a coleção. O icônico projeto é até hoje um traço visual inconfundível na paisagem paulistana.

Um ano mais tarde (1948) inaugurou-se o MAM para abrigar a coleção de Francisco Matarazzo Sobrinho, tendo por curador Lourival Gomes Machado, jornalista da revista *Clima* (desde a sua criação em 1941). O MAM gerou a Bienal de São Paulo (1951): uma fundação para exposições internacionais, no mesmo formato temporário e competitivo de *La Biennale* de Veneza (cuja primeira edição data de 1895 e que estava, então, na sua 25ª edição). O primeiro diretor da Bienal, Gomes Machado, a define como empreendimento capaz de “colocar a arte moderna do Brasil, não em confronto, mas em vivo contato com a arte do resto do mundo, ao mesmo tempo que para São Paulo se buscaria conquistar a posição de centro artístico mundial” (Machado, 1951, p. 15). A composição cosmopolita do júri, segundo o crítico Mario Pedrosa, que o presidiria anos depois, proporcionaria a artistas e público brasileiro “o contato direto com o que se faz[ia] de mais novo e mais audacioso no mundo” (Pedrosa, 1995, p. 221). A disposição relacional e as sólidas estruturas desta e doutras iniciativas tiraria o Brasil de seu estado de “isolamento provinciano” (idem).

De longe, a utopia moderna insuflava este impressionante rompante renovador que alimentou de assuntos artísticos o ciclo desenvolvimentista da década de 1950, apelando para ações de ruptura que prometessem superar num pulo aquela sensação de isolamento. Os processos de modernização em curso sugeriam que qualquer ideia funcionaria em qualquer lugar, se fosse suportada por uma troca expansiva de modas, hábitos, conteúdos em escala de referência vinculada ao consumo. Não seria mais a promessa de distinção por parte de poucos membros de classes abastadas, entre os quais diversos artistas, até então únicos desfrutadores de produtos artísticos modernos em suas frequentes viagens a Paris, que sanaria aquela catastrófica sensação de atraso; mas o anúncio da circulação daqueles mesmos produtos, tempos depois, no circuito interna­cional. Neste circuito, seria o caso de dizer nesta constelação, São Paulo brilhava.

Tal anúncio parecia razoável e inclusivo. “Produto moderno” poderia significar qualquer tendência nas artes plásticas, no teatro, na fotografia, na arquitetura e no cinema (o cubismo, que protagonizou a II Bienal; o expressionismo, que dominou a III; assim como o neorrealismo no cinema, a cena dirigida e o teatro de equipe, os preceitos racionalistas da Bauhaus no design e na arquitetura, etc.)[[1]](#footnote-2) que, refluindo de outros cenários de produção, pudesse ser introduzida no incipiente mercado brasileiro das artes e consumida por um publico voraz que, porém, ainda deveria se formar. Para ser moderno, bastaria estar a par das novidades, produzi-las, adquiri-las. A modernidade coincidia com a moda.

Naquele contexto, especialíssimo, seja do ponto de vista sociológico, como da crítica das artes, tal anúncio acabaria sendo desiludido pela tipicidade da economia dependente nas sociedades coloniais, como a brasileira, na qual o capita­lismo foi introduzido antes da constituição da ordem social competitiva. A persistente segregação entre trabalhadores (potenciais consumidores) e elites (potenciais produtoras) acabaria por alterar o funcionamento do mercado de consumo; para que o anúncio se tornasse realidade, teria sido necessário antes de mais nada, popularizar o acesso. A crise do mercado radialista, o rombo das casas cinematográficas recém-equipadas e a falência da maioria de companhias teatrais oriundas do frenético movimento de renovação, sem que intervisse fator algum de esgotamento nem pessoal, nem de repertório ou de público, em menos de duas décadas, são fatos inequívocos. Revelam certa impotência do moderno em se manter na moda, conquistando as massas, desprovido (como estava e, de certo modo, anda está) de um sólido sistema de fomento.

Como corolário, no que diz respeito às artes performativas, o discurso afirmativo sobre o que seria “moderno” (cosmopolita, internacional, contemporâneo) entrou em fase de decadência. A classe se viu forçada a reinstalar práticas e poéticas pré-modernas, inicialmente como solução de sobrevivência: de um lado, o publico se mostrava reincidente em seus velhos hábitos e gostos, do outro, grupos e companhias, vista a resistência do mercado, preferiram confiar em linguagens consolidadas e esquemas tradicionais de produção. Mais do que modernizar a arte, surgiu a necessidade de amadurecê-la, ou seja, equipá-la para enfrentar as massas com políticas acessíveis que pudessem sustentar a classe, nesta altura profissionalizada. Na livre concorrência, sem poder contar com a estabilidade que poderia ser garantida por apoios institucionais, inexistentes, o fracasso de uma iniciativa (uma peça, ou exposição) a qualquer momento poderia determinar o fim do empreendimento (da companhia, do museu).

Após 1964, os sucessivos governos militares mantiveram sua imperturbável imobilidade no campo das políticas culturais, como garantia liberal; enquanto por outro lado neutralizavam, pela ação da censura, todo e qualquer criador/consumidor pensante e disposto a debater questões de cunho social. Em breve, a razão comercial se impôs como recurso adventício que virou regra, em nome da sobrevivência da classe, mesmo que isso promovesse mais ou menos explicitamente a reestruturação apolítica do público. Por consequência, inverteu-se a lógica da legitimidade cul­tural entre esfera dos bens restritos e esfera dos bens ampliados. Ao longo das décadas de 1970 e 80, a arte-indústria (televisão, jornais) passou a determinar espaço e valor a ser conferido às outras formas (mesmo nas mesmas mídias) de manifestação cultural: o que ocorreu no campo do espetáculo, por exemplo, foi que a televisão passou a requalificar o teatro – até hoje, quando “libera” seus artis­tas para que lhe dediquem uma parcela limitada de seu tempo e de sua imagem. A inversão revela uma anomalia tão peculiar ao mercado brasileiro das artes que poderia figurar como tipicidade num compêndio de culturas pós-modernas. A ver, se e quanto tal inversão interferiu no mercado das artes visuais – especialmente no caso que aqui interessa, a fotografia.

Nesta introdução, evitando a tentação de apressadamente concluir no primeiro palpite – e seria mais um habermasiano “fracasso do moderno” – me limito a apontar o risco de uma análise do estado da arte que muito deve às reflexões de Mario Pedrosa o qual, em 1970, interpelava seus leitores sobre os verdadeiros fins da Bienal e os efeitos que a sua implantação teria tido no processo expansivo das artes no Brasil, da sua implantação até o momento (Pedrosa, 1995, pp. 217-283). Não seria um efeito pedagógico, já que “nulo” resultava o esforço da Mostra neste sentido. Seria talvez um efeito de alienação, um vício de mercantilismo? insinuava, descrevendo o aspecto de “feira” que a Bienal recém-nascida ostentava; e neste caso, seria necessariamente um mal? No Brasil, onde museus pertencem a grupos acionários e fundações culturais dependem de bancos, talvez as artes – provocava Pedrosa – devessem se aproveitar da aliança entre mercado e meios de comunicação de massa, combinando a autonomia da experimentação artística com a participação no processo geral de modernização industrial tecnológica. Algo tipicamente moderno com algo tipicamente pós-moderno, digo eu – por isso, o risco. Sem achar caso local para servir de modelo, a não ser o velho hábito (um tanto incongruente no panorama de 1957) de separar, nos salões, as belas artes da arte contemporânea, alienando o “antigo” das relações sociais produtoras de sua fabricação e consumo, então Pedrosa citava como exemplo a fundação, na Itália, da Triennale, dedicada às artes decorativas e industriais (1923) gêmea separada, já que acontece em outra cidade (Milão), da Biennale de Veneza, dedicada inicialmente (1895) só às artes plásticas, em seguida (1932) ao cinema.

A provocação introduz e ampara a abordagem que proponho para adentrar no vasto panorama da produção fotográfica no Brasil das décadas de 1970 até 90: talvez o momento de sua maior expansão como ferramenta do jornalismo e como arte, quando tal expansão continha a promessa de que o mercado dos bens imateriais teria por aqui funcionamento híbrido, entre consumo de elite e consumo de massa. Tal promessa, inveterada desde a modernização e engendrada pelo cálculo desenvolvimentista do peculiar sistema de “mecenato investidor” paulista da década de 50, se consolidava no anúncio de que a fotografia conquistaria pautas formidáveis nas grandes mídias e, ao mesmo tempo, o exclusivo meio do colecionismo privado.

Infelizmente, Pedrosa pouco se interessava de fotografia reduzindo-a a função de registro em seus projetos expositivos; nunca abordou o assunto em sua coluna de artes plásticas no Jornal do Brasil (1957-71), que foi caixa de ressonância do movimento neoconcretista e do cinema novo.[[2]](#footnote-3) Mesmo assim, suas observações sobre a estrutura da Bienal descortinam uma evolução peculiar do panorama de São Paulo, epicentro de um processo de modernização na qual, desde os primeiros passos na década de 1950, investidores e empresários se mostravam dispostos a capitalizar a vanguarda da produção artística, deixando para o Estado o papel de mero cuidador do patrimônio. Neste contexto, as artes visuais, incluindo a fotografia, dependeriam não somente da capacidade produtiva de artistas vivos, como principalmente da disponibilidade financeira de capitalistas com ganas de se tornar colecionadores – ou seja, de investir na indústria cultural, assim como investiriam na siderúrgica ou na extrativa. Das análises de Nestor Garcia Canclini inferimos que esta peculiar vocação mecenática do capital, não só no Brasil, como em outros países da América Latina, amparou a rápida articulação de locais e meios de difusão (museus, galerias, revistas, críticos) através de fundações e sociedades acionárias financiadas por privados (Matarazzo, Chateaubriand, etc.) ou consórcios privados (Shell, Esso, Pirelli, Fuji, Kodak etc.). Tendencialmente, tais empreendimentos promoveriam a experimentação somente quando conveniente à rentabilidade do investimento, evitando falências e escândalos. Seria o consumo, não mais a distinção a regrar os parâmetros de um eventual sistema de valoração; o critério acabou encolhendo as opções e privilegiando produções artísticas encaixadas em regimes de visibilidade e de venda vigentes. Produtos agradáveis e despolitizados (Canclini, 1997, p. 90).

Alguns fatos, em décadas anteriores às definidas no recorte deste ensaio, mostram como a negociação se deu. Vou antecipá-los, para em seguida ilustrá-los em detalhes. O primeiro fato: foi em força da expansão do mercado amador paulista que a fotografia foi incluída na programação oficial desde as primeiras Bienais, ainda que em salas modestas, cedidas aos foto-cineclubes. Outro: foi a empresa multinacional Pirelli, produtora de pneumáticos, que promoveu durante décadas uma das primeiras coleções fotográficas brasileiras, a chamada Coleção Pirelli/MASP, fomentada a partir de convocação internacional na Bienal de 1952 – mais uma iniciativa de Bardi, diretor do MASP.[[3]](#footnote-4) Outro: mesmo observadas as condições reais de aliança com o mercado, não bastaram para garantir a continuidade dos investimentos. Entrando nas décadas definidas pelo recorte, diversas iniciativas movidas por boa vontade de amadores, mecenas ou artistas e lançadas em grande estilo, com promessa de institucionalidade, não chegaram à segunda edição, tendo sua sequência deixada à mercê da conveniência e liquidez do momento e definida por capciosos motivos de concorrência entre empresas multinacionais. Neste movimento de oscilação, as grandes mídias, especialmente emissoras como a Rede Globo em vias de se tornar um dos principais conglomerados do planeta, se intrometeram no sistema e se apropriaram da programação, que passou a ter êxito diretamente proporcional à sua promoção.

No domínio da mídia, fatos da cultura dependem, para se tornarem acontecimentos, da seleção prévia em algum veículo promocional; somente se forem notados, registrados e comentados na imprensa é que “acontecem” e adquirem dignidade de serem historiados, podendo até tornarem-se “marcos” de uma tendência ou época quando a imprensa assim determina. O resto, mesmo que tenha ocorrido em condições similares, tem pouca chance de ser lembrado. Assim, a produção de saber para mídias acaba se ingerindo na produção de crítica das artes, por exemplo no âmbito da história e historiografia do teatro moderno no Brasil, cujas referências bibliográficas fundamentais foram redigidas por criticos teatrais que, na hora de coletar suas fontes, sucumbiram à tendência de reiterar a seleção prévia que havia determinado, anos antes, a seleção daquela peça para assistir e comentar na imprensa, em detrimento de outras. Este regime de assonância cognitiva criou (e cria) condições para que algum fato ou evento tenha “sumido” da historiografia que molda e conforma a memória histórica compartilhada; que seja evento, obra ou percurso artístico, de sua genealogia sobra pouco mais do que for porventura conservado em acervos particulares, nem sempre acessíveis e cuja manutenção pode ser descumprida em nome de outras urgências, ou por parecerem ultrapassados. O perigo é que sejam esquecidos; o que não impede que sejam resgatados tempos depois, por vezes ocasionando até mesmo uma “redescoberta” por artistas e intelectuais de outras gerações.[[4]](#footnote-5)

Uma vez individuada esta característica de esquecimento sistemático, uma possível abordagem consistiria em reconstruir os fatos através dos discursos que os descrevem, ou omitem; vale dizer que em tal genealogia importaria inventariar, ao lado e para além do que “aconteceu”, também o que não “aconteceu” ou seja, fatos da cultura que, mesmo ocorridos, não foram repertoriados e não se tornaram referência nos clássicos de história das artes e nos suportes enciclopédicos. Tal postura cognitiva destoante, caracterizando uma abordagem amotinada, visaria desconstruir representações que se tornaram hegemônicas, tirando-lhes os ares de objetividade e confiabilidade; entretanto, tal postura deveria assumir a delimitação da tarefa de historiador em lugar de fala auto-etnográfico. Ou seja, considerar o grau de implicação ideológica e pessoal dos agentes, inclusive de quem escreve, aqui e hoje, de fatos “realmente acontecidos” no passado – que chamamos de História. Ao tentar ordenar a papelada das fontes e testemunhas, focar um panorama e enquadrar o caos dos acontecimentos em um qualquer recorte, manipulamos e desfiguramos os fatos “realmente acontecidos”; a isso soma-se o risco, ao acessar arquivos procurando tão somente confirmar a relevância de fatos já consagrados, que os documentos secundem nossa assonância cognitiva com respostas “tautológicas”. O arquivo limita-se ratificar o que já sabemos (Antelo, 2009).

Uma tal postura deveria encarar as falhas da bibliografia disponível sobre o panorama pesquisado como rastos de fatos que “não aconteceram” não enquanto irrelevantes, mas porque não foram relevados e comprovados; as razões pelas quais não receberam visibilidade (por exemplo, por estarem fora da moda, à margem do mercado ou na contramão de discursos hegemônicos) passam a constituir o foco da pesquisa, como sintomas e indícios do movimento geral: suas inclusões e exclusões, seus desperdícios, ou exclusões incluídas enquanto excluídas. Os lances fracassados, as parcerias improváveis, as decepções que emergem em fontes, inclusive depoimentos de protagonistas/testemunhas, nas entrelinhas ou lidas a contrapelo, descortinam um dos possíveis lados B do panorama: os fatos omitidos, silenciados, censurados, menorizados e “sumidos”. Esta abordagem, alternativa para a história da cultura, não trataria de repetir e fixar a lógica que ordena o panorama, mas voltaria aos acervos e tentaria encará-las com perguntas desafinadas e hipóteses estranhas.

No campo da fotografia no Brasil nas décadas de 1970 até 90, um dos exemplos mais escaldantes da natureza oscilante e cíclica do sistema de produção cultural, do comportamento desmemoriado da mídia e da lógica de assonância cognitiva que governa parte da historiografia é a fugaz existência da Casa FUJI, em São Paulo. A multinacional japonesa implantou em 1980 um espaço expositivo na Major Diogo; quatro anos depois, o salão mudou-se para um prédio na Avenida Vereador José Diniz onde, em 1990, inaugurou-se a Casa da Fotografia, o maior dispositivo cultural especializado em fotografia no Brasil até então. A proposta de ocupação do prédio, sob a curadoria de Stefania Bril, visava o longo prazo: foram montadas uma biblioteca, com videoteca, arquivo fotográfico e uma impressionante coleção de assinaturas a revistas internacionais; uma galeria com calendário em longo prazo de exposições de nomes e movimentos seminais da fotografia mundial e agenda lotada de eventos colaterais, como cursos e palestras. A proeza não durou dois anos. Em julho de 1992, com a criatura submetida a cortes de orçamento e redimensionamento pra não dizer interrupção de objetivos por parte da empresa patrocinadora, Bril pediu demissão; a Casa Fuji permaneceu aberta até o fim da década, mantendo acesso ao conteúdo cultural (biblioteca, videoteca, cursos) porém com agenda esvaziada e projeto de ocupação rarefeito.

A Casa Fuji constituiu o mais ambicioso sonho e derradeira empreitada da fotógrafa, crítica de fotografia e curadora, Stefania Bril (1922-92), muito ativa no panorama paulista das décadas de 1970 e 80, porém “sumida” das referências bibliográficas que ordenam o panorama daquelas duas décadas.[[5]](#footnote-6) A sorte, no caso dela e no meu, foi a existência de dois fundos de materiais variados depositados pelos herdeiros, em momentos diversos, no vasto arquivo fotográfico do Instituo Moreira Salles (IMS-Rio). Abri caixas, estojos, envelopes, álbum de copias impressas e de negativos. no olhar lúdico de seus cliques em p/b e na insistência do sujeito: panoramas urbanos habitados por luzes estouradas e sombras em tons de cinza escuro, inclusive não raro a sombra da própria fotografa. Mínimos sinais de presença da artista e dos seus sujeitos, à prova do encontro entre corpos que somente a fotografia, entre as artes visuais, testemunha de modo irredutível. O título de seu primeiro livro (1974) é *Entre*: uma preposição relacional que também implica o convite a “entrar” nas imagens. Daí, parti para as fontes escritas. Uma avalanche de conteúdos (resenhas, ensaios, palestras, seminários, oficinas) com mínimas variantes em inúmeras cópias, arquivadas e listadas com acribia pela autora. A partir de 1978, artigos assinados S. Bril saíram em intervalos regulares no *Estado de São Paulo*, até o jornal instituir uma coluna semanal atribuída à “crítica de fotografia”. Um crédito inédito que investiu Bril de um papel pioneiro mesmo para as atualizadas associações profissionais das quais era membro.

Em 15 anos de atividade, publicou mais de 400 artigos, no OESP e em outros veículos, apresentando eventos de fotografia nacional e estrangeira. Na revista Iris Foto, dispunha de uma pauta extensa e da licença de expandir o campo fotográfico às artes visuais, a literatura e ao cinema. Inúmeros sumários revelam que não só vislumbrava diversas possíveis seleções editoriais para republicar seus ensaios em livro, como é o caso de *Notas* (1987, reunindo os publicados na Iris Foto) como também projetava ampliar o raio de seu alcance (entrevistando grandes mestres da fotografia mundial, por exemplo).[[6]](#footnote-7) Seriam anos de trabalho, no compromisso de consolidar o estatuto fotográfico, por meio da continuidade do exercício crítico que se tornou ocupação diária: uma verdadeira missão de divulgação e formação, seja em veículos de âmbito técnico, como estético. Além disso, agenciava iniciativas de promoção e reflexão sobre fotografia, expandindo a sua presença no meio, enquanto artista/produtora e critica/curadora e trilhando caminhos menos óbvios do que a amplificação na imprensa de seu próprio trabalho, ou da sua “panelinha”.

Não é de se estranhar que, ao passo que se firmava na carreira jornalística, sua atividade de fotografa passou a ter exposição menor. Tampouco há como negar a relevância de sua atuação pública, em um contexto de adensamento da fotografia, com suas características específicas, no circuito das artes contemporâneas do qual Bril foi observadora de exceção. A exceção diz respeito a fatores biográficos: era judia polonesa, refugiada ao Brasil logo após a II guerra, jovem esposa, tendo a química por primeira profissão e a fotografia como segunda, assumida após os 40 anos; a morte repentina, em 1993, interrompeu sua missão e projetos. Isso constitui outra exceção, configurando o ineditismo de boa parte de seu acervo.

A animava constatar o interesse de um publico leitor, outra exceção aparente enquanto naquelas décadas, conquistava espaço, literalmente, no sentido de centímetros de pautas, metros de muros urbanos e de telas, em razão de sua aliança com a publicidade, com a mídia impressa e com o cinema. E simbolicamente, como técnica artística glamourizada por sua aliança estratégica com o charme discretamente machista da *haute couture*: são anos da Vogue, do Calendário Pirelli (lançado em 1963); anos de *Blow up* (1967)[[7]](#footnote-8) com seu misterioso protagonista de profissão fotografo (no estilo Helmut Newton, Mario Testino). Anos nos quais a fotografia, mesmo de reportagem e mesmo quando clicada por mulheres (como Letizia Battaglia, em Palermo no fim da década de 1970) vinha estampada na capa dos maiores jornais do mundo e estes, segundo Bril, “confiavam nos críticos para [decidir] o que merecesse exposição ou cobertura”.[[8]](#footnote-9) Ao longo de duas décadas, à ascensão seguiu-se uma queda corroborada, nota Bril, por progressiva redução de espaço nas mídias impressas e de relevância da missão critica pois “a indústria cultural de repente não está mais interessada em alfabetizar os leitores” (ibidem). Ao movimento das “ascensões e quedas” no meio da produção cultural corresponde uma série ininterrupta de esquecimentos e redescobertas. No caso do meio fotográfico, permeado pela permanente mutação das características e modalidades técnicas de produção da imagem, a teoria não se consolida e é obrigada a retornar repetidamente aos seus temas fundadores e questões fundamentais. Um desperdício sistemático; quase que uma síndrome amnésica que tentaremos amenizar.

