

OUTROS BRASIS



UFRJ

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Reitor Roberto de Andrade Medronho

Vice-reitora Cassia Curan Turci

*Coordenadora do
Fórum de Ciência
e Cultura* Christine Ruta



Editora Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diretor Marcelo Jacques de Moraes

Diretora adjunta Fernanda Ribeiro

Conselho editorial Marcelo Jacques de Moraes (presidente)

Cristiane Henriques Costa

David Man Wai Zee

Debora Foguel

João Camillo Barros de Oliveira Penna

Maria Elvira Díaz-Benitez

Tania Cristina Rivera

Alessandra Vannucci

OUTROS BRASIS
imagens e pensamento fotográfico
de Stefania Bril



Ficha catalográfica elaborada por Maria Luiza Cavalcanti Jardim (CRB7-1878)

V271 Vannucci, Alessandra
Outros brasis : imagens e pensamento fotográfico de
Stefania Bril / Alessandra Vannucci. – Rio de Janeiro : Ed.
UFRJ, 2024.
176 p. : il. ; 18 cm. – (Outros passos)

Bibliografia: p. 129-140.
ISBN: 978-85-7108-495-7

1. Bril, Stefania, 1922-1992. 2. Fotografia - Brasil.
I. Série. II. Título.

CDD: 770.92

Coordenação editorial

Thiago de Moraes Lins

Sonja Cavalcanti

Preparação de originais

Paula Halfeld

Revisão de textos

Vânia Garcia

Sonja Cavalcanti

Capa

Louise Xavier Dantas

Projeto gráfico e diagramação

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FÓRUM DE CIÊNCIA E CULTURA

EDITORA UFRJ

Rua Lauro Müller, 5
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-902

www.editora.ufrj.br

Imagem de capa

Stefania Bril (1922-1992). *Só sobrou a
roda*. Amsterdam, 1974. Negativo em
gelatina e prata sobre suporte flexível,
35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/
Coleção Stefania Bril.

Seleção de imagens

Ileana Pradilla e Alessandra Vannucci

LIVRARIA EDITORA UFRJ

Av. Pasteur, 250 – Palácio Universitário
Rio de Janeiro, RJ – CEP 22290-160

vendas@editora.ufrj.br

Apoio:

IMS

InstitutoMoreiraSalles

FAPERJ

Projeto realizado com incentivo da Bolsa IMS de Pesquisa em Fotografia (2019).

Publicação realizada com apoio do Programa de Pós-Graduação em Artes da CENA (PPGAC/ECO-UFRJ).

Sumário

7	Agradecimentos
9	Prefácio: Stefania Bril, o arquivo como obra <i>Sergio Burgi</i>
17	Introdução
37	Profissão fotógrafa
75	Outros Brasis
93	Fechar os olhos para ver
113	Epílogo e conclusões
127	Referências
141	Dossiê fotográfico

Agradecimentos

A Jacqueline Bril Ruberto, Rosely Nakagawa, Ricardo Mendes, Malu Tucci Carneiro e Boris Kossoy, aos quais devo informações relevantes e preciosas trocas de ideias, ao longo de toda a pesquisa e no Seminário "Stefania Bril no plural". A toda a equipe do Instituto Moreira Salles, especialmente Sérgio Burgi e Ileana Pradilla Ceron, pelo trabalho de curadoria da Bolsa de Pesquisa em Fotografia, sem o qual este livro não existiria. Aos meus queridos Dalton Valerio e Tania Rivera, que muito me apoiaram e incentivaram a escrevê-lo.

Prefácio

Stefania Bril: o arquivo como obra

O Instituto Moreira Salles elegeu, desde o início de suas atividades em 1992, a fotografia como uma de suas áreas de atuação prioritária, dos registros fotográficos pioneiros do século XIX à fotografia moderna e contemporânea, formando um vasto acervo, ao longo desses mais de trinta anos, que vem sendo pesquisado e difundido através de intensa programação expositiva e editorial. O instituto realizou nesse período mais de 250 exposições de seu acervo fotográfico em suas sedes e em outras instituições e espaços, no Brasil e no exterior, além de publicar aproximadamente sessenta catálogos e livros sobre os diversos arquivos, coleções e conjuntos que integram essa vasta representação da fotografia brasileira hoje reunida ali, composta por cerca de 2,8 milhões de imagens.