**II. Profissão fotógrafa**

Quando fui escolhido para estudar a possibilidade de dar vida ao MASP, destacavam-se do calendário meses repletos de iniciativas ambiciosas. Naquele 1946 tudo se tentava no precipitar de programações inovadoras para organizar um museu-não-museu. Foram instituídos seminários sobre diversos assuntos, atraindo uma juventude curiosa por novidades, propostas certamente pouco museográficas na época, abrindo-se depois cursos para ensino das matérias mais inéditas: desenho industrial, propaganda, restauro, jardinagem e outras. Murmuravam aqueles quarenta linguarudos gatos-pingados que tudo estava errado. De qualquer jeito continuamos na tarefa e, ao que parece, alguma coisa ainda está de pé, se de vez em quando encontram-se os que reconhecem as andanças do empreendimento, catalisador de iniciativas culturais as mais disparatadas.

Um dos casos mais gratos: Stefania Bril, nossa ilustre historiadora e crítica de fotografia, veio me pedir para escrever algumas linhas para este seu livro, recordando que o MASP, *ab antiquo*, inaugurou até uma escola para o ensino da arte à qual se dedica. Recruta de um jornalismo que nos primeiros decênios do século andava juntando ao texto os complementos da fotografia, eu mesmo não deixei de me servir do sistema estético-perceptivo, manuseando uma Leica, indispensável auxílio na reportagem. Nos anos 30, realizei valioso serviço na Rússia, depois em minha revista *Quadrante* dei ampla atualidade à fotografia-composição e uma das minhas denúncias, chamada *Tavolo degli Orrori* [foi] ponto de partida da polêmica para a nova arquitetura vencer o ecletismo culturalista [...] do regime italiano, como “estilo romano imperial modernizado”, indicação mesquinha de um neoclássico remanejando *alla buona* [sic]. A fotografia tornou-se um meio para denunciar pastiches e para agilizar o acordar do racionalismo de Le Corbusier-Wright-Gropius.

Aceno a esta relação com a fotografia para me justificar como apresentador de Stefania neste livro que aborda e discute algumas personalidades mundiais: poética da expressão, as preferências, o descobrir vocações, o caráter, assinalar a sutileza de um ver criticamente [...] penetrar no sentimento dos mestres da objetiva, revelando o modo singular de cada um deles. O crítico surpreende quem opera no fixar coisas e gente, testemunha seu espírito fixado de improviso: uma decisão de oferecer e afirmar um pensar, crer, adivinhar. Vejo o título de um dos recentes escritos de Stefania: “Quando a fotografia é pura poesia”: o fotógrafo pode ser poeta, como um pintor. Os que fotografam, como se vê nestas páginas, quando cumprem seu ofício e se manifestam no próprio senso e próprio pensar, se revelam afiliados ao rol da arte: uma monografia de cada um documentaria, como de resto a ilustração aqui escolhida o faz, a temática preferida, o mundo que *di solito* [sic] vão encontrando, vida, episódios, afeições e tendências. Digo tendências, pois o fotógrafo deixa logo evidente no seu operar, como age, quem é. O indagar, estabelecer, julgar o modo dos elementos, o defini-los é missão do crítico: uma missão que desde sempre é atribuída à perspicácia e sabedoria da autora desta série de ensaios (Bardi, apud Bril, 1987, p. 3).

Este texto foi escrito por Bardi em 1987, apresentando *Notas,* um livrinho que Bril dedicou a cliques “clássicos” da fotografia mundial em p/b; no mesmo ano, Bardi publicou sua própria contribuição ao tema, no volume *Em torno da fotografia no Brasil,* em grande formato e com centenas de imagens, em cores e p/b, focando o panorama nacional dos primórdios aos contemporâneos*.*[[9]](#footnote-10) Sem mais nem menos, Bardi apelida a fotografia de “arte do século”. A bibliografia publicada até aquele momento contava com alguns ensaios seminais: *A ilusão especular*, do semiólogo Arlindo Machado (1984), *Filosofia da caixa preta*, do filósofo checo, naturalizado brasileiro, Vilém Flusser (1985) e *O que é fotografia?* do fotografo Claudio A. Kubrusly (1986), sem esquecer a primeira versão de *Fotografia e história*, de Boris Kossoy (1989) que circulava desde 1980 em formato de “opúsculo”, com titulo “A fotografia como fonte histórica”. Anda chegariam obras de referências como *A fotografia*, de Susan Sontag (1982) e *A* *câmera clara*, de Roland Barthes (1984) além dos ensaios de Benjamin (1986) Bril citava desde seus primeiros exercícios criticos.[[10]](#footnote-11) Tantas publicações atendiam à demanda por um pensamento fotográfico específico no ambiente de leitores interessados em artes visuais, em algum caso também produtores; desta necessidade, Bardi se apresentava como anunciador, legitimando Bril como especialista da matéria.

Resgatando seu próprio comprometimento com a fotografia como mero registro da arquitetura, mesmo que um registro polemico (“para denunciar pastiches [do regime] e para agilizar o acordar do racionalismo”) dos tempos em que, ainda na Itália, atuava como jornalista, Bardi amadureceu no Brasil seu entendimento da fotografia como arte e expressão poética. Arte comparável com a pintura, expressão poética merecedora de uma crítica especializada. Retribuindo a gentileza, para ocasião da publicação do livro do Bardi, meses depois, Bril publicou uma resenha na qual lembrava que quinze anos antes, com “gesto sem precedentes”, aquele “autêntico garimpeiro”, havia aberto as portas de um museu (MASP) para uma exposição de fotojornalismo, da equipe do Jornal da Tarde.[[11]](#footnote-12) A expressão de recíproca estima não é efeméride. No arquivo Bril/IMS, Bardi se faz presente com bilhetes, telegramas e postais que provam seu habito de leitor assíduo[[12]](#footnote-13) e com cartas em papel timbrado do MASP que comprovam seu esforço para conduzir iniciativas em parceria com ela (a exposição *En France* do Cartier-Bresson em 1980; a exposição coletiva *Colection de la Ville de Paris* e a individual do Werner Bischof, ambas em 1989).[[13]](#footnote-14) Devemos aos movimentos do Bardi no MASP a inserção da fotografia no circuito de museus e galerias, desde o fim da década de 1940, inicialmente como registro das aquisições feitas e base para futuras aquisições, documentadas por reproduções fotográficas, em vista da ampliação da coleção. Em 1947, Bardi confiou o trabalho a fotógrafos profissionais com formação nas artes visuais, como Alice Brill (alemã, refugiada no Brasil) e Thomaz Farkas (húngaro, também refugiado); e equipou um laboratório fotográfico no edifício dos Diários Associados, sede temporária do MASP. Em seguida, convidou o jovem pintor Geraldo de Barros para que nele produzisse sua primeira exposição fotográfica, *Fotoformas* (MASP, 1950) caracterizada por um nível de composição que não deixa margem de dúvida quanto à intenção do curador: institucionalizar a fotografia enquanto arte contemporânea e dotá-la de um ambiente experimental. O resultado tendencialmente abstrato (“harmonias formais agradáveis”, comentou Bardi, 1987, p. 17) devido à prática do pintor em laboratório, inspirada na Nova Visão, refutava o cânon figurativo da produção amadora e deixou outros curadores animados. O MAM dotou-se de dois fotógrafos em seu corpo permanente (os mesmos Farkas e Brill) e ofereceu duas exposições (Farkas, 1949 e German Lorca, 1952).

Bardi compreendeu a necessidade de expandir a cultura fotográfica paulista e atribuiu outras pesquisas, como a de “socio-fotografia” confiada à Alice Brill e publicada *in progress* pela revista Habitat, que Bardi dirigia com Lina Bo Bardi. Durante dois anos (1952-54), a fotografa retratou a arquitetura de São Paulo de ângulos inusitados e cortes excêntricos. Ao mesmo tempo, o MASP convocava a população a contribuir na formação de um acervo fotográfico “popular”: o museu receberia “tudo que podemos colecionar, máquinas e livros antigos, revistas e catálogos de assuntos fotográﬁcos, recortes de jornal, arquivos etc. caso o material não possa ser doado, o museu poderá adquirir. Qualquer documento é precioso para criar o acervo”.[[14]](#footnote-15) O intuito colecionador que Bardi havia treinado na composição do acervo do MASP, onde a fotografia aparecia em função meramente instrumental, conduzia esta estratégia de convocação pública, como política cultural de expansão dos interesses do museu, na qual o discurso fotográfico passava a ser estruturante. A fotografia fixaria os testemunhos do presente (arquitetura, objetos, modos de existência) e faria do museu um álbum da vida nacional em construção; pela imagem fotográfica, a cidade aprenderia a registrar e reconhecer as gigantescas transformações em curso: “por exemplo, nas diversões que, neste século, passaram da presença de poucos curiosos à participação de grandes massas humanas” (Bardi, 1987, p. 97). Através da fotografia, o contemporâneo geraria seus próprios mitos fundadores, coletados e compartilhados no Museu.

O Conselho Curador da citada coleção Pirelli/MASP, no qual constava grande maioria de fotógrafos/as e especialistas de fotografia do momento, recolheu o legado pedagógico do Bardi, que iniciou a coleção na Bienal de 1952 mas se esquivou de participar do Conselho. Questões como ordem e critério da seleção – se extrínseco ou especifico ao meio – e modos de publicação foram ao centro do debate, no qual prevaleceu a ideia da produção editorial no formato de catálogo anual, como ocorria para todas as outras artes expostas nas Bienais, com a vantagem que a fotografia quase não perde qualidade quando publicada. Já no caso da Bienal em si, no que diz respeito à fotografia, a resposta das curadorias foi descontinua. Houve uma Sala da Fotografia na segunda edição da Mostra, em 1953; mas foi iniciativa da última hora, organizadas pelo Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB) para substituir uma delegação estrangeira que não apareceu; e não consta do catálogo da Bienal daquele ano. Ficaram no papel os projetos, ambiciosos: um Concurso Internacional de Fotografia Moderna na III Bienal e um Museu de Fotografia. Nada aconteceu até 1965, quando a fotografia voltou à programação oficial da VIII Bienal com 50 obras, selecionadas por comissão de curadores ligados às artes visuais; a maioria p/b, somente uma em cores, exibindo amplo leque de técnicas experimentais e adoção de novos materiais. Consta do catálogo até um *rayograma* do Man Ray. Na IX Bienal, o FCCB organizou uma Exposição Internacional de Fotografia que prometia continuidade; entretanto, na X Bienal, nem secção fotográfica houve. A categoria literalmente sumiu da programação das Bienais durante a década de 1980, ao ponto que Bril em 1988 reivindicou sua “indispensável presença” em carta ao presidente da Instituição. O tom é ousado.

Prezado Senhor,

Fotografia - arte menor. A frase “pré-histórica” continua sendo “moderna” para a Bienal. Manifestação de vanguarda sem a fotografia? Incoerência pelo menos. Na verdade, um absurdo. Mas [...] os números estão lá: XIX Bienal - 400 artistas participantes, 2 fotógrafos. [...] Como crítica de fotografia reivindico a presença da fotografia na próxima Bienal. Para que isso aconteça, acho indispensável a participação do crítico de fotografia no Conselho de Arte da Bienal, para que possa dar sua contribuição informando, discutindo, analisando e opinando; para que possa contribuir para a formação de “monitores de fotografia” que soubessem “ler” e instigar a “leitura” das imagens, sobretudo entre os jovens. Para que o olhar não deslize apenas, mas penetre além da superfície do papel fotográfico. É só. Espero que V.S. tome em consideração esta reivindicação. São Paulo, 10/6/1988

A polêmica na verdade precedia a carta. Na IrisFoto, desde o ano anterior, Bril provocava os leitores, ao modo do Pedrosa, sobre qual seria o papel da Bienal: não seria alcançar um público amplo, com uma arte universalmente acessível? Não seria agenciar uma alfabetização visual? Provocar um diálogo?[[15]](#footnote-16) Comparando curadorias da Bienal e do MASP, onde a fotografia vinha sendo valorizada enquanto prática artística, seja profissional como amadora, resulta que o “vício mercantil” citado por Pedrosa afetasse a continuidade das estratégias de politica cultural das Bienais – onde salões fotográficos eram realizados, tão somente, graças ao comprometimento dos clubes e com o favor do mercado. O empreendedorismo dos amadores parecia imprescindível, considerando o ciclo de crescimento econômico do qual a fotografia, especialmente, participava: seja por ser um meio de produção e reprodução facilmente apropriável por qualquer pessoa, mesmo sem formação artística e seja por solicitar o consumo de equipamentos técnicos em contínua evolução. O apoio dos amadores havia motivado a existência do Salão Paulista de Fotografia desde 1942, bem antes da abertura concedida à arte pela Bienal e com maior pertinácia; sendo realizado pelo Foto Clube Bandeirante ininterruptamente até 1966, quando passou a ter sua periodicidade alterada, porém sempre no mesmo local: nos arredores do Edifício Martinelli, onde também havia a maior concentração das lojas de material fotográfico. Foi dos amadores a iniciativa, em 1947, da primeira exposição didática (com reproduções coletadas em museus, algumas das quais remetidas por correio pelo MoMA) de “Fotografia Artística”, na Biblioteca Municipal de São Paulo; na edição do Salão Paulista daquele ano, houve uma sessão de fotojornalismo, reunindo profissionais filiados à Associação Paulista de Imprensa. Mesmo periódicos especializados, nem todos vinculados às atividades de um ou outro clube, dependiam da atividade varejista para a sua manutenção: como Iris, “revista brasileira de foto e cinematografia”, lançada em janeiro de 1947, com capa do pintor Lasar Segall[[16]](#footnote-17) e área de interesses incluindo produções correlatas, como gráfica, design e, mais tarde, até música e teatro. Não por acaso, o primeiro endereço da revista foi no Edificio Martinelli. As mudanças no subtítulo da Iris manifestam a busca por um público diversificado, ampliando quando necessário o relativamente restrito âmbito dos foto-amadores: em 1959 é “revista brasileira de foto, cinema e artes gráficas”; em 1981 é “Iris Foto – revista de fotografia”. Bril colaborou neste momento, como crítica especializada, sem deixar de expandir suas observações aos campos da literatura, da filosofia, do cinema e da música, de modo a prestigiar o histórico de leitores da revista mesmo que a revista intencionasse reduzir seu alcance, apostando na segmentação do mercado.

Outras revistas publicadas em sequência, mesmo que não tão longevas, como Novidades Fotóptica (lançada em 1953), Fotoarte (1958), Fototese (1962), Fototécnica e Óptica (1965) revelaram a existência de um público consumidor, em grande parte vinculado aos clubes. Não teria sido conveniente para ninguém, nem mesmo para o MASP, ignorar a efervescência e capacidade de articulação dos clubes que, antes do fim da década de 1950, possuíam sua própria Confederação, contabilizando 25 associações e conseguindo agregar o amplo público do cinema.[[17]](#footnote-18) Muitos dispunham de estruturas equipadas, como câmera obscura, biblioteca e sala de leitura; ofereciam cursos, publicavam boletins e praticavam intercambio com instituições internacionais. Não espanta que a Confederação tenha chegado a realizar sua própria I Bienal Brasileira de Arte Fotográfica, em Campinas, em 1960.

O que espanta, neste movimento, é a ausência de nomes já consagrados em outras áreas; mas este desinteresse parece ser um habito antigo. Não houve fotografia na ebulição da Semana de 22 se não como ferramenta acessória, para registro de presenças; entretanto, Mário de Andrade era amador e usava uma câmera Kodak para documentar suas viagens etnográficas, não se limitando a registrar o “típico” mas reinventando o real, com olhar irônico e atento às novidades, como a fotomontagem. Outros modernistas, como Monteiro Lobato, usam o termo “fotográfico” em associação ao termo “documento” e em oposição ao termo “arte”, com intenção de banir da segunda qualquer tendência naturalista; Oswald de Andrade definiu: “Arte não é fotografia! Arte é expressão, é símbolo comovido!” (apud Bardi, 1987, p. 44). Cândido Portinari ensinava: “pintura não deve ser fotográfica, deve ser composta” (apud Fabris, 1996, p. 160).

Tais posturas adversas, revanchistas até, ao modo de Charles Baudelaire só que meio século mais tarde, seriam capazes de afastar a fotografia dos interesse do movimento modernista, assim como de fato anularam o impacto na Semana de 22 de vanguardas contemporâneas que pregavam a superação do estatuto representativo das artes, como Dadá (1916-20). A aversão reflete-se na exclusão da fotografia dos Salões de Maio, mesmo sendo admitida a gravura (1939); e se mantém até plena década de 1950, quando revistas que surgem no ambiente das artes visuais (Clima, 1941 e Anhembi, 1950) com toda a efervescência experimental descrita, desconsideram a fotografia como assunto. Lasar Segall, apesar de usar fotografias para composição de suas obras tanto que uma delas saiu estampada na capa da primeira Iris, e mesmo sendo amigo da fotografa Hildegard Rosenthal, preferiu garantir-se asseverando a separação substancial dos âmbitos criativos: “arte é metaphysica e não ótica”.[[18]](#footnote-19)

Mesmo que capciosa, a pergunta surge: poderia ser diferente? Vejamos. Nos Estados Unidos, a fotografia ganhou reconhecimento enquanto prática artística desde as primeiras décadas do século, quando oferecia modelos experimentais às outras artes: uma tendência purista, limitando recursos aos específicos, como luz e enquadramento, sem retoques sucessivos, na *straight photography* (Paul Strand); outra simbolista, explorando as composições geométricas e a superposição de superfícies (Alfred Stiglitz); outra ainda surrealista, no viés onírico do tratamento em laboratório e sem câmera (Man Ray); outra, construtivista, na busca de uma possível humanização da sociedade industrial, na *New Vision* (onde conflui a experiência da luz ,de Lázló Moholy Nagy). A valorização des características específicas do meio e de sua experimentação fizeram com que a fotografia ganhasse setor próprio (Department of Photography) no primeiro museu de arte moderna do mundo (Museum of Modern Art de Nova York, MoMA) desde a fundação (1929); e fosse matéria fundamental de ensino na Escola de Design de Chicago (1939), herdeira do legado político-pedagógico da Bauhaus. Tal legado veio afirmando o específico campo fotográfico com coordenadas (automatismo mecânico, reprodutibilidade, luz e dinâmica de presença) assumidas como próprias do ato criador moderno; pode-se até afirmar que, a partir da experiência fotográfica, neste ato alguns artistas expressaram propensão a retirar-se do ambiente representativo e do domínio original da obra. Uma tal propensão é só aparentemente paradoxal.

Pensando a fotografia tecnologicamente e não pictorialmente, resulta claro que, apesar das semelhanças de ordem material com a pintura, que fazem com que lhe seja atribuída uma prerrogativa mimética, a fotografia conceitualmente em nada se assemelha à pintura (Marra, 2012, pp. 36-38 e Krauss, 2014). Pois, ela funciona como um *ready-made*: superação da subjetividade, exibição direta da realidade, deslocamento do objeto em imagem. Ação conceitual, dotada de certo automatismo que dispensa a tradicional feitura artesanal da pintura. Um artista com a câmera age, atira, tira; não “faz” a fotografia. Não parece casual a denominação que Marcel Duchamp inaugura para obras como [*Bicycle Wheel*](https://it.wikipedia.org/wiki/Ruota_di_bicicletta)(1913) e *Bottle Rack* (1914) concebidas como deslocamento do uso comum de algo já existente e realizadas em Nova York, quando o artista frequentava a Galeria 291, onde expunha o grupo de Camera Work (Stiglitz e Strand). *Ready-made*, ou seja, instantâneo: como a fotografia. Era conceitual e não meramente instrumental a parceria de Duchamp com o fotografo norte-americano Man Ray, com o qual compartilhou a execução de diversas ideias/obras como a mega ampliação do fotograma de sua obra abandonada no chão (*Elevage de poussière,* 1920) ou a série de retratos do artista em *alter ego* feminino (*Rrose Selavy*, 1921), onde experiência performativa e representação, evento e obra, presença e cópia mimética se entrelaçam na imagem fotográfica.

Condição necessária da fotografia, esta hibridação contamina outras artes; no contexto expansivo (conceitual e geográfico) acionado pelas vanguardas, dir-se-ia que em Nova York, nas primeiras décadas do século, inverteram-se os termos da posição de Baudelaire. Não mais a fotografia está a serviço da pintura e a segue, mas a pintura segue e busca se inteirar nas coordenadas do específico fotográfico. Deste movimento resulta a imanência da fotografia como base conceitual e funcional de muita parte da produção sucessiva – não só, mas especialmente na produção de Andy Warhol que, na década de 1960, radicaliza as propostas de Duchamp (*ready-made*, retratos e autorretratos miméticos, estratégias de captura da existência) em declarada apropriação de coordenadas específicas das artes industriais (reprodutibilidade, automatismo mecânico em detrimento da subjetividade, estratégias de captura da existência através de ferramentas de reprodução como gravador, polaroide, câmera) para o campo criativo do artista. Não cabe aqui um debate deste porte sobre estatuto formal das artes, que exigiria esquadrinhar a produção critica norte-americana (pelo menos, Clement Greenberg, Michael Fried, Arthur Danto) mas somente notar que tal debate não ecoa no movimento modernista no Brasil e não recebe respaldo pela teoria crítica – embora o resgate da especificidade material da obra como condição necessária ao seu posicionamento no contexto histórico-social de sua produção se anuncie nos escritos do Mario Pedrosa que, no entanto, como dito antes, reserva à fotografia mera função de registro. A pauta modernista era outra; era vasta a missão das artes miméticas (literatura e pintura, principalmente) no processo de formação da “brasilidade” e representação/promoção do que seria “autenticamente brasileiro”. Tal ambição elitista, tendo por pressuposto a crença metafísica na arte como meio de expressão de uma identidade total e não processo de produção historicamente determinado, tende a ocupar todo o debate disponível constituindo um álibi para não enfrentar questões decorrentes da desigual apropriação de saberes. Neste sentido, o modernismo mesmo apelando em seus tons, para as modalidades destrutiva das vanguardas, nem chegou perto de liquidar o sistema valorativo conservador das Belas Artes. Como aventam Ronaldo Brito e José Resende, “o meio da arte brasileira resiste ao contemporâneo e a sua mais grave exigência: a liquidação definitiva do sistema das Belas Artes” (1977). Até plena década de 1970, segundo os autores, o regime estético se mantém em duas vertentes principais: “o esquema da figuração tradicional com temática nacionalista ou terceiro-mundista e o esquema da arte nas ruas com diversos projetos de inserção da arte no cotidiano massificado”. Ambas as vertentes seriam sintomas da permanência, como estratégia de politica cultural ou como síndrome histérica coletiva, da mistica nacionalista da busca da “brasilidade”, pressupondo a existência de um real *a priori* que se entregaria sem mediações e cujos conteúdos alcançariam imediatamente a consciência nacional, pelo mero fato da naturalidade comum – “ilusão conveniente, não inocente” tendo “o recalque da materialidade cultural, dos dispositivos institucionais como real desta ilusão, seu calculo de capitalização” (ibidem).

Com toda a ideologia nacional/naturalista que está na base da ideia de “capturar” a alma do real brasileiro, algo que a fotografia talvez tivesse vocação para conseguir, a abertura às suas características específicas e sua desvinculação do “sistema Belas-Artes” não aconteceu como poderia se esperar. Na década de 1950, um importante trabalho neste sentido foi realizado pela Escola Paulista, contando com artistas já citados (como Geraldo de Barros, German Lorca, José Oiticica Filho, José Yalenti, Marcel Giró, Thomas Farkas, Paulo Pires) que frequentavam ambientes foto clubistas, especialmente do Foto Cine Clube Bandeirante; mas ficou em boa parte inédito, sendo exibido no conjunto das obras só em 2018, sob o sintomático título *Moderna para Sempre*.[[19]](#footnote-20) Em 1963, inaugurando no MASP uma exposição sobre o Nordeste realizada pela equipe de fotojornalistas da revista O Cruzeiro, Bardi expressava desapontamento diante do persistente pictorialismo.

Há quinze anos o Museu oferece ao público exposições de fotografias [...] A fotografia que se preocupa com laboriosas composições [...] é parente pobre da pintura, inclusive na escolha de uma temática que vai do romântico-sentimental, ao surrealista, ao abstrato, para nos dar finalmente, contrafações da arte da pintura. O que pedimos à fotografia é o documento, sim, fixar o átimo, o mais ocasional ou inédito possível; mas também o corte, a novidade específica, a criação, elementos sem os quais a palavra arte não pode ser invocada (Bardi, in Dantas, 1963).

Entretanto, insistiu. As iniciativas do MASP na década de 1970 manifestam tal comprometimento. A exposição *Retrato da Família Brasileira* (1971) exibia fotografias coletadas em domicílios, copiadas e devolvidas às pessoas enquanto a cópia era objeto de tratamento realizado pelos fotógrafos Claudia Andujar e George Love. Ambos eram estrangeiros: a primeira suíça por naturalidade, descendente de uma família romena exterminada nos campos de Auschwitz e Dachau, aportada ao Brasil em 1955, após passar dez anos nos Estados Unidos; o segundo norte-americano. O interesse por retratos familiares movia o trabalho de Claudia Andujar desde 1962 e suas viagens pelo interior do Brasil e do continente, implicando uma abordagem humanista (na esteira de fotógrafos como W. Eugene Smith) que conjugava experimentação visual, engajamento politico e imersão antropológica, ou seja, longos períodos de vivência junto às famílias fotografadas. As reportagens eram publicadas por revistas das quais falaremos em breve, como *Manchete*, *O Cruzeiro, Realidade* e afamadas revistas internacionais, como *Life* e *Look*.

Em 1976, os mesmos (Andujar e Love) reativaram em São Paulo o curso de fotografia iniciado duas décadas antes por Farkas e interrompido por falta de fundos. A atividade didática buscava embasar a fotografia amadora de referências artísticas que garantissem autoria e entrada em museus. Enquanto isso, outros cursos tinham surgido na cidade: no SENAC-SP (1966) e na escola Enfoco (1968).[[20]](#footnote-21) Esta última garantia a formação mais completa, com duração de dois anos, carga horaria consistente, foco no domínio técnico expressivo, visando a independência autoral. Em 1971 a escola já tinha sua própria galeria e em 1974 exibia um *parterre* de diplomados que conseguiriam se destacar na profissão (Anna Mariani, Antonio Saggesse, Nair Benedicto, Lily Sverner, entre outros). É através desta escola que Stefania Bril se aproximou do meio em 1969: ela tinha 47 anos; até então havia exercido a profissão de química. Era polonesa, nascida em Varsóvia onde havia permanecido sob falso nome (Stefania Filinska) durante a ocupação, refugiada em 1947 na Bélgica e emigrada ao Brasil em novembro de 1946 junto ao marido Casimir Bril, também polonês, de profissão químico. A parceria profissional, ambos empregados na indústria bioquímica paulista, Stefania como assistente do marido, com cargo oficial até o nascimento da segunda filha (1960) e depois informalmente, se interrompe repentinamente quando ela, após um ano de curso e manhãs inteiras passadas a fotografar, resolve lançar-se no meio e abraçar a paixão como profissão. O ambiente fervilhante de São Paulo não lhe dava trégua.

Na década de 1970, a procura por cursos foi tamanha que expandiu o mercado expositivo, até aquele momento restrito aos salões dos clubes; novos espaços surgiram em cascata: a Fotogaleria (1973) na prestigiada Galeria de Arte Bonfiglioli (na Rua Augusta), a Imagem-Ação (1976), a Galeria Fotóptica (1979) na Rua Bela Cintra, patrocinada pela rede local de lojas de revelação homônima. A mentalidade empreendedora dos clubes proliferava, acompanhando a evolução do equipamento e facilitando sua utilização por leigos. O amadorismo, cada vez mais especializado, oferecia atrativo para uma fotografia que explorasse seu potencial de crônica visual da cidade, podendo ser reconhecida como autoral e exposta, até mesmo comercializada. As multinacionais perceberam o movimento. A Kodak montou um Centro Educacional (CEK) que oferecia treinamentos avançados para profissionais, entre outros serviços (1978) e dois anos mais tarde (1980), a Fuji inaugurou o Salão Fuji.

O setor publico parecia acompanhar a tendência: o Museu da Imagem e do Som (MIS) foi inaugurado (1970) com a missão de constituir um acervo de audiovisual da vida urbana; em 1976, cinco fotógrafos foram encarregados pelo MIS de registrar o velho Mercado, entendido como habitat arquitetônico e humano.[[21]](#footnote-22) O Museu Lasar Segall criou setor específico, em 1975, com formato de plantão fotográfico que se adaptaria a qualquer condição de produção. O MASP, que desta mentalidade havia sido patrono, escoltava o movimento com exposições de cunho antológico, como Ansel Adams (1974), Bill Brandt (1976), Ernst Haas e Henri Cartier-Bresson (1980) além da mostra *O homem brasileiro e suas raízes culturais* que expediu em missão etnográfica uma quinzena de fotógrafos e fotografas, entre as quais Bril.

O aniversario do centenário da Kodak (1980) marcou o ano que a imprensa anunciou como “uma temporada de artes comandada pela fotografia”;[[22]](#footnote-23) a multinacional patrocinou a I Trienal de Fotografia no MAM de São Paulo que totalizou 20 mil espectadores em três meses: um megaevento com setenta participantes, nacionais e estrangeiros, cujas obras seriam incorporadas ao acervo. Apos uma década na surdina, com duas exposições fotográficas (Cartier-Bresson, 1970 e Brassai, 1974), o museu pareceu finalmente fazer jus às premissas, mesmo sem chegar a mexer nas categorias tradicionais – a curadoria separou as obras expostas em dois setores: fotojornalismo e foto pictórico. Isso, enquanto o MAC da USP oferecia mostras híbridas (como a Primeira JAC, 1972 e Perspectiva, 1974) nas quais a fotografia interagia com novas mídias como xerox e videotape.

Em 1981, o MAC promoveu o evento Foto-ideia, reunindo trabalhos conceituais que mostram outras possibilidades de processamento e suportes e problematizando o contemporâneo. Stefania Bril observou que se arrefecia a barreira entre Belas Artes e fotografia; a partir da “constatação de que a maioria dos trabalhos se valem de um recurso quase literário (em sequência visual) sendo raríssimas as que num só momento decisivo (o que acontece em fotos-documentos) conseguem estruturar e transmitir a ideia”, a exposição gerava sensação de hibridação com a literatura no gênero “foto-pesquisa”.[[23]](#footnote-24) Em 1984, não ocorreu uma II Trienal no MAM; no lugar dela, houve uma I Quadrienal de Fotografia no MASP; que foi então consagrado como espaço mais ativo até aquele momento, em São Paulo;[[24]](#footnote-25) no Rio seria o MAM, que hospedava exposições individuais (em 1983 *Região dos desejos*, de Hugo Denizart, sobre pacientes da Colônia Juliano Moreira).

No mesmo ano de 1984, a XVII Bienal hospedou a exposição *Autorretrato do brasileiro – cidade e campo*, conceitualmente orientada pela ambiciosa exposição *The family of man* realizado em 1955 por Edward Steichen, diretor do Department of Photography do MoMA, convidando 508 artistas de 68 países. Na edição sucessiva da Bienal, a fotografa (inglesa, imigrada) Maureen Bisilliat reuniu suas imagens com obras de artesanato latino-americano na sala “O Turista Aprendiz”, homenageando Mário de Andrade. Apesar de tantas iniciativas prestigiando o repertório nacional, são raras as tentativas de garantir a conservação de tal repertório. Algum esforço de Bril neste sentido – documentado por projeto datado abril de 1984, endereçado à Fundação Bienal, para constituição de acervo com fototeca, acervo e plantão para doação – parece isolado; assim como excepcional, por seu grau de hibridismo, a Coleção Pirelli no acervo nitidamente mais clássico do MASP.

A batalha para que a fotografia ganhasse assento no empíreo das artes (argumentava Bril) não se daria, em São Paulo, pela exposição em museus mas pelo incremento do mercado colecionador: precisava ganhar status, ser cotada e vendida por galerias; para tanto, precisava assentar em suportes específicos, como o cartão-postal e o livro numerado e assinado pelo autor.[[25]](#footnote-26) Por enquanto, desconfiado da possibilidade de comercializar algo que vinha estampado todo dia em qualquer jornal, o mercado paulista se mostrava indeciso; galerias especializadas eram raras, as demais vendiam fotografias só excepcionalmente.[[26]](#footnote-27) Comparando com outra metrópole, Nova York, que em poucos anos havia saltado de cinco para vinte e cinco galerias especializadas, Bril indagava os motivos da falta em São Paulo de um perfil de comprador (particular ou institucional) que valorizasse a fotografia em pé de igualdade com outras formas de expressão artística e digna de ser colecionada – um deles seria certamente a hesitante legitimação por parte da Bienal.[[27]](#footnote-28)

Sendo autora das observações acima, que me permitiram descrever o contexto, Bril também participava dele como fotografa, iniciante mas buscando se estabelecer profissionalmente no meio. A partir de 1970, articulou a sua produção neste sentido: organizando seus cliques por séries temáticas, viabilizando a impressão de cartões-postais e pequenos volumes, selecionando algumas séries para ampliação e bancando suas primeiras exposições individuais. Uma primeira série chamada “Bate foto” foi exposta no Casarão do Clube Hípico (nov/1970); uma série de “Mãos” no Festival de Inverno em Campos de Jordão (jul/1971), na Galeria Bonfiglioli e na Galeria Fotóptica (ambas em 1972). A série “Entre” compôs o livro com mesmo título, com poemas de Olney Krüse (também fotografo) e prefácio do Bóris Kossoy, lançado na Galeria Bonfiglioli (27/11/1974). Em 1975, criou a série “Flagrantes paulistas” para a Galeria Fotóptica e em 1976 abordou o tema “Israel” na Galeria Atualidade situada no clube da Associação Hebraica; em 1977, completou o ciclo com a série “Flagrantes do Brasil e da Europa”, exposta na Galeria Bonfiglioli e na Galeria do Centro de Convenções de Campinas. Participou de dez coletivas, inclusive no Rio de Janeiro (na Photogaleria, em 1973), na Cidade do México (em 1981, durante o II Colóquio Latino Americano de Fotografia) e em Paris (na Bibliothèque Publique d'Information do Centre Pompidou, em 1983).

Desta última, com título *Brésil des brésilien,* Bril assumiu tarefas de curadora em parceria com Luce Marie Albiges, diretora do setor de iconografia da BPI/CGP, seguindo diretivas para que a seleção de imagens focasse os temas: “Amazônia, Religião, Classe rica e classe média, Indígenas, Campanha eleitoral, Carnaval, Jovens, Cidades, Itaipu, Praias, Futebol”. Mas, pela correspondência, fica claro que a primeira proposta veio de Stefania Bril.[[28]](#footnote-29) Albiges recolheria obras de artistas brasileiros residentes na Europa, enquanto Bril selecionarias obras de artistas brasileiros residentes no Brasil, além de redigir o texto publicado no catálogo com título *Impressions photographiques* (1983, p. 52). Nele, evitando realçar um ou outro nome, propõe aos espectadores uma experiência sensorial bem brasileira: a de “abraçar o Brasil [...] buscar uma síntese a partir de fragmentos visuais [...] ver, ler e principalmente sentir a paisagem”; e destaca a opção pelo p/b como modo de “visualizar” as muitas realidades brasileiras, “rostos, gestos, comportamentos”, sem ser pelo banho de “cores tropicais”. A ideia se esclarece como convite colaborativo: “o público sente a cor” dentro de uma imagem p/b, assim como “sente melodias, mesmo sem batuque”.[[29]](#footnote-30)

Quem fotografa no Brasil, argumentava Bril, depara-se com um mundo permanentemente superexposto e tem seus olhos feridos por uma luz que “tem pressa” ou seja, diversamente que na Europa, passa rapidamente de um estágio ao outro; de modo que são muitos Brasis, um para cada hora, para cada lugar. Entre o tempo cristalizado que marca a vida dos danados da terra (*condamné a la vie)* “estranhos ao progresso que desafiam mesmo sem saber” e o tempo convulso do mundo urbano “que produz e consome, destrói e constrói”, há muitos graus de sombras e contraste.

Expostas, 90 imagens de 43 autores, alguns dos quais associados a agências de fotojornalismo como F4 (Nair Benedicto, Ricardo Malta, Delfim Martins, Juca Martins, Eduardo Simões, Mauricio Simonetti) e MAGNUM (Miguel Rio Branco e Sebastião Salgado); a maioria autônomos como Araquém Alcantara, Maureen Bisilliat, José Ceccato, Mario Cravo Neto, Hugo Denizart, Carlos Freire, Milton Guran, Luis Humberto, Jacqueline Joner, Cristiano Mascaro, Madalena Schwartz, João Urban, Pedro Vasquez. Duas tendências emergem no *release* para a imprensa francesa: um mais “estética e outra, expressando a vontade de mostrar a realidade social e cotidiana [...] se afastando da imagem estereotipada do exotismo, carnaval, praias e da estetização da miséria”. Pelo título, *Brasil dos brasileiros,* fica claro o convite para que espectadores europeus encarem o Brasil visto por dentro – pouco influi a naturalidade dos artistas, que sejam brasileiros residentes no Brasil ou fora dele, enquanto afastados pelo regime militar (como Salgado que residia na França, com a esposa Leila Wanick Salgado, desde 1975) e estrangeiros residentes no Brasil (como Bisilliat, Schwarz) e “desconhecidos na França” – como no *release –* enquanto não promovidos pela propaganda de regime.

O apelo ao estatuto presencial de produção da imagem como meio de “mostrar a realidade” (no *release*) remetia, ainda e necessariamente, ao modelo da fotorreportagem norte-americana: o imenso acervo de imagens documentando as missões rurais da agência governativa norte-americana Farm Security Administration (1935-44). A campanha visava “dar dignidade” a indivíduos e coletividades retratados em condições de miséria extrema. Virou referência da imprensa mundial, principalmente nos suportes periódicos, para um tipo de reportagem narrativa ou foto-ensaio com imagens acompanhadas por legendas biográficas romanceadas; *a posteriori*, alimentou um voyeurismo da pobreza exibida como destino meramente individual, dissimulando as estruturas de exploração subjacentes e sustentando a retórica neoliberal do sucesso, com seus corolários de superação, milagre e merecimento. No Brasil, tal retórica vinha embrulhada por um estilo especialmente sensacionalista e um olhar benévolo, caritativo até que fez o sucesso de periódicos como *Manchete* (fundada em 1952) e *Veja* (fundada em 1968) na esteira da lendária revista *O Cruzeiro* a qual, com este tipo de reportagem, havia alcançado um publico internacional, inaugurando redações em Nova York, Paris, Roma e Tóquio, bem antes de existir publico massivo no Brasil.[[30]](#footnote-31) O sucesso capitalizou a atenção das multinacionais (Esso, Shell) que instituíram prêmios; e na hora de festejar os premiados, segundo Bril, nem sempre havia lucidez para discriminar o impacto “efêmero” de imagens cujo interesse se reduz à exposição da dor dos outros, do impacto “permanente” que adviria da ética do fotojornalismo “autêntico”, tal qual, por exemplo, o caso do Salgado, referenciado pela Magnum ou, no Brasil de fotorrepórter associados à Agência F4.[[31]](#footnote-32)

Fato é que o lema “foto-jornalismo” poderia conter o trabalho de fotógrafos das mais variadas vocações e formações, incluindo o antropólogo francês, naturalizado brasileiro Pierre Verger (que publicou suas primeiras reportagens sobre o Candomblé no *Cruzeiro*) e a judia húngara, refugiada na Suiça e naturalizada brasileira, Claudia Andujar (que publicou no *Cruzeiro*, na *Manchete*, na norte-americana *Life* e integrou a redação da revista *Realidade* da editora Abril, que saia aos domingos). Na década de 1970, a crescente onda do fotojornalismo se deparou com a ascensão da censura, limitando direitos de expressão e tentando controlar as imagens que do país poderiam ser veiculadas no exterior. Não somente (sabe-se) peças foram censuradas, teatros fechados e exposições vedadas, como inteiras redações foram demitidas por ordem policial. Foi o caso, em 1974, da *Realidade,* por conter estrangeiros “suspeitos de denigrir [sic] o país no exterior”. Em muitos casos, mesmo fora do Brasil, obras foram sequestradas: especialmente pavoroso o sumiço das ferramentas rurais e domésticas que seriam expostos na mostra *Trabalho brasileiro,* curada por Lina Bo Bardi na Embaixada do Brasil em Roma, fechada no dia anterior à inauguração (1976) por ordem do Itamaraty.

A primeira reportagens da Claudia Andujar entre povos nativos afetados pela construção da rodovia Transamazônica, em 1970, foi proposta à revista *Life* que a publicou, e ao *Cruzeiro*, que a recusou; em seguida, a fotografa propôs a pauta à *Realidade* na qual havia publicado reportagens sobre temas controversos, como dia a dia de casais homossexuais e cenas de partos domésticos. A reportagem sobre o povo Yanomami vendeu 300.000 cópias da revista, mas foi percebida como crítica à política indigenista do governo, alicerçada na aculturação forçada e provocou a demissão de Andujar. Em 1971, ela fundou sua própria Revista de Fotografia, que manteve até 1976; no mesmo período, montou uma exposição/projeção de 90 slides (uma novidade) no MASP, em junho de 1971; e organizou a publicação, com George Love, do livro *Amazônia* (1976), no qual o publico poderia ver impressa a maioria das imagens projetadas. O formato (livro + evento) foi o achado que lhes proporcionou um encontro bem mais objetivo com o publico, sem ter que submeter seus critérios éticos aos critérios editoriais e prerrogativas das revistas; e permitiu elaborar um estilo de reportagem bem mais autoral, na esteira do trabalho de associados Magnum. No caso da Andujar, as expedições à Amazônia foram apoiados por bolsas (Guggenheim, Fapesp, Fullbright); Bardi, mais uma vez se fez mecenas. Em 1971, convidou o casal a assumir o curso de fotografia do MASP, interrompido duas décadas antes e em julho de 1980, após uma longa imersão da fotógrafa nas regiões indígenas, entre Venezuela e Brasil, organizou a primeira grande exposição sobre o povo Yanomami, no SESC-SP, como parte da campanha de sensibilização da Comissão pela Criação do Parque (CCPY) em Roraima. O exercício autoral, implicando um uso sofisticado de características específicas do meio (filtros coloridos, lentes alteradas com gelatina, sucessivas exposições, cortes inusitados) embora não garantisse o sucesso comercial, poderia valer como estratégia de resistência à censura. Mesmo assim, Andujar sofreu inúmeros impedimentos oficiais e escusos, chegando a ser expulsa, enquadrada e declarada “pessoa não grata” pelo governo brasileiro.