Com a incorporação de acervos como a Coleção Gilberto Ferrez em 1998, o IMS passou a ter uma das mais relevantes coleções de fotografia brasileira do século XIX. Formou também o melhor conjunto relativo à produção fotográfica brasileira de final dos anos 1930 até os anos 1980, incluindo os arquivos fotográficos e documentais de nomes como

Marcel Gautherot, Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Stefania Brill, Carlos Moskovics, Henri Ballot, José Medeiros, Luciano Carneiro, Haruo Ohara, Peter Scheier, Chico Albuquerque, Madalena Schwartz, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros, Fernando Lemos, David Zingg, Otto Stupakoff, Mário Cravo Neto, Lily Sverner, Vânia Toledo, Anna Mariani, Januário Garcia, entre outros. Além disso, o IMS tem sob sua guarda arquivos de autores desse período ainda ativos e em permanente diálogo com os pesquisadores do instituto, como Hans Gunter Flieg, Maureen Bisilliat, Jorge Bodanzky, Claudia Andujar, Walter Firmo e Evandro Teixeira.

As principais razões para esse esforço de preservação da obra completa de importantes nomes da fotografia brasileira e de significativos conjuntos associados à fotografia documental e ao fotojornalismo no país estão relacionadas à clara percepção da importância da fotografia no campo das artes e da comunicação, tanto do ponto de vista formal e estético como em termos documentais e históricos. Tal importância se revela especialmente no enfrentamento dos desafios impostos à compreensão do papel dos registros visuais e da imagem na cultura contemporânea, particularmente em sua relação com a tarefa urgente de construção e reconstrução crítica dos valores culturais ligados à memória e à história de um país tão diverso e plural como o Brasil.¹

1 Ver: IMS. Instituto Moreira Salles. *Um guia para o Instituto Moreira Salles*. São Paulo: IMS, 2014.

A fotografia como plataforma ampla de criação, documentação e comunicação engloba trabalhos que se estendem do campo das artes visuais e da experimentação e conceitualização artística e criativa ao campo do jornalismo, da comunicação e das várias vertentes da fotografia aplicada, como a fotografia industrial, científica, documental, de arquitetura, de publicidade, de moda, além de seus usos no campo pessoal e vernacular, da memória e da história pessoal e privada.

É nesse amplo contexto que procuramos situar a obra desses fotógrafos e fotógrafas, através de uma abordagem que busque recuperar em detalhes informações sobre suas biografias e trajetórias profissionais, permitindo a elaboração de cronologias que articulem e contextualizem as diferentes séries e fases da produção de cada autor. Buscamos, assim, desenvolver uma capacidade de compreensão e interpretação das narrativas visuais e experimentações que estruturam gradualmente a construção da obra completa do autor, eventualmente materializadas em séries finalizadas e processadas, ou muitas vezes registradas, indicadas ou apenas sugeridas no próprio arquivo como conceitos, instruções ou orientações para um legado futuro de desenvolvimento e execução.

Como afirma Hanna B. Hölling:

O arquivo – como um repositório físico e uma esfera virtual – constitui o que a obra é no presente e determina seu potencial para futuras realizações. Ele tem um papel fundamental quando curadores e conservadores se envolvem na tarefa criativa de

atualizar uma obra. Mais ainda, o potencial arquivístico de cada nova realização/reinstalação de uma obra é retroativo. Não somente cada nova atualização emerge por via do arquivo, mas cada nova atualização da obra enriquece seu potencial arquivístico e gera subsequentes ações e realizações. Portanto, o arquivo, longe de ser uma entidade estática e distante, funde-se com o trabalho, a obra, torna-se parte dela – a tal ponto que, em certos trabalhos de autor, o arquivo em si se torna uma obra.²

Nessa perspectiva, o olhar contextualizado sobre os arquivos fotográficos de natureza autoral nos permite indagar e possivelmente reconhecer quando o próprio arquivo em si pode ser considerado obra, no sentido de uma construção sistemática de um projeto conceitual e criativo em elaboração constante que adquire corpo e forma ao longo dos anos na própria acumulação de resultados reunidos no arquivo em si.