Ficou claro, no final da década de 1970, que a única possível tática de salvaguarda da independência de pauta e da liberdade de expressão, no país mergulhado na repressão, seria se associar em agências. Surgiram a F4 e Imagens da Terra,[[32]](#footnote-33) oficialmente com o propósito de anteparar profissionalmente o fotojornalismo, defendendo a propriedade do negativo e a cobrança de direitos sobre a sua reprodução – condições contratuais antes inexistentes. Livros foram publicados, consolidando as poéticas visuais desenvolvidas pela prática efêmera da fotorreportagem que assim passou a ser considerada por resenhas críticas especializadas e até mesmo admitida nas estantes de arte das livrarias. Entre eles, Pedro de Moraes com *Vivendo* (1976); Maureen Bisilliat com *Xingu* (1980); Mario Cravo Neto com *A cidade da Bahia* (1980) e Stefania Bril, com *Entre* (1974) e *Arte do caminhão* (1981).

À época de sua curadoria de *Brésil des brésiliens* (1983), Bril havia alcançado este lugar de consideração; contava com dois livros em circulação e com o destaque devido à intensa atividade critica. Suas resenhas na OESP, desde 1975, haviam conquistado pauta de coluna semanal dedicada à agenda fotográfica da cidade; desde 1980, publicava também ensaios de fotojornalismo, sendo autora de texto e imagens, viabilizados por suas frequentes viagens ao exterior, na Iris Foto e em outras revistas, como o periódico judaico Shalom. Se assinava “crítica de fotografia” e acompanhava eventos no circuito internacional, como (desde 1973) os *Rencontres de la Photographie* de Arles, o *Mois de la Photo* em Paris e (em 1978 e 1981) os *Colóquios Latino-Americano de Fotografia*, na Cidade do México. Chegou a organizar seu próprio evento em Campos de Jordão, o primeiro do gênero no Brasil: o *Primeiro* *Encontro de Fotografia*, em julho de 1978, ao qual seguiu um *Segundo Encontro* (1979) apoiado pela da recém-nascida Comissão de Fotografia e Artes Aplicadas da Funarte.[[33]](#footnote-34)

Era uma resenhista diligente. Resumiu os debates com zelo; expressava seus pontos de vista com domínio do assunto e encarava as polêmicas com tom quase sempre suave. De volta da segunda viagem ao México, entretanto, não conteve a excitação:

Você quer conhecer a fotografia latino-americana? É uma tarefa árdua. Mas é só virar a esquina. As imagens esperam: no México. São fotos belas e chocantes, documento e arte, fotojornalismo pioneiro e contemporâneo, realidades captadas e interpretadas, pontos de interrogação que convidam o espectador a um diálogo apaixonante.[[34]](#footnote-35)

Parecia à vontade no ambiente internacional da crítica especializada, onde as questões eram expressas “em cinco idiomas e não adiantaria não saber responder”;[[35]](#footnote-36) o gosto de participar de ambientes despreocupados com as demandas ordinárias do mercado fotográfico a faziam abraçar sua identidade de fotógrafa latino-americana com olhar amplo. O debate descolonial, incorporando textos de alcance continental, como *Os condenados da terra*, de Franz Fanon (1966, publicado no Brasil em 1977), *Pedagogia dos oprimidos* (1968, publicado no Brasil em 1974) de Paulo Freire; *Veias abertas da América Latina* (1971, publicado no Brasil em 1977) de Eduardo Galeano; e *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* de Augusto Boal (1974, publicado no Brasil no ano seguinte) conquistava as artes. O relativo atraso com que tais textos circularam no Brasil se deu ao fato de tratar-se (no caso de Freire e Boal) de autores exilados pelo regime militar, ou não gratos (como Galeano) que em um primeiro momento se exilaram em outros países do continente latino-americano. Nesta primeira etapa de exílio, durante as campanhas de alfabetização de massa que Freire iniciou no Peru e às quais Boal colaborou, a fotografia surgiu por ser ferramenta que poderia ser apropriada por “povos oprimidos” como arma não violenta e meio de expressão de sua “realidade” – por imagens, dispensando o uso da palavra. Ambos entendiam por “oprimidos” as classes subalternas (especialmente, no início, camponeses, em seguida também povos nativos) prejudicadas pelo fato de não serem letradas; e por “realidade” a condição continental latino-americana, território de múltiplas identidades subjugadas pelo olhar, pelas línguas, pelas imagens coloniais. Na apropriação da fotografia como ferramenta – tanto mais poderosa enquanto universalmente acessível, sem necessidade de legenda – haveria reivindicação do direito de olhar (não mais ser olhado) e ao mesmo tempo, do direito de expressão. Portanto, observava Bril, no exercício fotográfico estaria implícita uma “preocupação ativa crítica e engajada com a realidade social”.[[36]](#footnote-37)

O tema surgiu no I Coloquio na Cidade do México (1979) e foi central no II Colóquio (1981). Deste, Bril participou presencialmente, representando o Brasil, com Luis Humberto Pereira; cerca de quarenta nomes o representavam com obras expostas. Bril também expôs duas imagens retiradas do livro *Entre* (1974) nas quais propunha São Paulo como emblema da condição latino-americana.

A cidade gloriosa e pujante dos anos 1950 cedia espaço para uma cidade em processo e, muitas vezes, improvisada. Nos restos de concreto presos a vergalhões de aço retorcido ou nas paredes demolidas, a cidade apresentada expunha a condição instável e miserável da própria sociedade. O homem, sempre subjugado em meio às estruturas, é apresentado como um coadjuvante acovardado num caos urbano que é próprio às cidades latino-americanas (Zerwes e Costa, 2017, p. 149)

A fotografia latino-americana buscava definir sua identidade livrando-se das “gaiolas retóricas” – assim o fotografo mexicano Pedro Meyer, abrindo o I Colóquio em 1979 (apud Crovetto, in Catalogo *Photoamerica*, 1984, p.13) – constituídas por modelos (Werner Bischof, Aaron Siskind) que haviam consagrado o tema nas prestigiadas revistas americanas e europeias. Invocava-se o confronto entre olhares, provocando espectadores para que fugissem de estereótipos e montassem sua própria genealogia de mestres e arquétipos; a reivindicação de independência do olhar fazia especialmente sentido no momento em que o continente problematizava o legado colonial. Na apresentação do catálogo da exposição *Photoamerica* (1984) que reuniu em Gênova, na Itália, parte das obras expostas na Cidade do México, o escritor peruano Manuel Scorza argumentava:

Entre Europa e América se interpuseram os sonhos, os pesadelos, expectativas, decepções e utopias europeias. Mas até pouco tempo atrás, a Europa não nos via. Olhava, mas não enxergava. Como poderia, se nós primeiros não conseguíamos nos enxergar, porque olhávamos através dos olhos dos colonizadores? Hoje [...] olhar-nos é requisito imprescindível para poder, finalmente, compreender e dialogar.

A presença de escritores é significativa. A fotografia, sendo potencial prova dos fatos e, ao mesmo tempo, prova da relatividade do ponto de vista que narra tais fatos, ganhava destaque nas produções literárias latino-americanas, seja compondo visualmente a narração e seja metaforizando o próprio procedimento narrativo. Em seu conto *As babas do diabo*, cujo enredo inspirou o argumento do já citado *Blow up* (1976), o escritor franco-argentino Júlio Cortázar, que era também fotógrafo, questiona a consistência da verdade como algo objetivo; ao contrário, ela é resultado de múltiplas manipulações: é afirmada, retratada, ampliada, focada e distanciada por diversos narradores de modo que afinal ninguém sabe realmente o que está narrando. Os procedimentos da fotografia e da narrativa coincidem: ambos são instrumentos de ficção.

No II Colóquio (1981), o sociólogo argentino, naturalizado mexicano, Garcia Canclini chegou a afirmar que o campo da fotografia não é o verdadeiro, mas o verosímil: a imagem nada mais é que uma versão do real, condicionada por fatores de classe e códigos técnicos e sociais de percepção e legibilidade. Tendo em vista a descolonização da imagem latino-americana, era urgente, polemizou Canclini, estudar os processos ideológicos que ainda dominavam os circuitos expositivos na base de critérios de relevância referenciados pelo olhar europeu: prêmios, convidados internacionais, parâmetros para seleção etc. Critérios “campeões de ideologia”,[[37]](#footnote-38) ou seja hegemônicos, segundo Bril. Quanto ao Brasil, ela ressaltava que, em países com alto índice de analfabetismo é a imagem que detém maior poder de persuasão; disso advém um potencial militante, um poder latente de transformação social: “não somente [de] despertar consciências como também [de] evitar certos acontecimentos”.[[38]](#footnote-39) O trabalho de Lewis Hine (1910, EUA) sobre exploração de trabalho infantil, que levou à aprovação da primeira lei de proteção ao menor nos Estados Unidos seria um bom exemplo, assim como os efeitos políticos da campanha da FSA com trabalhadores rurais, ou da fotorreportagem *Minamata* (1941, Japão) de Eugene Smith, que provocou comoção em escala mundial. A fotografia tem consequências na vida social e na vida individual, hoje diríamos, consequências políticas e biopolíticas – Smith se demitiu da *Life* em seguida.

Tal compreensão provoca, na produção crítica de Bril, um engajamento ético que amadurece a postura de contemplação estética em uma postura “ativa e crítica perante os efeitos da fotografia na realidade”.[[39]](#footnote-40) Não somente o respeito devido à dignidade dos retratados resiste à pressão exercida pelas expectativas de consumo dos leitores; primeiramente, portanto, a consciência se insurge diante da tentação de explorar a miséria “dignificando” sua eventual beleza formal. Além disso, a compreensão de que a cada impacto emocional corresponde, no publico, uma dose crescente de indiferença alerta quanto aos excessos de exposição sentimental e sensacionalista que viciam a fotorreportagem. Este campo minado é a zona de (des)conforto da fotografia nacional, que Bril neste momento valoriza: “No Brasil nós, fotógrafos, crescemos. Já não interessa estetizar a miséria”.[[40]](#footnote-41)

**III. Outros Brasis**

Era 1981. Resenhas do mesmo ano descrevem, ao oposto, a “estética da miséria” como opção óbvia para a maioria dos trabalhos inscritos no Concurso lançado pela BENFAM (Fundação Nacional do Bem-Estar da Família) com exceções, como da Jaqueline Joner. No mesmo ano, Bril desaprovou a seleção brasileira que integraria a exposição *Fotografia Latino-americana* no Kunsthaus, em Zurich, com 500 imagens dos primórdios aos contemporâneos. Composta por poucos nomes (Bisilliat, Andujar, Cravo Neto e Cristiano Mascaro) e penalizada pela limitação de espaço, a seleção transmitia a sensação de um “Brasil calmo e estático” do qual “o urbano está ausente: onde está a explosão, o dinamismo, o viver conturbado do brasileiro?”.[[41]](#footnote-42) Também condenou a seleção Brasil-pra-exportação, privilegiando “miséria, folclore e uma pitada de travestis” que confirmaria o imaginário mais trivial sobre o país, na exposição *Imagens da América Latina*, realizada no Centre Pompidou, em Paris, em 1983, poucos meses antes de *Brésil des brésiliens*. Qual critério, questionava, motivava tal recorte do vasto painel fotográfico brasileiro presente na exposição *Hecho na América Latina*, montada para o II Colóquio de Cidade do México? O estereotipo colonial, respondia, “só que o espectador não sabe […] e acha as fotos fortes, boas, só porque correspondem a uma imagem pré-fabricada”.[[42]](#footnote-43)

É gritante a manipulação ideológica que Bril repara neste duplo álbum colonial (Zurich-Paris) para europeus apreciarem; é clara a motivação ética que guia seus critérios de curadoria para a exposição *Brésil des brésiliens*, apresentando uma inversão decolonial já no título. A seleção preferenciava, como já dito, imagens produzidas pelo fotojornalismo independente (das agências) focando contextos de cotidiano e trabalho que anulam qualquer expectativa de ostentação tropical,principalmentenos objetos(futebol, favelas, festas) que melhor poderiam ilustrar a mistica terceiro-mundista com seus clichés de inferno feliz e paraíso triste. O convite ao “abraço” que Bril endereça aos leitores franceses, antes citado, pede que acolham o Brasil profundo, com suas contradições e contrastes. Ao folhear o catálogo, uma centena de imagens, em grande maioria p/b (76 contra 15 em cor) tendem a cancelar o cliché da estética exuberante e das cores berrantes – um cuidado das curadoras para que a exposição não servisse de chamativo turístico em plena Paris, ecoando pelas mídias globais. Ao invés disso, predilecionam olhares não gregários, até mesmo resilientes e capazes de confrontar a figuração apelativa da nação divulgada pelo regime naquela fase de abertura, inclusive para fins turísticos. A busca por “brasilidade” não passa pelo senso comum que derivaria por prerrequisito (uma espécie de pertencimento patriótico por naturalidade) aos artistas; mas por mostrarem facetas do país julgadas irrepresentáveis pelo regime – não só politico, como estético. Outras faces, outras narrativas, outras vozes, outros Brasis.

A participação de Sebastião Salgado parece norteadora deste conceito. As fotografias expostas e publicadas no catálogo pertencem ao projeto *Otras Americas* que ocupara sete anos da vida do fotografo, desde 1977; neste período Salgado havia se associado à MAGNUM; no Brasil, haviam sido vistas em 1982, na Galeria da Funarte e algumas, adquiridas pela instituição; em seguida foram expostas no CGP e finalmente, em 1986, saiu o livro em inglês, espanhol, francês com curadoria da Leila Wanick Salgado e ganhou prêmios (Livre Photo da Kodak/Pathé e Foto Ibero Americana, entre outros).[[43]](#footnote-44) Na introdução de *Otras Américas* (1986), Alan Riding sugere que as andanças de Salgado pela América Latina teriam alcançado não somente lugares, mas um conceito de continente. O livro implicaria num modo de vida errante que é “um prisma pelo qual o continente inteiro pode ser olhado” – independente na nacionalidade, dado irrelevante desde que, enquanto fotografo (ainda mais MAGNUM) seria o mundo a sua última fronteira: aquele “mundo dos destituídos [que] não conhece fronteiras”. Salgado, enquanto exilado, para realizar o projeto não se arriscou entrar no Brasil, mas percorreu os confins, compartilhando seu estado de exílio com os moradores das fronteiras. Pelas imagens, o fotografo se faz presente, mesmo que silenciosamente, porém não ausente, nem resignado, nem oportunista; os retratos não idealizam as pessoas retratadas, não escondem o desespero, não enfatizam o misticismo; excepcionalmente, neste seu primeiro livro, nenhum texto informativo ou descritivo as acompanha – as imagens bastam.

No catálogo de *Brésil des brésiliens,* o efeito “desconcertante” – o termo retorna em alguns textos, como de Albiges que se refere à notória diversidade no país continental e do Mario Carelli que fala de “contraste imagético desconcertante” – recorda a descrição do Brasil por Roger Bastide, professor da USP na década de 1930, como “terra de contrastes [...] com forças do antagonismo no interior das forças de acomodação” (1983, p. 91). Mesmo que a tendência documental na curadoria de exposições fotográficas estivesse amplamente consagrada, especialmente na França e mesmo que especialmente esta curadoria fosse atualizada ao debate descolonial surgido nos Colóquios de Cidade do México, sendo a primeira mostra coletiva de fotografia brasileira em um importante museu no exterior, desnorteou muitas expectativas e foi alvo de comentários reticentes. Sua “modéstia documental” agiria “em detrimento da fotografia articulada como meio autônomo de expressão” (Magalhães A. e Pellegrino, N. 2004, p. 101).

Desde 1982, Bril pertencia à Associação Internacional dos Críticos de Arte (AICA). Não se tratava somente de ser reconhecida na profissão, como também de ter sua especialidade socialmente e legalmente reconhecida. Neste sentido, organizou e promoveu os Encontros de Fotografia em Campos de Jordão (1979, 1980). Sua palestra no II Encontro encarava o assunto “profissão fotógrafa”.[[44]](#footnote-45) Bril fazia um *excursus* sobre as mulheres pioneiras da fotografia mundial, focando dez contemporâneas das quais quatro (Hildegard Rosenthal, Maureen Bisilliat, Claudia Andujar e Dulce Carneiro) ativas no âmbito nacional. Declarava compartilhar com elas a luta “contra qualquer rotulação de fotografa; o que há é um trabalho de boa ou má qualidade”. Aproveitava para ressaltar o propósito do encontro: atrair profissionais e amadores no mesmo recinto informal, tentando desmistificar o museu como única forma de valoração. No caso da fotografia, valeria qualquer página de jornal ou muro urbano para prestigiar o trabalho de “cada pessoa que demonstre interesse profundo pela vida e que saiba transmitir este interesse por meio de uma imagem”. Dir-se-ia um elogio radical da fotografia como linguagem acessível e modo de expressão não redutível aos circuitos fechados do mercado da arte. Ou talvez seria um desabafo da curadora frustrada pela falta de compromisso das instituições?

O I Encontro em Campos de Jordão havia sido realizado sem recursos, sem as programadas oficinas e com escasso número de participantes; apesar da ampla repercussão na mídia, até Cremilda Medina, editora-chefe de Artes do OESP, admitiu que foi “precário”.[[45]](#footnote-46) Já o II Encontro (1980), bancado pela Kodak com apoio da Prefeitura de Campos, resultou em “sucesso absoluto”[[46]](#footnote-47) com quatro oficinas lotadas; Bril recebeu propostas para expandir o evento, mudando-o para São Paulo. O previsto III Encontro não ocorreu por falta de verba. Bril não parou de batalhar para dar prosseguimento ao projeto. Mesmo que circunscrito à produção paulista, tratou-se de um dos mais importantes desdobramentos na América Latina, junto com os Colóquios Latino Americanos de Fotografia (que prosseguiram até 1996, com mais três edições, em Havana, Caracas e novamente Cidade do México) do instigante ambiente vivenciado nos encontros de Arles, onde os dois curadores (Pedro Meyer e Bril) haviam inclusive se encontrado e conhecido na década de 1970. Na década de 1980, a Funarte (fundada em 1975) encabeçou a missão de realizar projetos de alcance nacional, só que tendo por sede o Rio de Janeiro. No fim da temporada de 1980, anunciou “um centro nacional de pesquisa, preservação e restauração de fotografia subvencionado pela Funarte” que seria implantado em São Paulo com a tarefa de consolidar o “interesse profundo na documentação da realidade, tão distante da estética da miséria: a afirmação da força do fotojornalismo que se evade das páginas dos jornais para, imagem pura, entrar em confronto com o espectador”.[[47]](#footnote-48)

A trajetória do fotojornalismo brasileiro, partindo das missões sócio-etnográficas sugeridas por Bardi na década de 1950 até aquele início da década de 80, traçava um mapa onde cabiam caminhos éticos menos óbvios e linguagens peculiares, consolidando-se como arte no sistema das artes. A fotorreportagem configurava gênero, aventando um regime estético próprio, passando pelo aparato sensível mais do que por meios descritivos e processando sensações de presença não só do fotografo, como do espectador: “este cara a cara intenso e visceral com a realidade, que mexe na gente, sacudindo a poeira da acomodação e da indiferença”[[48]](#footnote-49) era o que, segundo Bril, a fotografia da Júlia Bernardes e de outros nomes associados à agência F4 provocava. Na matéria, sob o título “O fotojornalismo como arte”, Bril argumentava que a produção de presença, algo que a pintura jamais poderia proporcionar, daria à fotografia – especialmente à fotorreportagem – estatuto de arte. Afinal, as fotografias nas capas dos jornais testemunhavam a presença de repórteres nas cenas públicas de repressão violenta operada pela ditadura. A fotografia presenciava o obsceno, apontava fatos e provocava ideias; e o fazia em mídias de vasta circulação, incluindo o mais amplo público, até internacional, enfrentado a censura e a descontinuidade do mercado. Esta potência específica adensava a compreensão das especificidades formais da linguagem fotográfica em diálogo, não mais em dependência das artes visuais. Evidente, neste sentido, o esforço da Stefania Bril, com outros fotógrafos-críticos como Boris Kossoy, Vilélm Flüsser que também publicavam em jornais, e João Farkas.[[49]](#footnote-50)

Neste ponto, Bril após a viagem mexicana modifica sua posição a respeito da autonomia semiótica da fotografia, enquanto índice não controverso de algo efetivamente acontecido; e afirma a necessidade de legenda, em vista da necessidade discursiva à qual se obriga uma prática pedagógica que passa pelo meio da imprensa, vale dizer, contando com o suporte da escrita. Visando educar visualmente os leitores, Bril admite que a imagem, mesmo uma sequência de imagens articuladas em fotorreportagem, não dá conta do recado; somente quando acompanhada por um texto redacional (título, legenda, ou artigo) torna-se capaz de gerar conhecimento: não mera informação, mas formação, sobre acontecimentos. Este texto é autoral, mesmo que frequentemente seja omitida sua autoria: o significado que veicula pode redefinir o sentido da imagem. A afirmação e defesa da autoria da imagem, passando pela legitimação da profissão, implica a assunção de responsabilidade contra qualquer manipulação: portanto, não somente sobre escolha de enquadramento, sujeito, proximidade e recorte daquilo que a imagem apresenta como “real” mas, ainda, sobre todos os textos que a acompanham e descrevem.

Foi árdua e gradual a conquista do direito autoral, que implica não somente na legitimação pública e jurídica da autoria com também a assunção da subjetividade no clique e na edição: vale dizer, das responsabilidades que a autoria comporta, por parte do sujeito fotografo com o sujeito fotografado e com a situação. Ao longo de toda a sua produção, com exceção de *Otras Américas*, Salgado defende sua autoria também em força das extensas rubricas redigidas pelo próprio, economista de formação, as quais instruem as imagens de informações socioeconômicas documentadas. As rubricas situam o autor no contexto, explicitando seu “lugar de fala” e obrigam o espectador a adotar uma postura sociológica, saindo do lugar passivo de *voyeur*. Nair Benedicto, na entrevista que concedeu a Bril em 1986,[[50]](#footnote-51) adota o termo “olhar livre” para traduzir o conceito de “direito de olhar” defendido pelo movimento francês *Droit de regard* ao qual se somava a reivindicação descolonial propriamente latino-americana, que animava o trabalho dos fotojornalistas associados às agências, como era o caso da Nair. Se for capaz de prevalecer ao mecanismo redacional, que a reduz à mera instantânea de um fato, se for capaz de chamar atenção por suas qualidades técnicas específicas e por ser capaz de “presentificar” aquele fato, dizia Nair, então a imagem produzida no âmbito do fotojornalismo pode se requalificar nas redações e assumir estatuto de arte. Algo que não somente informa, como faz refletir. As fotografias de um evento violento, como uma guerra por exemplo, deveriam vir acompanhadas por registro visual ou narrativo de como as pessoas viviam ali antes do evento violento acontecer e elas virarem notícia. Esta peculiar relação com o tempo, argumenta Bril, é que determina um valor específico do ato fotográfico, no âmbito da “vida” que a imagem testemunha ou pretende testemunhar. Pessoas “vivem” de certo modo dentro de uma fotografia, diferente de como “vivem” dentro de uma pintura ou escultura. Caso a fotografia seja apropriada pelos paradigmas valorativos das artes visuais – um crítico de fotografia limitando-se, por exemplo, a ilustrar sentido e valores formais da imagem como poderia fazer um crítico de artes plásticas – arrisca perder seu impacto de presença, denúncia e testemunho.[[51]](#footnote-52)

A tarefa da crítica de fotografia deveria considerar tal impacto, questionando como faz Walter Benjamin, no ensaio *O autor como produtor* (1934), se a evolução técnica, vale dizer a superação de competências anteriores, tem sempre características progressistas, ou pode constituir retrocesso; e qual partilha da autoria regra as relações entre artistas, criticos e leitores/espectadores. Pois, qualquer mudança nos processos de criação e produção modifica também os modos de recepção e portanto, a tarefa da pedagogia da arte; isso, segundo Benjamin, se dá especialmente na fotografia que, mesmo revolucionária, pode vir a ser um aparelho imperfeito para os fins da revolução. A fotografia alimenta as massas com conteúdo antes inacessível; mas correndo risco de abastecer, sem modificar as relações de força, pois segue os critérios da hegemonia ou da moda e atende a parâmetros de consumo. Por isso, é preciso “exigir do fotógrafo um valor de uso revolucionário para suas imagens” (Benjamin, 1987, p. 33) e aplicar o mesmo a todas as artes pois qualquer aparelho serve melhor, quanto mais aproxima consumidores à esfera da produção. No ensaio *Breve história da fotografia* (1931), Benjamin apontava que tal valor de uso seria, no caso da fotografia, a alfabetização visual das massas: “Não aquele que ignora o alfabeto, mas aquele que ignora a fotografia será o analfabeto do futuro”.[[52]](#footnote-53)

No artigo “Anos de ascensão e queda”, citado no início deste livro, Bril atestava que na década de 1980, por um momento a ideia visionaria de Benjamin pareceu realizada. A presença de um mercado consumidor, em permanente renovação técnica e de um público ávido por novidades havia feito com que a fotografia ultrapassasse as fronteiras dos salões e das galerias, deixando de depender da legitimação do circuito das artes para ganhar as ruas e os veículos de informação massiva. Neste contexto, havia se formado uma estética específica, consolidada por um debate ético reivindicando a legitimação jurídica da profissão e o direito de olhar a partir do lugar de fala descolonial. O debate atribuía a críticos de fotografia a função específica de aproximar os espectadores/leitores à esfera de produção, transformando-os em potenciais colaboradores: ensiná-los a “ler” as imagens estampadas nas capas dos jornais e nos muros, desconstruindo a diagramação (títulos, legendas e textos em volta delas), driblando a censura, desvendando a manipulação dos conteúdos. Por um momento, no Brasil já em fase de abertura, descrevia Bril, este “sistema” funcionou através de mutuas expectativas entre artistas, criticos, leitores: “depositava-se nos críticos confiança, para [definir] o que merecesse exposição ou cobertura”.

Finda a década, no Brasil democrático, a indústria cultural não parece mais interessada naquele tipo de missão humanista, mas somente em produzir notícias em grande quantidade, como mercadorias: “mais informação por centímetro quadrado”.[[53]](#footnote-54) Vige o “consumismo da informação”. As colunas especializadas desaparecem ou são substituídas por cadernos que abordam a fotografia de um ponto de vista técnico, analisando equipamentos, além de informar sobre produtos, cursos e eventos (como Informática, da Folha de S.Paulo). Um uso irresponsável, oportunista ou ideológico da fotografia pode fazer com que ela perda seu valor documental, ou seja a prerrogativa de “dizer a verdade” sobre o real, e sua eficacia. Quanto mais exposta, a realidade torna-se invisível. Bril descreve o efeito como uma doença “incurável”: o “mal da imunização”. Mesmo viciante, o uso da câmera não é letal, como o seria uma arma; entretanto, assim como uma arma, ela é vendida ao grande publico, por meio da publicidade, por ser fácil de usar, rápida e predatória, ou seja, capaz de se apoderar rapidamente de algo imaterial reduzindo-o a mercadoria. A metáfora deriva das reflexões da Susan Sontag (1990) a partir do estatuto “democrático” conquistado pela fotografia no âmbito da indústria cultural: tornou-se um passatempo acessível a todos, com aparência de participação mas de fato transformando o ato de ver no de assistir e consumir (um voyeurismo) e transformando o fato visto em uma mercadoria (um evento). Imagens fotográficas são apreciadas nas sociedades de controle, porque não interrompem os acontecimentos, pelo contrário os deixam continuar acontecendo, mas fornecem informações sobre; tornou-se aceitável uma foto “boa” de acontecimentos horríveis. De modo que, segundo Sontag, sendo repetidamente exposta, a fotografia opera uma epifania negativa: deixa o fato menos real e o espectador mais anestesiado. “É só uma foto”, pode-se comentar cinicamente, justificando a própria impotência.

Descrever o modo de olha as pessoas retratadas, viajando por países europeus destroçados pela II Guerra, Bril evoca, para apresentar ao Brasil a obra do fotorrepórter suíço Werner Bischof, o conceito de “banalização” que Hannah Arendt usa para descrever a ascensão do nazismo na Alemanha. Assim como o mal, a realidade quando fotografada *se banaliza*; por isso, Bril elogia o olhar insólito com que o fotografo, mesmo quando encontra objetos banais, esconjura a presumida objetividade do registro e “presentifica” seja quem é olhado como quem olha. “Quando olho as fotos dele [Bishof], sinto a presença de alguém que conheço bem. Sem jamais tê-lo conhecido pessoalmente”.[[54]](#footnote-55) A empatia perante uma criança “chinesa, coreana, húngara ou peruana” ou perante a dor das mães indianas é tamanha que “todo o cuidado é pouco para que a [lente] objetiva apesar de toda a sua objetividade, não embace, ao refletir aqueles rostos descarnados”. Contudo, a fotorreportagem precisa virar notícia: “e como conciliar o acontecimento com o olhar sobre o acontecimento? Como conciliar o que os editores querem com o que você está vivendo e vendo?” (ibidem)

“Dor, impotência e beleza” são caráteres que Bril reconhece nas fotografias de Salgado, nesta altura (fim da década de 80, inúmeras viagens após *Otras Américas*) o mais consagrado fotógrafo brasileiro. Missões com povos em guerra, em êxodo, com trabalhadores sem-terra ou nas fábricas, com povos nômades nos desertos africanos, nos postos de assistência sanitária, tendo por tarefa olhar a dor das gentes e a irreversível degeneração do planeta. “O médico estende a mão, o fotografo estende o olhar; embaçado, às vezes, mas a câmera tem o olhar firme. As fotografias são pungentes e belas […] Já estou ouvindo a velha pergunta: o belo não apaga o social? Respondo que a beleza atrai o leitor que penetra na imagem e então vê, sente e entende”.[[55]](#footnote-56) O horror precisa ser documentado para que dele surjam as narrativas de humana beleza. “Para que serve uma grande profundidade de campo, sem uma adequada profundidade de sentimento?” argumentava E. Smith, aqui citado. Sem serem sensacionalistas, as imagens de Salgado segundo Bril não deixam de ser espetaculares: realidades extremas, gestos épicos, formas plásticas, sombras cativantes. A comoção veicula mas não impede o direito de olhar, pelo contrário, instiga a vidência do espectador que admira aquilo que não necessariamente alcança e sente (sensorialmente) aquilo que não necessariamente compreende pela lógica.

Escreve Bril de cinco fotografias expostas na mostra *Dias de guerra,* na Galeria Album, em janeiro de 1981, tiradas em 1944 pelo soldado alemão Joe J. Heydecker no gueto de Varsóvia, o mesmo do qual ela, nascida Stefi Fertz, havia fugido meio século antes para nunca mais voltar:

A cidade é calma. Não grita, como não gritam soldados nem a população dentro das imagens. A cidade deixou de existir. Apenas um eco de botas e do click da máquina da última patrulha alemã soam envergonhados e desesperados dentro da cidade silenciosa. Cidade morta. Cidade da memória.[[56]](#footnote-57)

O diário fotográfico da cidade silenciada flagra seu próprio trauma.

Ruas, cabarés, estradas mortas; fugas que parecem excursões inocentes; soldados e população civil; agressores e agredidos. Mas não há conflito, ódio, violência: a guerra instalou-se, um modo de viver. Por enquanto, precisa carregar água, os pés empacotados nos jornais velhos e vender o supérfluo para comprar o necessário. Comer. Comer. Este cotidiano também existiu. É verdade: é uma das verdades.

O dedo na ferida doe mais do que se fossem imagens de violência explicita; pois nas entrelinhas o leitor percebe a escalada da violência “não pelo registro cru, mas pelo seu resultado palpável [...] e percebe o olhar de uma judia ainda sorridente, ela não sabe: mas o leitor percebe o destino de viva-morta”.[[57]](#footnote-58) O detalhe agride pela sua verdade: “as faixas brancas com a estrela-de-davi no braço dos transeuntes”. Para aqueles que reconhecem o símbolo, a aflição é imediata: está estampado o detalhe que o exterminará. Nesta involuntária reportagem sobre o futuro do passado, realizada por um soldado alemão que nem tem noção de estar se tornando testemunha do horror, a participação memorial do espectador é fundamental para a leitura da imagem: cada objeto, signo, gesto, até o mínimo detalhe evoca e ressuscita a tragédia, sem precisar de cenas de violência. A fotografia “sobreviveu ao nazismo”, avisa Bril: ela não permite esquecer.[[58]](#footnote-59) Entretanto, ao passo que se constrói uma memória coletiva, o testemunho individual se desintegra, pois uma lembrança reduz, corrige, anula a outra. Só se for testemunhado é que o trauma pode ser superado, se não esquecido; por outro lado, só esquecendo se sobrevive ao trauma do extermínio e do desterro – a fotografia fixa este paradoxo nos arquivos, onde ela congela e ressuscita a vida, testemunha e julga os acontecimentos, à distância de décadas. O esquecimento protege do trauma, mas a fotografia protege do esquecimento, construindo e desconstruindo versões tensas da História.

“A História é histérica” escreveu Barthes (1984, p. 98) “ela só se constitui se for olhada e para olhá-la é preciso estar excluído dela”. Portanto é impossível, continua Barthes, enquanto estamos vivos, acreditar totalmente em testemunhos, mesmo em fotografias: pois elas parecem dizer muito do passado, mas não conseguem provar uma única versão do presente. Até que ponto devemos acreditar na “autenticidade” de uma fotografia como testemunha de um trauma coletivo? No caso de arquivos que documentam o Holocausto, cabe quase sempre a outros olhares, olhares de outra geração, reconhecer ou reconstruir o mistério que a fotografia encerra – o “autêntico” sentido da vida-morte de alguém cuja existência precedeu a nossa, que muitas lembranças individuais poderiam contradizer – e “passar o testemunho” para outra geração. O que deve ser preservado, o que deve ser transmitido? A imagem das ruas de Varsóvia que carrega um profundo significado para uns, para outros não significa quase nada. A fotografia contém fantasmas, É preciso fechar os olhos, para ver.

**IV. Fechar os olhos para ver. O olhar poético e político de uma fotógrafa**

Cartier-Bresson diz: “Sou fotografo de calçada, meu negócio é a rua, meu saber a intuição” Esta concepção é também a minha. Sou fotografa de calçada. A cada dia isto se torna mais difícil: as calçadas mais vazias, as ruas mais cheias.. eu gosto de gente, não de carros! [...] Não deixo o cotidiano em paz: gosto de perceber o despercebido. Neste nosso mundo de violência continuo obstinadamente a acreditar em seres humanos e que as coisas sem importância são as únicas que dão importância à vida.

A dedicatória ao mestre francês apresenta a única participação expositiva de Bril na XIII Bienal de São Paulo, em 1975. A frase “gosto de perceber o despercebido”admite um entendimento da fotografia como jogo – colher um detalhe insólito, uma interferência extravagante que desconcerte a aparente normalidade do ambiente retratado: um gesto vivo que se insinua entre formas, um resto de uso que se mostra nos objetos, uma disputa entre letra e imagem ou uma escrita que se torna figura, ao modo de Magritte. Conjurada a banalidade, algo inesperado surge, provocando o olhar a colher o detalhe desencaixado, o insólito no cotidiano, o acidente na ordem do real. Desmonta-se a expectativa de que a imagem apresente um documento do real – o espectador é convidado a “entrar” para caçar nela o que é latente.

O titulo do primeiro livro de Bril explicita o convite: *Entre* (1974). Luz estourada, exalando um espantoso sol a pino no cimento: sol tropical, cimento paulista. Sequências geométricas de caixotes, tubulações, baldes, bueiros, placas de carros e escritas em caminhões, guarda-chuvas, mãos e pés. Pequenos sinais de existência. As imagens tendem a provar, mais do que a objetividade do objeto, a subjetividade irredutível do encontro entre corpos que somente a fotografia, entre as artes visuais, testemunha. A câmera torna-se companheira permanente, indispensável da fotógrafa, se expande em modo de vida; o olhar, minimalista: toda e qualquer imagem merece ser guardada, como relato de um roteiro biográfico peculiar. Não se trata de *voyeurismo* mas de uma tática de presença do corpo/olhar feminino nas ruas da metrópole, além do que de um percurso vocacionado (ainda mais, sendo tardio) de emancipação profissional. A postura lúdica da flanagem compensa, assim, uma tarefa seríssima – a da sobrevivência não somente material, como estética e ética.

A função expansiva parece essencial para entender a fragilidade de obras que se apresentam ao primeiro olhar singelas, até mesmo *naif –* uma fragilidade desnivelada com a complexidade formal com que Bril aborda seus modelos. Ao passo que ascende como pensadora da fotografia, sua atividade de fotógrafa passa a ter menor exposição; e talvez isso indique um maior investimento no exercício conceitual do que no técnico. Publica um segundo livro (*A arte do caminhão*, 1981) com fotografias suas e do Bob Wolfenson, textos de Jorge da Cunha Lima e Ciro Dias dos Reis, onde constrói uma série com dizeres de para-choques de caminhões. Enquadra a genuína expressão de bom humor, religiosidade e lirismo popular em uma reconhecível “estética do caminhão”: uma antologia de poesia concreta acessível somente a quem percorre as calçadas olhando para baixo. A provocação conceitual se faz presente em outras séries de fotografia urbana, como *Descanso* (com gente que dorme em locações insólitas), *Construção/destruição* (com figuras geométricas criadas por obras), *Poetas de estrada* (com escritas em muros) e *Tráfego* (com bizarras visões de engarrafamentos).

Do ponto de vista da escolha dos objetos de uso ordinário (tubulações, caixotes, baldes, bueiros, placas, guarda-chuvas) em relação ao meio, Bril referencia seu uso extensivo da câmera ao registro perpétuo do cotidiano na sociedade de consumo, próprio da estética POP na década de 1960 – com as devidas distinções formais. Mesmo consequente, até mesmo integrada à sociedade de consumo, a estética “pop” impacta nela de modo irônico; pois o triunfo do produto serializado deflagra a falsidade daquele modo de vida brilhoso, entretido, desmemoriado – por exemplo, nas obras de Andy Warhol como *Campbell*, *Brillo Box* e as *Superstars*. Do ponto de vista do comportamento prático, a câmera (no caso de Warhol, uma Polaroid) é empregada em sua especificidade, por ser automâtica e dada ao uso comum. Declara Warhol, entrevistado por *American photographer* (8/1985): “Qualquer um pode fazer uma bela fotografia. Qualquer pessoa pode fazer uma fotografia. Toda fotografia é pop”.

O debate formal sobre especificidade do meio (mecânico, seriado, reprodutível) atravessa o campo fotográfico permeando uma tendência conceitual “pop” também na arte brasileira. Constam nela as reproduções e reelaborações de produtos-ícones da sociedade industrial, como os cartazes publicitários repintados por Geraldo de Barros, as fileiras de garrafas da *Coca-cola*, por Cildo Meirelles; também o foto-evento, na produção de Hélio Oiticica no período nova-iorquino (1971-78). Junto ao corpo/poema/pele/embalagem, a fotografia é um dos elementos da proposição performativa; o fotografado, Romero, é autor da imagem tão quanto o artista. Neste campo hibrido, a fotografia nunca é um fim mas um meio de existência e criação, que se expande e contamina outros meios expressivos. Por exemplo, no objeto *Poema-Caixa 2* (1966) a fotografia é utilizada de modo expansivo, como revestimento do interior da caixa.

Na estruturação das séries e inclusão de escritas como parte da imagem e não como rubrica, por parte de Bril, ecoa esta ideia; entretanto, a presença de pessoas no meio da simetria obsessiva dos objetos e o uso exclusivo de p/b reduzem este eco do “pop” a um olhar minimalista e despretensioso. Uma possível genealogia deste olhar remete ao gosto do Cortázar, cujo texto “Janelas sobre o insólito” publicado no Special Photo do *Nouvelle Observateur* è reproduzido integralmente por Bril: fotografar é “um desafio, uma abertura, um parêntese; o insólito espera o visitante, aquele que sabe se servir das chaves, que não aceita o proposto, mas prefere, como a esposa do Barba Azul, abrir as portas proibidas”.[[59]](#footnote-60) Um portal para outra dimensão perceptiva; completa Bril: “Um detalhe penetrou na fotografia sem ser convidado. Nem pelo fotógrafo, nem pela câmera. Insinuou-se no rosto, gesto, olhar; presença para o espectador, ausência para os habitantes da imagem e, quem sabe, até para quem a captou. O insólito escapou do programa e tornou a imagem uma página aberta” (ibidem).

Ambos pressupõem que a natureza do real que se mostra à câmera não é a mesma que se mostra ao olhar, pois só na fotografia (não na pintura, cuja composição é inteiramente voluntária e controlada pelo artista) tais detalhes penetram “sem ser[em] convidados” e agem no inconsciente ótico como “uma página aberta”. Já lembramos o conto de Cortázar que inspirou *Blow up* (1966); o título do filme refere-se ao procedimento de revelação e ampliação dos detalhes que o protagonista, fotografo, pratica no laboratório e que lhe abisma os sentidos e revela algo de si. No enredo, ampliações de uma imagem roubada em um parque revelam detalhes captadas pela câmera, não “vistos” pelo fotógrafo, o qual se torna assim testemunha de algo que não sabe ter presenciado; na cena final, ele retorna ao parque e participa de um jogo de tênis cuja bola é invisível (ou inexistente?) admitindo a derrota do real cuja consistência objetiva é minimizada.

Das imagens e dos escritos de Bril, em ponto de confluência surge um convite ao espectador/leitor para que aprecie o se dar a ver do mundo por detalhes aleatórios, metonímias involuntárias de enorme significado, possibilidades de outros mundos para além ou dentro da imagem que a câmera capta por sua especificidade mecânica e performativa. A presença não implica necessariamente a voluntariedade do fotógrafo – diversamente na pintura na qual não é necessária a presença, mas sim a autoria de cada detalhe inserido pelo pintor na obra. Tal convite pressupõe a abdicação do regime representativo e a valorização crítica de outro regime estético, subentendido às artes visuais, que comporta a expansão de valores específicos da fotografia que caracterizam seu modo de produção e recepção como diferente da pintura, escultura etc. A fotografia é “fragmento de vida”.[[60]](#footnote-61) Ela testemunha a vivência de um tempo compartilhado ou uma “fração de tempo, quando o olhar do fotógrafo e do fotografado se encontra: instante mágico, mas apenas um instante: um desvendar a essência do outro”.[[61]](#footnote-62) Poderíamos hoje falar de *partage de la perception*, à luz das reflexões de Jacques Rancière (2005) sobre a permanência na obra (não somente fotográfica) de uma potência relacional latente, capaz de detonar algum tipo de comunhão sensorial entre agentes produtores e receptores. Bril avisa da presença de “habitantes” na fotografia; propõe habitá-la, ao invés que assisti-la.