Essas relações próprias do campo da fotografia, entre o arquivo como obra e o arquivo como processo, e a natureza do próprio registro fotográfico como imagem/obra ou obra/imagem requerem que o olhar sobre a produção fotográfica reunida em instituições de memória seja acompanhado de um contínuo esforço de contextualização de seus conjuntos,

2 HÖLLING, Hanna B. *Paik's Virtual Archive: time, change and materiality in media art*. Oakland: University of California Press, 2017. p. 154.

séries, subséries e imagens individuais, para que a compreensão desses conteúdos transcenda seu aspecto figurativo e documental mais imediato e possa alcançar os significados de contexto e intencionalidade do autor.

Os objetos de coleção em museus são elos de comunicação entre o mundo visível e o invisível, e é dessa relação que surge seu valor, quando expostos ao olhar do público, conforme sugere Krzysztof Pomian.³ Na fotografia, a relação que se estabelece entre o mundo visível e o invisível estrutura-se principalmente através da intencionalidade do autor, a qual contextualiza e rege o ato de criação em si, e é plasmada nas múltiplas interseções entre forma e conteúdo que estruturam a imagem criada. É essa dimensão mais recuada, a do reconhecimento da intencionalidade do autor, que compõe o verdadeiro desafio da preservação, organização, interpretação, pesquisa e difusão de acervos fotográficos. A verdadeira potência da linguagem fotográfica não é a mimese figurativa, mas a sua transcendência. É nesse embate entre o visível e o invisível, entre o figurativo e sua transcendência, que reside a força dos acervos fotográficos, pelo que representam como repositórios de linguagens diversas de diferentes autores plasmadas em suas imagens de criação. O desafio da contextualização e compreensão da intencionalidade do autor é, portanto, essencial, pois agrega uma camada de compreensão às imagens que amplia e norteia

3 Ver: POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: *Enciclopédia Einaud: memória – história*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

seu potencial de ressignificação e reinserção nos circuitos da cultura e do conhecimento.

Dentre os arquivos completos reunidos no IMS, muitos são de fotógrafos e fotógrafas estrangeiros que emigraram para o Brasil. Seis, especificamente, são arquivos de mulheres fotógrafas, todas de origem judaica, radicadas e estabelecidas em São Paulo, que deixaram a Europa no entreguerras e no pós-guerra, em sua maioria por perseguições raciais associadas ao totalitarismo. A obra de Stefania Brill bem como os arquivos de Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Madalena Schwartz, Lily Sverner e Claudia Andujar compõem assim um conjunto expressivo de importantes legados construídos por mulheres por trás das câmeras, que nos deixaram obras essenciais para as artes visuais e para a cultura, no Brasil e no mundo.

O trabalho da professora e pesquisadora Alessandra Vannucci sobre a obra de Stefania Brill estrutura exatamente esse olhar amplo, detalhado e circunstanciado sobre a trajetória e vida da fotógrafa, trabalho que exemplifica de forma clara e precisa a importância da pesquisa criteriosa, criativa e amplamente contextualizada dos arquivos fotográficos autorais reunidos em instituições de memória. Constitui, desse modo, um exemplo privilegiado do que tanto almejamos em nossos trabalhos internos na instituição e, ao mesmo tempo, do resultado a ser alcançado no programa de Bolsas de Pesquisa em Fotografia, instituído em 2018 pelo IMS e já em sua quinta edição.

Para o Instituto Moreira Salles é, portanto, uma grande satisfação poder introduzir e participar desta iniciativa de difusão pública da excepcional pesquisa de Alessandra Vannucci sobre a obra da fotógrafa Stefania Bril, realizada durante a terceira edição da Bolsa de Pesquisa em Fotografia do instituto e celebrada na presente publicação.

Sergio Burgi
Coordenador de Fotografia/Instituto Moreira Salles

Introdução

Durante anos estudei as rotas de emigrantes europeus, mulheres e homens, principalmente artistas que, ao longo dos séculos XIX e XX, atravessaram o Atlântico buscando consagrar sua carreira nas Américas. Valiam-se da fama internacional que conseguiriam porventura alcançar em terras distantes como estratégia 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 idiosincrasias os artistas viajantes frequentemente registravam em formato durável – redigindo cartas e diários, concedendo entrevistas aos jornais locais e depoimentos ao retornarem à pátria. Atendiam, assim, à íntima necessidade de testemunharem 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 ingressou no Brasil nas décadas de 1940 e 1950, 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. Esses profissionais 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 público massivo, correspondente ao crescimento econômico.