Enquanto a pintura parece (substancialmente) desvinculada da realidade, que imita em tela plana e materiais orgânicos derivados, mas não idênticos (cores, pigmentos) a ela; a fotografia é (acidentalmente) índice de que algo, alguém esteve ali, de que aquilo foi, é real. Por sua substância, a tela não pode ser igual ao real (*ceci n’est pas une pipe*) aos olhos de quem a vê; enquanto tudo que a câmera capta por acaso automático (um *detalhe insólito, um parentese*) ressurge aos olhos de quem vê a fotografia e cria relação; parece até, escreve Bril, que “as personagens fotografadas tomarão consciência do seu existir só através daquele olhar”.[[62]](#footnote-63) O silêncio da imagem “envolve o espectador, o cativa pela capacidade de captar fragmentos da vida que produzem nova e inesperada eco”[[63]](#footnote-64) dentro dele. É o *punctum* (Barthes, 1984). Detalhes “incitam o leitor a penetrar dentro da foto e acomodar-se”,[[64]](#footnote-65) convidam a “entrar naquele mundo”.[[65]](#footnote-66) Algo da imagem “se insinua sobre o fotografo e em seguida sobre o espectador”, conquista o espaço/tempo do espectador, enquanto deixa o fotógrafo lá, cristalizado “no lugar certo e na hora certa”.[[66]](#footnote-67)

Não só. O gesto do clique marca uma passagem palpável por aí, por aquele lugar e hora: permanece como autorretrato gestual de um corpo sem rosto, sem legenda que “abriu o armário verde e amassou o lençol de um jeito que parecia dança”.[[67]](#footnote-68) Em luto pela morte da esposa, André Kertész fotografava objetos por ela manuseados (vasos, plantas, talheres) para mantê-la viva; Bril compreende a série come uma elaboração sensorial do luto, quando o próprio Kertész falece, um ano após ela tê-lo entrevistado em sua casa, em Nova York.[[68]](#footnote-69) Aquelas fotografias apontam para o mistério da arte que, segundo Bril, “é morte na hora do clique e é renascer, na hora de rever”. Após o olhar exato do clique que congela, após o olhar analítico que fixa; há um terceiro olhar “que ressuscita a vida”. O olhar do espectador – e do fotógrafo, como espectador.[[69]](#footnote-70)

Diante das imagens de casarões em estado de abandono e corpos de crianças, prostitutas, cachorros ostensivamente exibidos nas ruas do bairro de Maciel, em Salvador, na exposição do Miguel Rio Branco *Nada levarei...* (Galeria Fotóptica, 1980), Bril impregna-se ao ponto que “mergulha” naquelas ruelas de cores saturadas: “Não conheço o Pelourinho. Mas mergulhei nele durante caminhada pelas imagens”. Seu texto assume a vertigem cromática e a cadência das imagens: “mundo de corpos-fachadas, fragmentos de matéria lisa texturizada como cicatriz viva, memória de paixões, lutas, violências”.[[70]](#footnote-71)

A comunhão sensorial atravanca e obsta qualquer pretensão representativa. A fotografia gera visibilidade de detalhes até aquele momento, invisíveis. Adentramos ambientes misticos: são epifanias. Seria o caso das imagens tiradas por Andujar nas aldeias Yanomami? Trata-se de cenas cotidianas, até banais, não guiadas por critério de composição formal, nem narrativo/ representativo; borradas e desfocadas enquanto sua realização sofreu todo tipo de problema técnico e adaptou-se aos precários recursos disponíveis, ao longo da convivência da artista com os nativos nos primeiros anos da década 1980. Contudo, a curadoria da recente retrospectiva (IMS, 2019, em parceria com Fondation Cartier pour l’art contemporain e Triennale di Milano) propõe que o defeito seja efeito, perseguido pela artista, de partilha perceptiva; e constitua seu diferencial artístico enquanto valoriza um caráter especifico, neste caso único e excepcional, da fotografia. A fotografa informa que devemos o efeito borrado e desfocado das fotos ao uso de vaselina, por ela espalhada nas bordas da lente; os relâmpagos que eletrificam as cenas noturnas, onde se capturam rituais sem flash, a procedimentos de superexposição e dupla exposição; e as cores surreais ao uso de películas infravermelhas. Ou seja, a captura (e partilha com o espectador de hoje) da extraordinária vivência do encantamento nas aldeias é devida ao uso estratégico de tais problemas e recursos: “O fotômetro parou de funcionar por causa da umidade; tinha que fotografar com grande angular e um filme ASA 3200 o dia todo” (Andujar, 2019, p. 10). Entrevistada por Thyago Nogueira, explica que a fotografia entre outras artes praticadas, como desenho, pintura, cinema, se tornou meio para um fim claramente definido: “Minha busca na fotografia reflete a busca do outro, enquanto na pintura buscava uma janela aberta para me encontrar” (Andujar, 2019, pp. 238-245). A “busca do outro” motiva a viagem entendida não somente no sentido geoetnográfico, à descoberta de outro mundo (indígena) mas também no sentido experimental, como transformação de técnica fotográfica, brotando da condição biográfica de iniciação que Andujar associa claramente à reconfiguração do regime estético: o olhar não mais voltado para si, mas entregue ao outro e sua visão de mundo.

Assim, enquanto a ditadura militar se esforçava de preencher os “vazios” da floresta e “integrar” as populações fronteiriças impondo o progresso e a bandeira, num exercício retórico nacionalista, Andujar testemunhava a plenitude daquele mundo e civilização, inauferíveis e não dispostos a contribuir com aquele progresso, bandeira, retórica. “A expressão lírica das imagens desafia a censura e inscreve historicamente a luta dos povos indígenas para garantir seu direito de viver na floresta”, comenta o crítico Eduardo Jorge (2020, p. 111). A sequência de fatos persecutórios (afastada pela FUNAI em 1974, é expulsa dos Estados de Roraima e Amazonas sendo impedida de voltar e enquadrada em 1977 na Lei de Segurança Nacional, como “estrangeira mal-agradecida”, mesmo que fosse naturalizada desde 1976) prova a existência de uma guerra que a fotógrafa não enfrentou sozinha. Acima, usei a palavra “estratégico” para descrever o uso da fotografia por Andujar, enquanto meio do ativismo politico que engaja sua presença nos territórios do médio e alto Catrimani (na fronteira entre Brasil e Venezuela) por tantos anos – ativismo movido, inicialmente, pela construção da rodovia Transamazônica, em seguida pelas campanhas de vacinação operadas pela FUNAI, pelas chacinas devidas à incessante invasão de grileiros e garimpeiros; enfim, pelo seu engajamento na luta pela demarcação das terras indígenas, desde a constituição da Comissão Pró Yanomami (CCPY, 1972) até a criação do Parque (1992). Esta luta na qual Andujar atuou em primeira linha juntamente ao xamã indígena Davi Kopenawa, ao antropólogo francês Bruce Albert, ao missionário laico italiano Carlo Zecquini, encarregado de saúde na Missão Catrimani, foi essencial à sobrevivência do povo Yanomami. Infelizmente hoje, as políticas indigenistas do governo brasileiro (2018-22) tendentes a reiterar as campanhas genocidas da ditadura militar, mostram que aquela guerra não acabou.[[71]](#footnote-72)

Assim, as fotografias de Andujar continuam atuais e essenciais à sobrevivência dos Yanomamis. Mas não é só. A viagem ao território indígena corresponde, assim como a fotografia como meio, à busca da fotografa pelo outro e por um modo de vida outro, afastado “do passado, de rupturas, intolerância, guerras” (Andujar, apud Persichetti, 2008) sendo essenciais, também, à sua própria sobrevivência. A dedicatória do livro *Frente ao eterno* (1978) ao pai, exterminado no campo de concentração em Dachau, mostra que o luto tem sido elaborado no percurso memorial do esquecimento e reconhecimento de uma possível alteridade à identidade originaria, marcada por traumas. Logo em seguida (1981-83), Andujar realizou uma série de retratos de indivíduos indígenas vacinados, como registro de campanha sanitária que em 2009 foi revisitada na exposição *Marcados.* Retrospectivamente, ela repara que tais fotografias “não teriam sido tiradas se eu não tivesse passado pelo nazismo” (Andujar, 2019, p. 245). A marcação numérica que estipulou o destino trágico do pai retorna para definir rumos da sobrevivência da filha em outro continente, engajada em seu percurso catártico militante no qual “marcados” são os protagonistas – quiçá até a própria autora das imagens – e não mais as vítimas.

Entremeando fatores étnicos e biográficos ao uso estratégico da fotografia como testemunha do efêmero, desconectada de suas prerrogativas miméticas, sugere que em casos determinados, como das nossas duas fotógrafas, o superinvestimento na tarefa fotográfica seja sintoma de um procedimento de memória do esquecimento, de luta/luto, em busca do “outro” radical (outro tempo, outro lugar, outro pertencimento) onde se fizesse possível sobreviver ao trauma do extermínio, do desterro; e do exílio, como no caso de Salgado. Mesmo quando tardia, como no caso da Bril, a vocação atenderia ao instinto de legitimar seu percurso biográfico, sua “versão de vida” através da aprendizagem de um novo olhar, criativo, lúdico e essencialmente imunizado de tudo que possa ter sido “visto” antes*.*

Não parece casual, mas um dado a ser considerado aqui, a elevada ocorrência de pessoas judias refugiadas no contexto da fotografia mundial no século XX; é o motivo pelo qual neste ensaio resolvi definir a condição de *perda da nacionalidade* enquanto pessoa refugiada, emigrante, exilada de cada artista ao invés que a sua naturalidade. Em comparação genérica, se pensamos, por exemplo, as imagens de Diane Arbus e Robert Frank, judeus, em comparação com as de Tina Modotti ou Edward Weston, não judeus, o olhar dos primeiros se diferencia por uma espécie de estranheza (*unheimlich*) que ressoa nas imagens, especialmente nos retratos, onde identidades fugidias, colhidas no momento efêmero do encontro com a câmera, se desconcertam e reposicionam incessantemente. Esta observação me obriga a repensar uma eventual “especificidade judia” no campo da fotografia, contrariando o cosmopolitismo do gênero, que antes afirmei como prerrogativa de agências de fotorreportagem, como MAGNUM. No mínimo, tal especificidade revela a urgência de negociar sua presença enquanto pessoa refugiada, ou seja, muitas vezes, apólida (não simplesmente estrangeira, como Weston e Modotti, viajante ou emigrante) no mundo que os hospeda. Imediatamente, faz sentido a provocação lúdica do desconcertamento da objetividade do real que, pelas imagens, aparece fissurado por detalhes bizarros e insólitas banalidades; além disso, *atrás* e *antes*, emerge um uso da fotografia como recalcamento do trauma da origem, do trauma da perda definitiva do lugar de origem que parece marcar a condição de refúgio – não necessariamente de qualquer expatrio.

No caso brasileiro, onde a ocorrência do dado é deveras impressionante,[[72]](#footnote-73) uma suposta “especificidade do olhar” está embutida na dimensão identificada por “apátrida”, ou seja, não pertencente à pátria alguma, pela retórica nacionalista do Estado Novo, desde a década de 1950. Não foi acolhedora, como poderia se supor, vista a legislação atual que tem fama de ser “tradicionalmente” disponível à concessão do status de refúgio, a disposição da diplomacia brasileira em relação à concessão de visto a judeus. Entre artistas daquela etnia que pediram entrada ao Brasil deixando a Europa entre 1933 e 1945, após a promulgação das leis raciais na Alemanha (1935), Áustria, Itália e Hungria (1938), Polônia (1939), França (1940) e mesmo nos anos seguintes, quando fugiam sendo explicitamente perseguidos, até o fim da guerra, a declaração de conversão à fé católica anterior a 1935 era condição indispensável, além de contratos nominais de trabalho por tempo indeterminado (tanto que o casal Bril conseguiu visto em 1950, possuindo ambos requisitos: uma contratação forjada e nenhuma referência étnica nos documentos de identidade: declararam serem poloneses, católicos). A situação mudou depois da criação do Estado de Israel, em 1947; mesmo assim, na década de 1950 ainda ocorriam episódios de intolerância antissemita, discriminando artistas como Lasar Segall, cujas obras constavam da famigerada exposição *Arte degenerada* (1937). Em 1954, em São Paulo, a galeria do judeu polonês Miécio Askanasy foi atacada e teve obras destruídas; as obras (de Segall e outros artistas judeus) compunham a exposição *Arte condenada pelo III Reich.* Paradoxalmente, a integração se deu facilmente em outras profissões, que não exigiam currículo expositivo nem domínio da língua, como a fotografia. Especialmente o fato de não demandar uma formação prévia sofisticada e de depender de investimento financeiro não excessivo, para adquisição de equipamentos, gerou um campo de oportunidades para jovens e para mulheres – estas inclusive justificariam profissionalmente sua saída às ruas, sem necessariamente escandalizar por isso a sociedade. Ou escandalizando, por opção – como é o caso de Andujar, cuja reportagem “A mulher brasileira hoje” para *Realidade* (1968) foi aprendida pelo Juizado dos Menores e que na performance fotográfica “Rua Direita” (1970) resolveu visibilizar o entrave de seu corpo deitado no meio da calçada da movimentada rua do centro de São Paulo, daí fotografando os transeuntes. A condição feminina não passaria desapercebida; entretanto a própria Andujar considera que, caso houvesse impedimento por isso, outras oportunidades apareceriam: “Vi que no Brasil não dava para trabalhar numa revista. Primeiro por ser mulher. Eu procurava o Brasil profundo, não interessava. E mais: era estrangeira, estava me metendo onde não devia” (Andujar, 2015, p. 345).

Em algum caso (Claudia Andujar, Hildegard Rosenthal, Gertrudes Altschul, Alice Brill e Maureen Bisilliat, imigrada voluntariamente) elas abraçaram a carreira profissional como meio de sustentamento, antes de um eventual casamento ou em lugar dele. Bril tem percurso complexo porque, mesmo angariando algum sucesso pessoal no exercício de sua primeira profissão científica, havia empreendido tal carreira sob influência do marido, Casimir, a mudança abrupta para a fotografia em idade avançada, na qual socialmente lhe seriam atribuiriam outras funções, implicou a adoção de um estilo de vida mais autônomo, com menor participação do consorte. Daí a insistência de se afirmar no meio, expondo em galerias e museus e reportando cada êxito e conquista, meticulosamente, em seu currículo, em busca de legitimação profissional já que não poderia exibir nenhuma formação artística. Outras fotografas afins, da mesma geração, como Alice Brill ou anterior, como Hildegard Rosenthal frequentaram ambientes artísticos em São Paulo (o grupo Santa Helena, para Brill, amiga do casal Bardi e Lasar Segall, amigo e parceiro de Rosenthal) enquanto exerceram a profissão de fotógrafa. Mas, no caso delas, se trataria de manter hábitos de vida: ambas alemãs, a primeira, filha de artistas, chegou ao Brasil com 13 anos, seguiu para os EUA onde formou-se no campo da fotografia na Universidade do Novo México e atuou como assistente de um estúdio fotográfico em Nova York, começando sua carreira profissional no Brasil como fotografa em 1948; a segunda cresceu frequentando a vanguarda artística de Paris, onde na década de 1930 estudou fotografia com Paul Woff, um dos principais mestres dos tempos da Leica. Rosenthal chegou ao Brasil em 1937, contratada como fotógrafa e técnica de laboratório e começou sua carreira de fotojornalista poucos meses depois, na agência Press Information.

Apesar dos feitos e da extraordinária carreira alcançada, sendo que até aquele momento a participação feminina era reduzida a empregos nos setores de foto-acabamento ou foto-pintura, Alice e Hildegard abdicaram dela tão logo conseguiram prescindir dela para sobreviver (Hildegard em 1948; Alice uma década depois) passando a utilizá-la apenas para registrar o cotidiano em sua vida privada. O fato, nota Sérgio Burgi (2015) relativiza seu lugar social como mulheres artistas. Ao oposto, na atuação militante de fotografas como Andujar ou Bril, esta última em prol dos direitos da categoria e não só de sua própria legitimação profissional, desponta o cuidado de não deixar que tais feitos fossem relativizados. O diferencial, na carreira destas quatro e de outras fotografas “brasileiras” não por naturalidade mas por opção, pois elegeram o Brasil como lar e objeto preferencial de seu olhar, parece ser o fato que não fotografaram (não somente) o que delas se esperaria (aspectos exóticos da natureza, detalhes de genuína simplicidade do povo e de glamour das elites). Nisso, conquistaram um tipo de pertencimento não dependente de direitos adquiridos por naturalidade ou por classe, mas pela vivência como observadoras de uma sociedade em frenética metamorfose, multiétnica e pobre, com suas favelas, mangues, carnavais, hospitais e bordéis. Seu olhar, não por ser “feminino”, muito mais por ser estrangeiro, enxerga um mosaico fragmentado de identidades e etnias abaixo do paradigma pomposo da pátria-nação exibido pelo regime estético-politico vigente; e visibiliza outros Brasis. Significativo o fato de que todas as fotografas acima citadas participaram de exposições etnográficas, no legado de Bardi e por vezes por ele curadas, como *O homem brasileiro e suas raízes culturais* (MASP, 1980) e *Autorretrato do brasileiro* (Bienal de São Paulo, 1984) e Bril contribuiu também à Primeira Quadrienal de Fotografia, voltada a retratar o panorama nacional (MAM-SP, 1985).

Na exposição *O rosto brasileiro* no MASP (1966), a húngara Magdalena Schwarz retratou anônimos, com grande incidência de afrodescendentes; em seguida travestis na exposição *Crisalida* (1974) e artistas no mundo marginal da Praça Roosvelt (1975) consagrando-se entre as maiores referências da fotografia brasileira. Possivelmente, isso indica que a questão pode ser deslocada de uma contagem de representatividade de “cota” (feminina ou étnica) para a delimitação ampliada do que seria uma fotografia “feita no Brasil”, no âmbito por exemplo do quadro geopolítico mais amplo de uma fotografia “feita na América Latina”; ou que poderíamos falar de uma arte “brasileira” não embasado no critério da naturalidade, mas sim do pertencimento opcional e temático.

**V. Epilogo e conclusões**

Se, ao se assinar como fotógrafa, Bril entendia-se brasileira, porque iniciou sua carreira artística no Brasil e tendo o Brasil por principal assunto; como curadora, atuava visando um alcance internacional e regida por critérios inconformistas, pouco alinhados com os padrões nacionalistas e as diretivas da classe e muito mais com a militância continental que se definia descolonial *ante litteram,* como no caso da exposição *Brésil des Brésiliens* (1983). Sua adesão ao Brasil foi tão grata e integral que, mesmo poliglota (cinco línguas, entre as quais iídiche) preferia a língua portuguesa, aprendida já adulta, pronunciada com sotaque, até na conversação com o marido, substituindo a língua-mãe, que eles tinham em comum. Sua condição inegavelmente cosmopolita (viajaram o mundo inteiro, sem jamais voltarem juntos à Polônia) facilitava-lhe a circulação no exterior e alimentava seus projetos de pretensões internacionais.

O maior deles foi a reinauguração da Casa FUJI, de onde encetamos este estudo, em agosto de 1990, após dois anos de obra e pré-produção de conteúdos daquele que seria o primeiro espaço cultural especializado em fotografia em São Paulo. Antenada com o panorama internacional, Bril estruturou o local e o dotou de equipamentos (biblioteca, videoteca, laboratório, auditório para projeções) vistos em instituições no exterior, como o Internacional Center of Photography do MoMA e o George Eastman Museum, em Nova York; o Musée de l’Elysee, em Lausanne e o Espace Photo, embrião da Maison Européene de la Photographie, em Paris. O projeto é comprometido com o legado de Bardi, no sentido de oferecer à cidade um espaço publico para a fotografia como arte, onde fosse possível fomentar carreiras profissionais. Objetivos formativos, como a “alfabetização visual” de estudantes por meio de visitas guiadas às exposições, a educação técnica de profissionais através de cursos e a realização de debates e palestras e a projeção de filmes e vídeos constam do projeto de curadoria ao lado de objetivos informativos. É prioritário manter o banco de dados atualizados com a agenda internacional de exposições e inovações técnicas e a biblioteca fornecida – tanto que além de escrever pessoalmente a instituições estrangeiras para que informem as suas programações, contrata uma bibliotecária especializada (Maria Cristina Barbosa de Almeida) para os serviços de compras e catalogação.[[73]](#footnote-74) A intensa atividade da curadora na pré-produção de exposições e no agenciamento da fotografia brasileira no exterior, sem qualquer garantia de fomento, extrapolava suas obrigações profissionais: atende uma missão, de inserir o Brasil em tempo real nos acontecimentos mundiais no campo da fotografia.

Premissas excelentes. Quando a Casa Fuji finalmente ficou pronta, sua inauguração contrariou certa tendência recessiva da área, alvo de truculentas intervenções pelo governo Collor como o desmonte em 1990 do Instituto Nacional de Fotografia da Funarte (INfoto), que durante a década de 80 havia sido promotor de iniciativas de alcance nacional, como as Semanas de Fotografia.[[74]](#footnote-75) A primeira exposição focou o trabalho da Agência F4 (*Profissão jornalista,* ago/1990); seguiu uma exposição sobre o Japão (out/1990) com mostra de cinema japonês; a exposição da revista IrisFoto (fev/1991); a exposição *Primavera chinesa* de Barnabás Bosshart; a exposição monográfica sobre Bischof (julho/1991); seguida pela coletiva *Exploração da cor* com três fotógrafos convidados (Penna Preare, Cassio Vasconcelos, Luiz Braga). No primeiro ano, a programação atraiu 6.000 pessoas e mereceu o Prêmio APCA (Associação Paulista de Críticos de Arte) como melhor espaço cultural especializado da cidade. Bril foi convidada a participar do *Mois de la Photo*, em Paris (1990) e fez contatos; na volta, em abril de 1991, convocou um grupo de trabalho com a proposta de realizar um *Mês da Fotografia* em São Paulo. O evento transformaria a cidade em uma imensa galeria, conforme modelo francês. O grupo contando inicialmente com Juvenal Pereira, Eduardo Castanho, Eduardo Simões, Iatã Cannabrava, Isabel Amado, Marcos Santilli, Nair Benedicto, Rosely Nakagawa e Rubens Fernandes Junior consolidou-se como Núcleo de Amigos da Fotografia (NAFOTO) – um núcleo pequeno mas confiável que compartilhava a missão da formação do público e de uma cultura fotográfica que valorizasse as características específicas do meio.

O planejamento da programação de 1992 para a Casa FUJI previa a realização de cinco exposições, quatro das quais de fotografia brasileira e uma internacional, com título *A l’Est de Magnum*, que seria a primeira da agência na América Latina com 135 imagens. Entretanto, no primeiro mês do ano, a direção da Fuji redirecionou severamente os princípios de atuação da casa:

A CFF deve reduzir os contatos internacionais e elaborar formas de melhor divulgação nacional, tendo em vista a atuação comercial da FUJIFILM do Brasil. [...] Verificou-se que as estratégias de promoção das atividades da CFF estavam mais concentradas em um aspecto cultural, desvinculando-se do aspecto comercial. As atividades da CFF deverão estar vinculadas à área comercial/promocional da empresa [...] Cabe a CFF estudar formas de atrair clientes [...] Deve-se evitar produzir exposições muito sofisticadas, por causa dos custos elevados [...] Não é essencial que haja divulgação intensa na imprensa, etc.

Considerando a crise conclamada no país após o fracasso do Plano Collor (1991) que havia aprofundado ainda mais a recessão determinando o retorno da hiperinflação, a programação da Casa Fuji foi reformulada. Reduziu-se o número das exposições nacionais, alongando a duração de cada uma; foi mantida uma exposição internacional por ano porque daria maior retorno promocional à CFF. Foram mantidas *Japão* de Carlos Freire e *Olhar indígena* de Milton Guran. Foram canceladas a coletiva *A l’est de Magnum*;a coletiva *Fotografia Contemporânea Brasileira* no Centro Cultural San Martin, em Buenos Aires com apoio da Embaixada do Brasil, para a qual Bril havia já preparado o catálogo[[75]](#footnote-76) e outra coletiva, *Photografie française dans les Collection de la ville de Paris* que havia mobilizado contatos internacionais (Jean-Luc Monterosso, delegado de Paris Audiovisuel e diretor da Maison de la Photo) e relevantes, como Bardi no MASP, desde 1989; além de uma exposição sobre Aileen e Eugene Smith. A instituição encarou uma seca recusa da Association des Amis de Henri Lartigue, alegando que as obras emprestadas para exposição em Fortaleza em 1989 teriam sido devolvidas “em estado deplorável”.[[76]](#footnote-77) A derradeira decepção do ano foi a remontagem de *Brésil* *des brésiliens* na Fondation Suisse pour la Photographie em Zurique com nova seleção de imagens, sobre a qual Bril escreveu um texto ácido; enquanto isso, em julho, deixou o cargo na Casa Fuji. Aceitou convite para participar do *Mois de la Photo* de 1993; o evento será a ela dedicado, pois morreu em setembro de 1992. Em Arles e no III Encontro no México, onde sua presença era esperada, a substituiu Rosely Nakagawa que também era cria da Escola Enfoco e atuava no mesmo contexto, embora bem mais nova. Nakagawa também assumiu a Casa FUJI com desejo de continuidade, apesar dos cortes no orçamento. O grupo NAFOTO, do qual ambas participavam, realizou o Mês Internacional da Fotografia, em março de 1993 e o evento, bianual, pautado pelas ideias de difusão capilar e de educação visual, tornou-se marco da missão de democratização da cultura fotográfica em São Paulo. Um ano depois do falecimento, a Casa FUJI homenageou Stefania Bril na exposição *Viva a vida* (ago/1993) com 48 fotografias selecionadas por Casimir e escoltadas por textos de Olney Krüse, fotografo e poeta, já autor dos poemas publicados no livro *Entre*. Nas matérias publicadas, elogiou-se sua militância em prol da legitimação da fotografia como arte e as características singelas de sua obra: “imagens do dia a dia, simples e puras, nada mirabolantes, mas que revelam a relação de sua sensibilidade com o habitante da foto”.[[77]](#footnote-78)

No texto de apresentação da exposição *Fotografia contemporânea brasileira*,[[78]](#footnote-79) Bril mostrava-se confiante no percurso de crescimento da fotografia brasileira, que jà teria consolidado seu “direito de olhar” em modos específicos do enquadramento e percepção: “um ângulo inusitado, um desfocado, um barrado, obrigam o leitor a aguçar sua própria percepção”. Entretanto, avisava, sendo a fotografia uma arte de muitas nacionalidades, seus achados não podem ser sequestrados por fronteiras; no âmbito continental latino-americano, o isolamento seria o mal pior. Mas não foi o que aconteceu. A proliferação de iniciativas no campo fotográfico, permeado pela permanente renovação dos equipamentos e por uma crescente rentabilidade alimentou um discurso sobre a concreta possibilidade da fotografia virar ubíqua e universalmente acessível, até mesmo massiva. Isso aconteceu; todavia, é inegável que até hoje não se consolidou a promessa de um sistema cultural continental capaz de expandir o mercado para além das fronteiras nacionais e da demanda meramente comercial. O circuito parceiro entre artistas/produtores, criticos e leitores/espectadores descrito por Bril na década de 1980 corresponde somente em parte ao sistema de incorporação da fotografia amadora ao consumo/autoconsumo via mídias sociais, quando a fotografia profissional, em compensação, se reduziu ao mínimo e – mais grave – o circuito das artes se apresenta cada vez mais controlado por parâmetros de valoração e consumo (como o número de seguidores, os algoritmos) nos quais não resta senão se encaixar, sob risco de aviltar seu papel e assujeitar sua obra aos interesses (por vezes escusos) do *art-business*. A questão, hoje, deveria ser posta nos termos de Benjamin, ou seja, se a aproximação dos consumidores aos aparelhos e sua participação como “produtores de conteúdo” sinalize pelo menos em parte a liberação dos meios de produção, ou simplesmente seu abastecimento por parte de agentes rotineiros, sem que seja possível modificá-los.

Uma leitura possível da parábola observada é a seguinte: a propulsão de iniciativas superestimou o efetivo crescimento do lugar social da fotografia perante a lógica do mercado, à qual de fato o consumo amador inicialmente agregava valor; o mercado, porém acabou sobrepujando os lances utópicos próprios da ideologia desenvolvimentista que havia sustentado, por um tempo, aquele crescimento. A ideia de que a área cultural seria capaz de se auto sustentar esbarrou na precariedade dos investimentos privados e forneceu um álibi ao desinteresse por parte das instituições, as quais, diversamente que em outros continentes, passaram a destinar-lhe patrocínios descontínuos e distribuídos conforme critérios não isentos de lógicas de marketing.

Ao invés disso, a concorrência entre produtores por apoio e reconhecimento público deslocou o foco sobre questões batidas como “a velha contradição entre desenvolvimento cultural exuberante e escassez de recursos econômicos” (Canclini, 1997, p. 358). A contradição, acentuada por retóricas neoconservadoras mesmo depois da abertura, gerou uma conveniente partilha de tarefas na política cultural brasileira: ao Estado caberia cuidar do patrimônio edificado e da cultura imaterial tradicional, antigamente dita “folclore”[[79]](#footnote-80) em quanto tocaria às empresas investir na produção atual, ou seja, a seletiva e rentável seara das “artes contemporâneas”. Até hoje, a produção artística depende não tanto da existência em vida de artistas, mas da boa saúde financeira de mecenas, como o industrial Bernardo Paz, que na década de 1980 realizou em sua fazenda de Brumadinho (MG) o maior museu a céu aberto do mundo e uma das maiores coleções de arte contemporânea, Inhotim  – um extraordinário acervo que infelizmente foi objeto de múltiplas investigações, inclusive fiscais.[[80]](#footnote-81) Multinacionais como Shell, GM, Esso, Kodak, Fuji, Pirelli etc. articularam, na década de 1980, sólidos aparatos de difusão cultural (bienais, galerias, revistas, artistas e críticos prediletos) para neles implementar uma experimentação modesta, no mínimo, despolitizada; isso não só nos tempos sombrios da censura do regime militar, mas em plena abertura e (em algum caso) até hoje. As formas audiovisuais capazes de veicular algum tipo de realismo e critica social, como o fotojornalismo, foram obstaculadas e convenientemente substituídas por expressões artísticas mais abstratas.

Com a implantação das leis de incentivo fiscal (Lei Sarney em 1987, Lei Rouanet em 1992) o Estado cedeu às empresas o papel de conduzir as políticas culturais, fazendo valer sua preferência na seleção de projetos para patrocínio; por consequência, critérios de marketing suplantaram qualquer outro critério. Sendo que origem do financiamento é a renúncia fiscal, o dinheiro continua público, mas a decisão sobre seu uso é privada. Tal interferência desorganiza qualquer eventual categoria de merecimento, seja embasada nos modos de produção, como nos modos de recepção, já que o debate sobre valor de uso eventualmente vinculado ao aparelho de produção e aos fins ao qual algo se destina, entre consumo erudito, experimental, comercial, popular, massivos – ou seja, repescando a “velha contradição” entre exuberância criativa e escassez de meios – é sempre atual. Nele, hoje, quem melhor desliza entre tais categorias ganha, pois o hibridismo agrada as modas marqueteiras.

Outra questão que ciclicamente retorna, desengavetando a centenária dicotomia entre valor de índice (documental) da fotografia e valor simbólico (“expressão e símbolo comovido”, como em 1921, Oswald de Andrade) de outras artes visuais, diz respeito à exclusão da fotografia do estatuto das belas artes. Se for bela, não pode ser útil; se for útil não pode ser arte – é o raciocínio que embasa certa perdurante desconfiança contra a fotorreportagem com qualidade estética, como de Salgado. O esforço para que a fotografia fosse aceita no circuito (desde as iniciativas de Bardi no MASP) e chegasse a disputar espaço, apoios e público reconhecimento, produziu uma consequência que contrariou as premissas: os campos concorrentes tenderam a reforçar seus perfis distintivos, até mesmo exclusivos. A produção artística se apropriou de procedimentos fotográficos suspendendo suas características evidentes de meio (como na Pop Art) e reivindicando sua especificidade com um fim; tudo bem, porém me parece que tal reivindicação ganhou contornos puristas (neo-pictorialísticos, por exemplo, na obra de artistas como Claudia Jaguaribe, Rosangela Rennó, Rosana Paulino, Mario Cravo Neto) gerando riscos, como um certo encantamento por acidentes experimentais que um amador simplório julgaria erros técnicos; tudo bem, o risco consiste em perder de vista a especificidade do meio como fim.

Evidentemente, a apropriação do meio pelo ambiente artístico acendeu um interesse bem maior para a fotografia em circulação no circuito das artes, prometendo consolidar estéticas não vinculadas ao fotojornalismo. Soa paradoxal então que os nomes de maior relevância internacional (Miguel Rio Branco, Mario Cravo Neto, Sebastião Salgado) na fotografia brasileira tenham pertencido (os três e só eles) à agência MAGNUM, a maior referência mundial no campo do fotojornalismo. Isso obviamente não diz respeito à qualidade do trabalho de outros nomes; mas sugere que não necessariamente a internacionalização da produção “brasileira”, entendida por naturalidade, foi capaz de impedir o isolamento do circuito nacional; enquanto (no caso incomparável de Salgado, pelo menos) a internacionalização depende do fato dele ter desenvolvido sua carreira quase inteiramente no exterior.

Outra questão, embora mais raramente reproposta hoje, diz respeito ao valor de uso do fotojornalismo como arma não violenta a serviço de lutas sociais, seu potencial latente sendo o compartilhamento perceptivo. Isso faria do fotografo alguém que testemunha ou que “passa o testemunho”, expandindo seu modo de documentação e expressão em modo de vida. Estética sendo ética. Não deixa de ser espantosa a carência de desempenho por parte de instituições brasileiras nas tarefas de formação e de registro, seja em âmbito público como privado – exceção feita, evidentemente, para o IMS. A queda da Casa Fuji me parece, neste sentido, um evento deveras catastrófico, desproporcional ao álibi da recessão econômica e ao qual não foi reservada a atenção devida. Assim como parece urgente por remédio ao “sumiço” da vasta produção intelectual de Stefania Bril, pois o exercício crítico é fundamental para definir e comunicar seu posicionamento ético/estético, ao passo que a produção fotográfica, menorizada, ainda merece ser valorizada. A missão que se atribui, ao passo que dilui o processo criativo, também o expande e tal expansão parece essencial para compreender sua potência no campo da fotografia.

Atuando no contexto amplo que descrevi, não somente a serviço da informação, Bril abriu um leque de atividades de formação, mediação teórica e renovação que alimentou e deu visibilidade, nas revistas, no OESP e como participante e curadora de Encontros fotográficos, ao discurso descolonial em escala continental, que hoje parece ter sido aposentado. Seu exercício crítico ultrapassa a anedótica do “eu fiz, eu vi” e tenta conceituar a fotografia a partir de suas características específicas; por isso se destaca, a meu ver, não somente no setor especializado, mas na crítica das artes a ela contemporânea. Um assunto relevante diz respeito ao estatuto expandido que a fotografia vem assumindo como aparelho formador de novos modos de ver e de dar a ver. Entrevistando o lendário mestre Robert Doisneau, um ano antes do falecimento dele, Bril perguntou-lhe: “é possível ensinar a enxergar as coisas?”[[81]](#footnote-82)

Outro assunto deriva da percepção do impacto que a massificação do consumo de informações, inclusive fotográficas, sobre a consistência trágica do real: em vez de ser reconhecido e combatido, poderia ser banalizado pela retórica sensacionalista com suas narrativas de superação. Tal percepção não deixa de ser traumática, revelando o esforço de compreender seu papel, o significado de sua vida no contexto brasileiro em que atua, enquanto estrangeira acolhida e refugiada, após uma “primeira vida” como judia perseguida e apátrida. A busca por coerência produz um plano coerente de mediação cultural – uma missão pedagógica que implica posturas ousadas e revela esforços suplementares, um certo superinvestimento no futuro típico de emigrantes, refugiados e outras identidades em trânsito na terra que os acolhe, onde fincar raízes, deixando para trás qualquer rasto e imagem do passado para penetrar no panorama do país do futuro. As fotografias que Bril tira de São Paulo revelam a curiosidade com a qual adentra e se apropria da cidade: calçadas, céus, flores, esquinas, pessoas, palavras, gramados, construções, mãos, sorrisos, cada detalhe a entretém e interessa. O Brasil era o país do futuro – e não só porque alguém, ao embarque no transatlântico, a presenteou com o livro de Stefan Zweig, *Brésil terre d´avenir* (1941). Também porque a conjuntura da sua chegada coincidiu com o ápice de um ciclo de desenvolvimento em progressão parabólica, inaugurado na década de 1950, que a levou a dispor, na década de 1980, de uma coluna semanal no *Estadão* como crítica especializada em fotografia – fato que, mesmo excepcional, não foi isolado. Outras mulheres estrangeiras, da mesma geração ou anterior, como Andujar, aproveitaram de oportunidades e tentaram a carreira profissional, enquanto também tentavam compreender sua missão intelectual e artística como modo de vida emancipado e expandido, em outro continente. Tal expansão parece essencial para compreender a potência destas mulheres, nascidas entre catástrofes, no campo da fotografia; ao mesmo tempo, revela outras faces, identidades, etnias no país que era exibido com figuração apelativa pelo regime militar, naquela fase de abertura, inclusive para fins de promoção e propaganda. Estes olhares femininos não gregários, até mesmo resilientes, visibilizam outros Brasis.

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 (Paris, 1980)

BENJAMIN, W. “O autor como produtor” e “Pequena história da fotografia”. In *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas, vol.I e III. São Paulo: Brasiliense, 1987

BURGI, Sergio; TITAN, Samuel (org). *A hora e o lugar* – Alice Brill. São Paulo: IMS, 2015

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo, Edusp, 1997

COSTA, Helouise Lima e SILVA, Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987

CORTÁZAR, Julio. “As babas do diabo” in *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009 (Buenos Aires, 1959)

DANTO, Arthur. *Beyond the brillo box*. The visual art in post historical perspective. Berkeley & LA: University of California Press, 1992

DE PAZ, Alfredo. *L’immagine fotografica*. Storia estetica ideologie. Bologna: CLUEB, 1986

*\_\_\_\_\_. Fotografia e società. Dalla sociologia per immagini al reportage*. Napoli: Liguori, 2001

DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 1960.* Transformação da arte no Brasil. Campos Gerais, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2012 (Paris, 1990)

FABRIS, Ana Teresa. *Candido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996

FANON, Frantz*. Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968 (Paris, 1961)

FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecilia. *Escritos de artistas anos 60/70.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974

GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina.* São Paulo: Paz e terra, 1979 (Montevidéu, 1971)

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

*\_\_\_\_\_. A fotorreportagem no Brasil*: o pioneirismo de Hildegard Rosenthal. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007

\_\_\_\_\_\_\_. “Fotografia” in: *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983.

KRAUSS, Rosalind. “Duchamp e o campo imaginário” in *O fotográfico*. Editorial Gili, 2014 (Paris, 1990)

MAGALHÃES, Angela e FONSECA PELLEGRINO, Nadia. *Fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004

MARRA, Claudio. *Fotografia e pittura nel novecento*. Milano: Mondadori, 2012

MENDES, Ricardo e CAMARGO, Monica J. de C. *Fotografia*. Cultura e fotografia paulistana no século XX. São Paulo: SMC, 1992

NEWHALL, Beaumont. “[Documentary Photography](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/learn/courses/newhall_documentaryphotography.pdf).” In *History of Photography: From 1839 to the Present*. New York: MoMA, 1937/1982, 234-246.

ORTIZ, Renato. *Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988

PEDROSA, Mario. “Artes oficiais, salões oficiais” (1957) e “Bienal de cá para lá” (1970) in *Política das artes*. Textos escolhidos I. São Paulo: EDUSP, 1995

PERSICHETTI Simonetta. *Claudia Andujar*. São Paulo: Editora Nacional, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003

\_\_\_\_\_\_\_. *Sobre a fotografia*.Rio de Janeiro: Labor, 1990 (NYC, 1977)

SHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2016

VANNUCCI, A. *A missão italiana*, São Paulo: Perspectiva, 2014

**CATÁLOGOS E LIVROS FOTOGRÁFICOS**

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

BRIL, Stefania. *Notas*. São Paulo: Kodak, 1987

\_\_\_\_\_. *Entre.* São Paulo: edição da autora, com poemas de Olney Kruse, 1974.

\_\_\_\_\_. *Arte do caminhão*. São Paulo: edição da autora / Tintas Glasurit, com fotos de SB e Bob Wolfenson, texto de Jorge da Cunha Lima e Ciro Dias dos Reis, 1981

Catálogo I BIENAL DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO*.*São Paulo: MAM, 1951

Catálogo BRÉSIL DES BRESILIENS. Paris: Centre Georges Pompidou, 1983

Catálogo CLAUDIA ANDUJAR. *No lugar do outro*. Rio de Janeiro: IMS, 2015

\_\_\_\_\_\_\_. *A luta Yanomami*. Rio de Janeiro: IMS, 2019

Catálogo EDWARD STEICHEN. *The Family of man.* New York: MoMA,1955

Catálogo HECHO EN LATINOAMÉRICA. Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea. Ciudad de México: Consejo Mexicano de Fotografía, 1978.

Catálogo HILDEGARD ROSENTHAL. *Cenas urbanas*. São Paulo: IMS, 1999

Catálogo MAUREEN BISILLIAT. *Guerreiros sem espada*. Rio de Janeiro: Funarte, 1995

Catálogo *Photoamerica*, Obiettivi sull’America Latina. Ivrea: Herodote, 1984

Catálogo SEBASTIÃO SALGADO. *Otras américas.* São Paulo: Companhia das Letras, 2014 (Paris, 1986)

**Ensaios em revista:**

Foram consultados (citados em nota de rodapé) todos os artigos da Stefania Bril ou de outros autores sobre assuntos afins à pesquisa, na revista IrisFoto (1982-91) e na revista Fotoptica (1972-87); e os artigos da Stefania Bril no OESP (1979-1991).

ANTELO, Raul. “O arquivo e o presente”, Gragoatà, v.12, n.22, 2007 consultado em 14/9/2022 on line https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33192

BARDI, Pietro Maria. “Arte e espelho”, in DANTAS, Audálio. *Foto-jornalismo: imagens em foco*. Propaganda, n. 86: 12-4 (maio 1963).