Encetando a fabulosa década de 1950, São Paulo, junto com seu aspecto cada vez mais vertical, revelou poderosa vocação para se tornar epicentro da indústria cultural no Cone Sul. Em poucos anos, uma impressionante sequência de inaugurações reconfigurou a pauta da cidade, modesta e ocasional até aquele momento. Foram abertos o Museu de Arte de São Paulo (Masp) em 1947; o Museu de Arte Moderna (MAM) em 1948; a Bienal de Arte Contemporânea em 1951; empreendimentos da indústria cinematográfica, como a Vera Cruz em 1949, Maristela em 1950, Multifilmes em 1952 e uma quinzena de iniciativas menores; e indústria televisiva, como a Tupi e a Paulista em 1952; Record em 1953, além de escolas de teatro, cinema e fotografia, como os Seminários de Cinema do Masp e curso de fotografia; o Centro de Estudos Cinematográficos do MAM e a 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 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, como Ciccillo Matarazzo, Assis Chateaubriand, Franco Zampari. No censo de 1950, a cidade contava com 1.754 mil habitantes – o equivalente a 60% da população total – empregados no parque industrial. A classe trabalhadora, em grande parte imigrante, prometia um consumo massivo; os empresários, especialmente quando dela oriundos, identificavam-se com suas preferências, mesmo que adotassem hábitos de pertencimento próprios da elite colonial.

Uma dinâmica de modernização muito própria 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 de 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 minimigração 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. Desses agentes culturais individuais, de alto gabarito, não se esperava somente que adquirissem obras em nome dos mecenas, mas também que organizassem sua exposição pública e sincronizassem os espaços expositivos (inclusive, seu formato arquitetônico) com as demandas das vanguardas internacionais.

Foi o caso de Pietro Maria Bardi (1900-1999), que aportou em São Paulo em 1946, após intensa carreira como crítico 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 de 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 de 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 da Biennale de Veneza, cuja primeira edição data de 1895 e que

estava, então, na sua 25ª edição. O primeiro diretor da Bienal, Gomes Machado, define-a 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. (MAM, 1951, p. 15)

A composição cosmopolita do júri, segundo o crítico Mario Pedrosa, que o presidiria anos depois, proporcionaria a artistas e ao público brasileiro “o contato direto com o que se faz[ia] de mais novo e mais audacioso no mundo” (Pedrosa, 1995a, p. 221). A disposição relacional e as sólidas estruturas desta e doutras iniciativas tiraria o Brasil de seu estado de “isolamento provinciano” (p. 221).

De longe, a utopia moderna insuflava esse 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 e 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. Nesse circuito – seria o caso de dizer nessa 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), a qual, refluindo de outros cenários de produção, pudesse ser introduzida no incipiente mercado brasileiro das artes e consumida por um público 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

1 Pedrosa (1995a, p. 262) ressalta 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 e julgou como anômalo na tipicidade exuberante, colorida e sensual que costumava atribuir à produção cultural do país.

(potenciais consumidores) e representantes da elite (potenciais produtores) 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 das companhias teatrais oriundas do frenético movimento de renovação, sem que intervesse 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, ainda 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 público se mostrava reincidente em seus velhos hábitos e gostos; de outro, grupos e companhias, tendo em 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, de equipá-la para enfrentar as massas com políticas acessíveis que pudessem sustentar a classe, nessa altura profissionalizada. Na livre concorrência, sem poder contar com a estabilidade que poderia ser garantida por apoios institucionais então 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. Logo 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 a esfera dos bens restritos e a esfera dos bens ampliados. Ao longo das décadas de 1970 e 1980, a arte-indústria (televisão, jornais) passou a determinar o espaço e o valor a serem conferidos às outras formas (ainda que 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 a ele 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 – seria mais um habermasiano “fracasso do moderno” –, limito-me a apontar o risco levantado por 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 inauguração até o momento (Pedrosa, 1995b, p. 217-283). Não seria um efeito pedagógico, já que “nulo” resultava o esforço da mostra nesse sentido. Seria talvez um efeito de alienação, um vício de mercantilismo? – insinuava, descrevendo o aspecto de “feira” que a Bienal recém-nascida ostentava; e, nesse 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 e 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) às artes plásticas, nas quais mais tarde (1932) seria incluído o cinema.

A provocação introduz e ampara a abordagem que proponho para adentrar o vasto panorama da produção fotográfica no Brasil das décadas de 1970 até 1990: 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, com 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 1950, consolidava-se 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 por fotografia, reduzindo-a à função de registro em seus projetos expositivos. Ele nunca abordou o assunto em sua coluna de artes plásticas no *Jornal do Brasil* (1957-1971), que foi caixa de ressonância do movimento neoconcretista e do cinema novo.² Mesmo assim, suas observações sobre a estrutura da Bienal descortinam uma evolução peculiar do panorama de São Paulo, epicentro de um processo de modernização no 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. Nesse contexto, as artes visuais, incluindo a fotografia, dependeriam não somente da capacidade produtiva de artistas vivos, como principalmente

2 Em 1958, Pedrosa 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.

da disponibilidade financeira de capitalistas com ganas de se tornarem colecionadores – ou seja, de investirem na indústria cultural, assim como investiriam na siderúrgica ou na extra-tiva. Das análises de Néstor García Canclini inferimos que essa peculiar vocação mecenas 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 reger 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 é que foi por 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 fotocineclubes. Outro fato é que foi a empresa multinacional Pirelli, produtora de pneumáticos, que promoveu durante décadas uma das primeiras coleções fotográficas brasileiras, a Coleção Pirelli/Masp, fomentada a partir de convocação internacional na Bienal de 1952 – mais

uma iniciativa de Bardi, diretor do Masp.³ Um terceiro fato é que, mesmo observadas as condições reais de aliança com o mercado, isso não bastou para garantir a continuidade dos investimentos. Entrando nas décadas definidas pelo recorte, diversas iniciativas movidas por boa vontade de amadores, mecenas ou artistas, lançadas em grande estilo e com promessa de institucionalidade, não chegaram à segunda edição (Vannucci, 2014), tendo sua sequência deixada à mercê da conveniência e liquidez do momento e definida por capciosos motivos de concorrência entre empresas multinacionais. Nesse 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 se tornar

3 Ver 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, cuja primeira edição possui “imagens artísticas” em 35 mm de carros, pneumáticos e rodovias clicadas pelo fotógrafo alemão Hans Gunter Flieg. Ver Mendes (2018).

“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 imiscuindo-se 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 críticos teatrais os quais, na hora de coletarem suas fontes, sucumbiram à tendência de reiterar a seleção prévia que havia determinado, anos antes, a seleção de uma peça para assistir e comentar na imprensa, em detrimento de outras. Esse 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

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 a ocupá-los com força no final do mesmo século, reencontrando a preferência das plateias, fomentada também pela contribuição de historiadoras como Neyde Veneziano e Tânia Brandão.

Uma vez individuada essa 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 a um lugar de fala autoetnográfico, ou seja, deveria ser capaz de 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, entre fontes primárias e depoimentos de testemunhas, focar um panorama e enquadrar o caos dos acontecimentos em um dado recorte, manipulamos e desfiguramos os fatos “realmente acontecidos”. A isso soma-se o perigo, ao acessarmos arquivos procurando tão somente confirmar a relevância de fatos já consagrados, de que os documentos secundem nossa assonância cognitiva com respostas “tautológicas”, pois o arquivo se limita a ratificar o que já sabemos (Antelo, 2007).

Tal postura deveria encarar as falhas da bibliografia disponível sobre o panorama pesquisado como rastros de fatos que não “aconteceram”, não por serem irrelevantes, mas por não

terem recebido relevo e comprovação. As razões pelas quais não receberam visibilidade (p.e., por estarem fora da moda, à margem do mercado ou na contramão de discursos hegemônicos) passariam 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”. Essa 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-los com perguntas desafinadas e hipóteses estranhas.