BRITO, Ronaldo e RESENDE, José. “Mamãe Belas Artes”, Jornal O beijo, n.2 (1977) ed. Boca, Rio de Janeiro.

COSTA, Helouise. “Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill”. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 71, p. 115-131, dez. 2018

\_\_\_\_. “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., jul-dez.2008, pp. 159-160

JORGE, Eduardo. “Claudia Andujar. A luta Yanomami”. Revista ARTPRESS, n. 477-478, 2020

LISSOVSKY, Mauricio; JAGUARIBE, Beatriz. “A Inven­ção do olhar moderno na era Vargas: imagem fotográfica e ima­ginário social” In: ECO-PÓS, v.9, n.2, ago-dez. 2006.

MENDES, Ricardo. “O fotografo quando jovem: o calendário Pirelli para 1949”, palestra apresentada no seminário "Modernismos em diálogo: o papel social da arte e da fotografia a partir da obra de H.G. Flieg" (MAC-USP/IMS, 13 a 15/04/2015), acesso em 23/9/2020 no site https://issuu.com/fotoplusbrasil/docs/2015-o\_fot\_\_grafo\_quando\_jovem-hans

\_\_\_\_\_\_\_. “Fotografia e modernismo: um breve ensaio sobre ideias fora de lugar”, 25/8/1996, acesso em 11/12/2020 no site http://www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wfm.htm.

*\_\_\_\_\_\_.*“Stefania Bril: crítica e ação cultural em fotografia nas décadas de 1970 e 1980”. Comunicação no evento “Seminário Internacional Histórias da Fotografia”, MAC/USP (2017)

*\_\_\_\_\_\_. Mulheres fotografas*. I Seminário Internacional “Historias da fotografia” sobre o tema: Mulheres fotógrafas, Mulheres fotografadas: Fotografia e gênero na América Latina (2017)

SIMIONI, Ana Paula. “As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões” in Labrys, études féministes/ estudos feministas, n. 11, Brasilia/Montréal/Paris, janeiro/junho2007. Disponível <https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>

ZERWES, Erika e COSTA, Eduardo Augusto. “Os colóquios latino-americanos de fotografia e a institucionalização de uma fotografia brasileira”, Revista de Estudos Brasileños, vol.4 n.8, 2017/II, pp. 145-159.

**DISSERTAÇÕES, TESES e TCC**

CAROLINA COELHO SOARES. *Coleção Pirelli MASP de Fotografia. Fragmentos de uma memória*. Dissertação, USP, 2006 (orientação Tadeu Chiarelli)

GABRIEL PEDRO, Caroline. *Pietro Maria Bardi, cronista em revista* (1976-1988). Dissertação, Mestrado em Arquitetura, USP, 2014 (orientação Luciano Migliaccio)

FERREIRA DE SOUZA, Lilian. *Vozes femininas.* Trajetórias de sobreviventes do Holocausto radicadas no Brasil (1933-60). Tese, Doutorado em Estudos Judaicos, USP, 2014 (orientação Malu Tucci Carneiro)

KLAUTAU DE ARAUJO, José Mariano. *Miguel Rio Branco*. Imaterialidade do objeto, materialidade da imagem. Tese, Doutorado em Artes Visuais, USP, 2015 (orientação Tadeu Chiarelli)

1. Pedrosa (1995, p. 262), aponta para o fato que foi abstracionista, nas suas formas “mais severas” (geometrismo e concretismo) “o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos ventos europeus predominantes”; movimento que a crítica internacional estranhou como anômalo na tipicidade exuberante, colorida, sensual que costumava atribuir à produção cultural do país. [↑](#footnote-ref-2)
2. Em 1958, projetou para Brasília um “museu de reproduções fotográficas” cujo objetivo seria pedagógico e documental; em 1978, propôs um curso de fotografia, entre os recursos possíveis para captar renda e viabilizar outros projetos no MAM-Rio. [↑](#footnote-ref-3)
3. Ver Coelho Soares, 2006. O interesse da Pirelli pela fotografia alcançou metas de promoção internacional do *brand* com a produção (desde 1963) do afamado calendário. Mas foi aos poucos, não imediatamente, que as imagens conquistaram independência estética do produto vendido. No Brasil, consta a produção pela empresa de um calendário desde 1949; na primeira edição, clicada pelo fotografo alemão Hans Gunther Flieg, aparecem “imagens artísticas” em 35 mm. de carros, pneumáticos e rodovias. Ver MENDES, R. “O fotografo quando jovem: o calendário Pirelli para 1949”, palestra no seminário "Modernismos em diálogo: o papel social da arte e da fotografia a partir da obra de H.G.Flieg" (MAC-USP/IMS, 13/4/2015), https://issuu.com/fotoplusbrasil/docs/2015-o\_fot\_\_grafo\_quando\_jovem-hans, acesso em 23/8/2022. [↑](#footnote-ref-4)
4. Algo que se deu, por exemplo, com o gênero da revista musical que bombou nos palcos cariocas no começo do século XX e voltou em seu final, graças à contribuição de historiadoras como Neyde Veneziano e Tânia Brandão. [↑](#footnote-ref-5)
5. Raras as citações em obras de referência; aparece citada três vezes, sem nenhuma imagem, em MAGALHÃES, A. e FONSECA PELLEGRINO, N. *Fotografia no Brasil* (2004). [↑](#footnote-ref-6)
6. Entre centenas de nomes, destacam-se André Kertész, Bill Brandt e Robert Doisneau. [↑](#footnote-ref-7)
7. Dirigido por Michelangelo Antonioni, distribuído no Brasil com título: *Depois daquele beijo.*  [↑](#footnote-ref-8)
8. “Anos de ascensão e queda”, IrisFoto n. 433 (1990) pp. 90-91. [↑](#footnote-ref-9)
9. O livro de Bardi saiu como vol. X da coleção *Arte e Cultura* coordenada pelo mesmo desde 1978. Os volumes anteriores são dedicados a: Modernismo (I); Arte da Prata (II); Cerâmica (III); Mestres, Artífices e Aprendizes (IV); A Madeira desde o Pau-Brasil até a Celulose (V); Lembrança do Trem de Ferro (VI); Comunicação: Notícias de Cabral à Informática (VII); Engenharia e Arquitetura na Construção (VIII); Excursão ao Território do Design (IX). Após o vol. X, foram publicados O ouro no Brasil (XI) e A escultura no Brasil (XII). [↑](#footnote-ref-10)
10. “Barthes e o gênio da fotografia”. OESP, São Paulo, 15/6/1980, p.38; “Fotografia de Susan Sontag. Um livro indispensável ao profissional da fotografia”. OESP, São Paulo, 6/2/1982, p.17 e “Clareando as imagens como quem coleciona o mundo”. IrisFoto, n.351 (1982), p. 30. [↑](#footnote-ref-11)
11. “Made in Brazil” IrisFoto, n.410 (1987), p. 36. Não achei fonte para esta exposição; em 1963, Bardi promoveu uma exposição de fotojornalismo no MASP, porém da equipe da revista O Cruzeiro. [↑](#footnote-ref-12)
12. Admite: “sou seu leitor” (24/10/1983); “grato [...] e bem feliz dos seus artigos sempre inteligentes” (29/4/1984); “cara stefania suas interpretações sempre certas esta de cartier-bresson magistral stop abraço do leitor” (telegrama de 14/11/1984); “li seu artigo de hoje: sério, justo, ponderado. Se fundarem o partido da crítica construtiva quero me inscrever; o Brasil tem uma exagerada poluição de minúsculos críticos destruidores” (30/9/1987). [↑](#footnote-ref-13)
13. Correspondência com J-L. Monterosso, diretor do Paris Audiovisuel, entre 26/12/1988 e 17/5/1989; correspondência com o consulado da Suíça de nov/1989, prevendo a vinda ao Brasil do Marc Bischof, filho do fotografo (que não se realizou); correspondência com Cartier-Bresson através de seu agente. Arquivo Bril/IMS. [↑](#footnote-ref-14)
14. Folheto s/d, arquivo Bril/IMS. [↑](#footnote-ref-15)
15. “Pedindo licença”, IrisFoto, n.410 (1987), pp. 52-54 [↑](#footnote-ref-16)
16. Por Hans Koranyi ( húngaro, refugiado no Brasil), com Thomas Farkas (também húngaro), Gregori Warchavchik (refugiado ucraíno), Eduardo Salvatore e Benedito Duarte na Comissão Técnica; Flávio De Carvalho e Géza Kaufman (refugiada alemã) na comissão artística. Lasar Segall era refugiado lituano. [↑](#footnote-ref-17)
17. Em 1945, o Foto Clube Bandeirante tornou-se Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB); seu presidente desde a fundação (Eduardo Salvatore) virou presidente da confederação dos clubes. [↑](#footnote-ref-18)
18. “A língua do pintor é a sua pintura”, Revista do Brasil, IX (XXV), pp.104 - 10, jun. 1924. Apud MENDES, CAMARGO, 1992, p.30. [↑](#footnote-ref-19)
19. Na exposição do Itau Cultural sob a curadoria de Iatã Cannabrava. Ver https://www.itaucultural.org.br/moderna-para-sempre-fotografia-modernista-brasileira-na-colecao-itau-cultural-em-buenos-aires. [↑](#footnote-ref-20)
20. Criada por Claudio Kubrusly, já fotógrafo do Jornal do Brasil, e instalada na Avenida Paulista, depois na Rua Batatais, 492 já com seu próprio laboratório e uma pequena galeria. Tinha entre seus docentes Cristiano Mascaro, Maureen Bisilliat, George Love. Ver MENDES e CAMARGO, 1992, p. 131, nota 105. [↑](#footnote-ref-21)
21. BRIL, S. “Registros humanos e arquitetônicos”. OESP, São Paulo, 22/4/1980, p.25. [↑](#footnote-ref-22)
22. BRIL, S. “Em São Paulo, a fotografia conquista seu espaço” OESP, São Paulo, 30/3/1980, p.35 e “Uma Trienal válida, mas não representativa”. OESP, São Paulo, 22/6/1980, p.48. [↑](#footnote-ref-23)
23. “Proposta para compor uma Foto-Ideia”. OESP, São Paulo, 12/11/1981, p.26. [↑](#footnote-ref-24)
24. NOGUEIRA, José. “Como estão os espaços fotográﬁcos em SP”, IrisFoto, n°376 (1984), p.10. [↑](#footnote-ref-25)
25. “O mercado da arte fotográfica”. OESP, São Paulo, 25/5/1980, suplemento cultural, p.8 e 9. [↑](#footnote-ref-26)
26. S/A, “A fotografia brasileira abre caminhos”. OESP, São Paulo, 07/6/1979, p.18. [↑](#footnote-ref-27)
27. “Nova York: a expansão da fotografia”. OESP, São Paulo, 10/1/1980, p. 21 e “Um templo para cultuar a imagem”, OESP, São Paulo, 16/11/1979, p.14. [↑](#footnote-ref-28)
28. “Vosso projeto nos convenceu”, escreve Albiges. O valor oferecido a cada participante seria de 50fr por foto, sendo que a Embaixada do Brasil na França cobriria os custos de ampliação. Arquivo Bril/IMS. [↑](#footnote-ref-29)
29. “No Centro Pompidou, o Brasil dos brasileiros”. IrisFoto, nº 363 (1983), pp. 28-29. [↑](#footnote-ref-30)
30. Fundada em 1928, a revista cresceu enormemente após a chegada, em 1944, do editor Jean Manzon, que havia trabalhado na Paris Match, em Paris e na Vu. [↑](#footnote-ref-31)
31. “Atrás de cada imagem um fotógrafo inconsciente”, OESP, São Paulo, 9/11/1985, p.18. [↑](#footnote-ref-32)
32. Com seus sócios fundadores Nair Benedicto, Juca Martins, Ricardo Malta e Delfim Martins, na F4 em São Paulo; e João Roberto Ripper entre os fundadores de Imagens da Terra. [↑](#footnote-ref-33)
33. Criada em 1976, a Comissão era indicada a cada dois anos; teve como presidentes Claudio Kubrusly (1976), Boris Kossoy (1978, 1980) e Cristiano Mascaro (1983). Em 1984, foi criado o Instituto Nacional da Fotografia (INFOTO), dirigido por Pedro Vasquez e depois por Walter Firmo; estas instituições no governo Collor foram aglutinadas no Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC, 1990) sofrendo liquidação dos quadros, desmantelamento de programas e corte de verbas. [↑](#footnote-ref-34)
34. “América Latina. A fotografia latino-americana via Zurique”. ÍrisFoto, n. 347 (1982) p. 25. [↑](#footnote-ref-35)
35. “As múltiplas faces do II colóquio Latino-Americano de fotografia”. OESP, São Paulo, 19/5/1981, p.21. [↑](#footnote-ref-36)
36. “Beleza e conflito nas imagens da América”. OESP, São Paulo, 27/5/1981, p.18. [↑](#footnote-ref-37)
37. “A vitalidade da foto latino-americana”. OESP, São Paulo, 31/5/1981, p.38. [↑](#footnote-ref-38)
38. Ibidem. A ideia havia sido defendida no Colóquio pelo fotografo alemão Roland Gunther. [↑](#footnote-ref-39)
39. “Beleza e conflito nas imagens da América”. OESP, São Paulo, 27/5/1981, p.18. [↑](#footnote-ref-40)
40. “Estética da miséria, ou a opção visual do obvio”. OESP, São Paulo, 26/2/1981, p.21. [↑](#footnote-ref-41)
41. “História e vida segundo as imagens da América Latina”. OESP, São Paulo, 6/12/1981, p.47. [↑](#footnote-ref-42)
42. “Uma exposição mutilada sobre a AL”. OESP, São Paulo, 18/1/1983, p.15. [↑](#footnote-ref-43)
43. No Brasil, idêntico à edição de 1986 só que em português, *Outras Américas* saiu em 2014. [↑](#footnote-ref-44)
44. Com título “As linguagens internacionais (e femininas) na fotografia” saiu na Iris Foto n. 348 (1982), pp. 32-35. Outras palestras foram: “Desenvolvimento da pesquisa fotográfica na América Latina” (Boris Kossoy); “A fotografia e as artes gráficas” (Leonidas Bispo de Andrade); “Fotojornalismo” (Jairo Casoy); “A fotografia não profissional” (Mauricio Segall) e a mesa com tema “Imagem versus texto”. [↑](#footnote-ref-45)
45. Fotóptica, n. 86 (1978), pp. 26-27. [↑](#footnote-ref-46)
46. Fotóptica, n. 94 (1980), p. 24. [↑](#footnote-ref-47)
47. “Fotografia, a verdadeira explosão”. OESP, São Paulo, 28/12/1980, p.25. [↑](#footnote-ref-48)
48. “O fotojornalismo como arte”. OESP, São Paulo, 15/4/1981, p.20. [↑](#footnote-ref-49)
49. Kossoy manteve uma página mensal no Suplemento Literário do OESP (1972-74); Farkas era editor da revista Isto é (1982-83). Além do OESP, também o Jornal da Tarde mantinha uma resenha de fotografia, por Moracy de Oliveira; enquanto Arlindo Machado escrevia na Folha de S.Paulo. [↑](#footnote-ref-50)
50. “Olhar livre: fotojornalismo dos anos 80”. IrisFoto n. 396 (1986), p. 38-45 [↑](#footnote-ref-51)
51. “Anos de ascensão e queda”**.** IrisFoto n. 433 (1990) pp. 90 -91. [↑](#footnote-ref-52)
52. Citado por BRIL, S. “A procura da palavra, à procura das imagens”, IrisFoto, n. 398 (1986) pp. 44-49. A frase é atribuída ao pintor e fotografo ungaro László Moholy-Nagy. [↑](#footnote-ref-53)
53. “Anos de ascensão e queda”, IrisFoto n. 433 (1990) pp. 90-91. [↑](#footnote-ref-54)
54. “Werner Bischof, fotógrafo, poeta do olhar”. IrisFoto, n. 446 (1991), p. 45. [↑](#footnote-ref-55)
55. “Dor e impotência em registro de rara beleza”. OESP, São Paulo, 26/1/1989, p.12. [↑](#footnote-ref-56)
56. “Um diário tranquilo da Segunda Guerra”. OESP, São Paulo, 10/12/1981, p.26 [↑](#footnote-ref-57)
57. “Onde está Abel, teu irmão”. OESP, São Paulo, 4/4/1982, Suplemento de cultura, p.11. [↑](#footnote-ref-58)
58. “Para nunca esquecer”. OESP, São Paulo, 29/4/1986, Caderno 2, p.6. [↑](#footnote-ref-59)
59. Apud BRIL, S. “Cortázar abrindo portas proibidas”, Iris Foto, n. 369, p. 12 (1984), também no OESP, São Paulo, 17/2/1984. [↑](#footnote-ref-60)
60. ”Lasar Segall: quadros cotejados com fotos da odisseia dos migrantes”, OESP, São Paulo, 1/8/1982, suplemento de cultura, p.14. [↑](#footnote-ref-61)
61. “As luas rosas, azuis e ocres de Patrick Altmann”. OESP, São Paulo, 5/5/1983, p.18 [↑](#footnote-ref-62)
62. “A imagem da Espanha que chega através da fotografia”. OESP, São Paulo, 19/9/1982, p.48. [↑](#footnote-ref-63)
63. “O fotojornalismo quando cativa: Evandro Teixeira”. OESP, São Paulo, 25/5/1983, p.16. [↑](#footnote-ref-64)
64. “Uma saborosa Itália, por Stendhal e Carlos Freire”. OESP, São Paulo, 23/7/1983, p.13. [↑](#footnote-ref-65)
65. “Claudia [Jaguaribe] retalha e retoca, com delicadeza”. OESP, São Paulo, 13/9/1983, p.18. [↑](#footnote-ref-66)
66. “A força da verdade humana na arte de Cartier-Bresson”. OESP, São Paulo, 14/11/1984, p.18. [↑](#footnote-ref-67)
67. “O olhar aguçado de Luis Humberto”. OESP, São Paulo, 23/9/1982, p.21. [↑](#footnote-ref-68)
68. “Kertész. Suavidade até na morte”. OESP, São Paulo, 2/11/1985, p.21. [↑](#footnote-ref-69)
69. “Pierre Verger, fotógrafo, uma exposição para se ver”. OESP, São Paulo, 31/5/1984, p.17. [↑](#footnote-ref-70)
70. “As cicatrizes do esquecido Pelourinho”. OESP, São Paulo, 12/10/1980, p.43 e “Imagens de vida inferno”. OESP, São Paulo, 18/10/1980. Ver KLAUTAU DE ARAUJO, J. M. 2015, p. 230. [↑](#footnote-ref-71)
71. Em 1978, Andujar é autorizada a retornar às aldeias Yanomami graças a intermediação de Bardi. O governo brasileiro contrastou o projeto de demarcação das terras da CCPY até o Earth Summit organizado pela ONU no Rio de Janeiro em 1992 (Rio92), quando a homologação do Parque serviu para dar-lhe credibilidade, enquanto país hóspede. [↑](#footnote-ref-72)
72. São judeus, ou casados com judeus, grande parte dos fotógrafos/as ativos no Brasil entre a década de 1950 e 90: Alice Brill (casada Czapka), Curt Werner Schulze, Fredi Kleemann, Ed Keffel, Hans Güther Flieg, Hans Gert Israel Kornblum, Heinrich Joseph (dito Hejo), Heinz Foerthmann, Hildegard Baum (casada Rosenthal), Kurt Klagsbrunn, Martha Gertrud Altschul, Peter Curt Scheier e Stefan Rosenbauer, além dos já citados Thomaz Farkas, Claudia Andujar, Stefania Bril. [↑](#footnote-ref-73)
73. Segundo R. Nakagawa, a biblioteca da Casa FUJI foi recolhida pelo SENAC-SP. [↑](#footnote-ref-74)
74. Dirigido por Pedro Vasquez, o INfoto (1984) com sede no Rio de Janeiro, era o antigo Núcleo de Fotografia (1979). Collor o aglutinou no Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC, 1990) liquidando quadros e cortando verbas. Em 2008, a ECO retomou parte dos projetos no evento ECOFOTO que, mesmo sem conseguir manter sua periodicidade, conta hoje com dez edições. [↑](#footnote-ref-75)
75. Prevista para ago/1992, foi cancelada pois a empresa FUJI à qual Bril havia pedido a ampliação das imagens em cor (as p/b ficariam a cargo dos artistas) “não tem interesse em apoiar a fotografia brasileira fora do país” (25/5/1992). Há correspondência com parceiros argentinos no arquivo Bril/IMS. [↑](#footnote-ref-76)
76. Carta de Martine d’Aster, de 31/3/1992, no arquivo Bril/IMS. [↑](#footnote-ref-77)
77. GUARIGLIA, A. M. “Obras de Stefania Bril fazem celebração da vida”, OESP, São Paulo, 10/8/1993. [↑](#footnote-ref-78)
78. Revista “Brasil Cultura” da Embaixada Argentina, 7/10/1991. Arquivo Bril/IMS. [↑](#footnote-ref-79)
79. Ambos, desde 1937, sob os cuidados do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). [↑](#footnote-ref-80)
80. Paz foi processado em 2007 e condenado em primeira instância (2017) por lavagem de dinheiro e sonegação fiscal; deixou o Conselho do Museu; em seguida foi absolvido das acusações (2019). [↑](#footnote-ref-81)
81. Entrevista, OESP, São Paulo, 16/1/1983, p. 9. [↑](#footnote-ref-82)