No campo da fotografia no Brasil, nas décadas de 1970 até 1990, 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 foi inaugurada a Casa da Fotografia em 1990 – o maior dispositivo cultural especializado em fotografia no Brasil até então. A proposta de ocupação do prédio, sob a curadoria de Stefania Bril, visava em longo prazo à montagem de uma biblioteca, com videoteca, arquivo fotográfico e uma impressionante coleção de

assinaturas de revistas internacionais, uma galeria com calendário de exposições de nomes e movimentos seminais da fotografia mundial, além de uma agenda lotada de eventos colaterais, como cursos e palestras. A proeza não durou dois anos. Em julho de 1992, com a instituição submetida a cortes de orçamento e redimensionamento, para 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 (1922-1992), muito ativa no panorama paulista das décadas de 1970 e 1980, porém “sumida” das referências bibliográficas que ordenam o panorama daquelas duas décadas.⁵ A sorte, no caso dela e no meu, foi a existência de um acervo de documentos variados, depositados pelos herdeiros, em dois momentos sucessivos, no arquivo fotográfico do Instituto Moreira Salles (IMS-Rio). Abri caixas, estojos, envelopes, álbum de cópias impressas e de negativos. Fui atraída pelo olhar lúdico de seus cliques em PB e pela insistência em retratar panoramas urbanos habitados por luzes estouradas e sombras em tons de cinza-escuro, inclusive não raro a sombra da própria fotógrafa – mínimos

5 São raras as citações de Bril em obras de referência; ela aparece citada três vezes, sem nenhuma imagem, em Magalhães e Pellegrino (2004).

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, de 1974, é *Entre*: uma preposição relacional que também implica o convite a “entrar” nas imagens. Daí, parti para as fontes escritas. Uma avalanche de documentos (resenhas, ensaios, palestras, seminários, oficinas) com mínimas variantes em inúmeras cópias, arquivadas e listadas com acribia pela autora. A partir de 1978, artigos assinados por S. Bril saíram em intervalos regulares n’*O 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 quinze anos de atividade, publicou mais de quatrocentos artigos, no *Estadão* 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, à 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,⁶ por exemplo, e publicando uma segunda coletânea

6 Realizou e publicou uma grande parte com Guy Le Querrec (*Oesp*, 7/11/1979); Ernst Haas (*Oesp*, 4/9/1980); Pierre Verger (*Oesp*, 14/4/1981); Jean-Claude Lemagny (*Oesp*, 25/4/1982);

de *Notas*, que seria dedicada aos mestres da fotografia brasileira (dez, nenhuma mulher).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, em veículos seja de âmbito técnico ou estético. Além disso, Bril agenciava iniciativas de promoção e reflexão sobre fotografia, expandindo a sua presença no meio como artista/produtora e crítica/curadora, trilhando caminhos menos óbvios do que a amplificação na imprensa de seu próprio trabalho, ou da sua “panelinha”.

Robert Doisneau (*Oesp*, 16/1/1983); André Kertész (*Oesp*, 12/8/1984); Dieter Jung (*Oesp*, 17/6/1984); Vilélm Flusser (*Oesp*, 1/4/1984); Carlos Freire (*Oesp*, [s./d.], publicada na *Iris Foto* n. 344); Claudio Edinger (*Iris Foto*, n. 360); Hugo Denizart (*Iris Foto*, n. 373); Martine Franck (*Iris Foto*, n. 385); Mario Cravo Neto (*Iris Foto*, n. 393); Barnabas Bosshart (*Iris Foto*, n. 394); Nair Benedicto (*Iris Foto*, n. 396); Andreas Muller-Pohle (*Iris Foto*, n. 399); Walter Firmo (*Oesp*, 4/11/1984); Hozumi (*Oesp*, 18/12/1985); Reginaldo Manente (*Iris Foto*, n. 405); Ignacio de Loyola Brandão (*Iris Foto*, n. 411) e Michel Tournier (*Iris Foto*, n. 409).

- 7 Sebastião Salgado (*Iris Foto*, n. 384); Walter Firmo (*Iris Foto*, n. 385); André Boccato (*Iris Foto*, n. 387); Carlos Fadon Vicente (*Iris Foto*, n. 390); João Pires (*Iris Foto*, n. 393); Cristiano Mascaro (*Iris Foto*, n. 394); Juca Martins (*Iris Foto*, n. 396); Miguel Chikaoka (*Iris Foto*, n. 397), Antonio Augusto Fontes (*Iris Foto*, n. 401); Luiz Braga (*Iris Foto*, n. 402) .

Não é de se estranhar que, ao passo que se firmava na carreira jornalística, sua atividade de fotógrafa 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 foi observadora de exceção. A exceção diz respeito a fatores biográficos: Bril era judia polonesa, refugiada no Brasil logo após a Segunda Guerra; jovem esposa, tendo a química como primeira profissão e a fotografia como segunda, assumida após os 40 anos de idade; finalmente, a morte repentina interrompeu sua missão e seus projetos, em 1992, configurando o formato de ineditismo póstumo de boa parte de seu acervo.

Stefania Bril se animava ao constatar o interesse do público leitor, ou seja, que *lia* as resenhas sem se limitar a folhear rapidamente o jornal, consumindo imagens. A fotografia, naquelas décadas, conquistava espaço literalmente, em centímetros de pautas, metros de muros urbanos e de telas, estando a serviço da publicidade, da mídia impressa e do cinema e, simbolicamente, como técnica artística glamourizada por sua aliança estratégica com o charme da *haute couture*. São os anos da Vogue, do Calendário Pirelli, lançado em 1963, do *Blow up* (1967),⁸ com seu misterioso protagonista fotógrafo no estilo fascinante e discretamente machista de um Helmut Newton, de um Mario Testino. Anos nos quais a fotografia, mesmo de reportagem e mesmo quando clicada por mulheres, como

8 Filme dirigido por Michelangelo Antonioni, distribuído no Brasil com o título *Depois daquele beijo*.

Letizia Battaglia, em Palermo, no fim da década de 1970, vinha estampada na capa dos maiores jornais do mundo, e estes, segundo Bril (1990, p. 90-91), “confiavam nos críticos para [decidir] o que merecesse exposição ou cobertura”.

Ao longo de duas décadas, à ascensão da produção artística seguiu-se uma queda corroborada, nota Bril, por progressiva redução de espaço nas mídias impressas e de relevância da missão crítica, pois “a indústria cultural de repente não está mais interessada em alfabetizar os leitores” (Bril, 1990, p. 90-91). Ao movimento das “ascensões e quedas” descrito por Bril corresponde uma série ininterrupta de esquecimentos e redescobertas. No caso do meio fotográfico, permeado pela constante 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 uma síndrome amnésica que tentarei aqui amenizar.

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 1930, 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*. 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: [suas] poéticas e vocações, [buscando] 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* 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, 1987a, p. 3)

Esse texto foi escrito por Pietro Maria Bardi em 1987 como apresentação de *Notas*, um livrinho que Bril dedicou a cliques “clássicos” da fotografia mundial em PB. 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 PB, focando o panorama nacional dos primórdios aos contemporâneos.⁹ Sem mais nem

9 O livro saiu como volume X da coleção Arte e Cultura, coordenada por Bardi desde 1978. Os volumes anteriores são dedicados aos seguintes temas: *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 volume X, foram publicados *O ouro no Brasil* (XI) e *A escultura no Brasil* (XII).

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); *O que é fotografia?*, do fotógrafo 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 o título *A fotografia como fonte histórica*. Ainda merecem destaque obras de referências como *Sobre fotografia*, de Susan Sontag (1977), e *A câmera clara*, de Roland Barthes (1984), além dos ensaios de Benjamin (1987a), que Bril citava desde seus primeiros exercícios críticos.¹⁰ Tantas publicações atendiam à demanda por um pensamento fotográfico específico no ambiente de leitores interessados em artes visuais, em algum caso também produtores. Dessa 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 polêmico (“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

10 Ver Bril (1980a, 1982a, 1982b).

a gentileza, para a ocasião da publicação do livro de 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 A expressão de recíproca estima não é efeméride. No arquivo Bril/IMS, Bardi se faz presente com bilhetes, telegramas e postais que demonstram seu hábito de leitor assíduo de Bril,¹² e com cartas em papel timbrado do Masp que comprovam seu esforço para conduzir iniciativas em parceria com ela (como a exposição *En France*, de Cartier-Bresson, em 1980; a exposição coletiva *Colection de la Ville de Paris* e a individual de Werner Bischof, ambas em 1989).¹³

11 Ver Bril (1987a). Não achei fonte para essa exposição; em 1963, Bardi promoveu uma exposição de fotojornalismo no Masp, porém da equipe da revista *O Cruzeiro*.

12 Bardi admite: “Sou seu leitor” (24 out. 1983). “Grato [...] e bem feliz dos seus artigos sempre inteligentes” (29 abr. 1984). “Cara Stefania, suas interpretações sempre certas. Esta, de Cartier-Bresson, magistral [...]. Abraço do leitor” (telegrama de 14 nov. 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 set. 1987). Documentos disponíveis no Arquivo Bril/IMS.

13 Como a correspondência com J-L. Monterosso, diretor do Paris Audiovisuel, entre 26 de dezembro de 1988 e 17 de maio de 1989; a correspondência com o consulado da Suíça, de novembro de 1989, prevendo a vinda ao Brasil (que não se realizou)

Encontra-se também no arquivo Bril uma cópia manuscrita do livro *Em torno da fotografia*, com anotações da colega “especialista”, provando uma troca de opiniões anterior à publicação.

Devemos aos movimentos de 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, tendo em vista a ampliação das coleções. 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 ali 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 como arte contemporânea e dotá-la de um ambiente experimental. O resultado tendencialmente abstrato – “harmonias formais agradáveis”, comentou Bardi (1987b, p. 17) – devido à prática do pintor em laboratório, inspirada na Nova Visão, refutava o cânon figurativo da produção amadora e animava outros curadores. O MAM dotou-se de dois fotógrafos em seu corpo permanente,

de Marc Bischof, filho do fotógrafo; e a correspondência com Cartier-Bresson através de seu agente. Documentos disponíveis no Arquivo Bril/IMS.

Farkas e Brill, e ofereceu duas exposições: Farkas, em 1949, e German Lorca, em 1952.

Bardi compreendeu a necessidade de expandir a cultura fotográfica paulista e incentivou outras pesquisas, como a de “sociofotografia” confiada à Alice Brill e publicada *in progress* pela revista *Habitat*, que ele dirigia com Lina Bo Bardi. Durante dois anos (1952-1954) a fotógrafa 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

O intuito colecionador que Bardi havia manifestado na composição do acervo do Masp, em que a fotografia aparecia em função meramente instrumental, conduzia essa 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

14 Texto de um folheto sem data localizado no Arquivo Brill/IMS.

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, 1987b, p. 97). Através da fotografia, o contemporâneo geraria seus próprios mitos fundadores, coletados e compartilhados no museu.

O Conselho Curador da coleção Pirelli/Masp, do qual participava uma maioria de fotógrafos(as) e de especialistas de fotografia do momento, recolheu o legado pedagógico de Bardi, que iniciou a dita coleção na Bienal de 1952 mas se esquivou de participar do conselho. Questões como ordem e critério de seleção – se extrínseco ou específico 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 de que a fotografia quase não perde qualidade quando publicada. Já no caso da Bienal em si, no que diz respeito à fotografia, a atenção das curadorias foi descontínua. Houve uma Sala da Fotografia na segunda edição da mostra, em 1953, mas foi uma iniciativa de última hora, organizada pelo Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) para substituir uma delegação estrangeira que não havia aparecido, tanto que não consta do catálogo da Bienal daquele ano. Ficaram no papel os seguintes 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 cinquenta obras, selecionadas por comissão

de curadores ligados às artes visuais; a maioria PB, somente uma em cores, exibindo amplo leque de técnicas experimentais e adoção de novos materiais. Consta do catálogo até um *rayograma* de Man Ray. Na IX Bienal, o FCCB organizou uma Exposição Internacional de Fotografia que prometia continuidade; entretanto, na X Bienal, nem seção fotográfica houve. A categoria literalmente sumiu da programação das Bienais durante a década de 1980, a ponto de Bril, em meados de 1988, reivindicar 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 saibam “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. (Bril, 1988)

A polêmica na verdade precedia a carta. Na *Iris Foto*, desde o ano anterior, Bril provocava os leitores, ao modo de 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? (Bril, 1987b). Comparando-se curadorias da Bienal e do Masp, onde a fotografia vinha sendo valorizada como prática artística, seja profissional, seja amadora, resulta que o “vício mercantil” citado por Pedrosa afetava a continuidade das estratégias de política 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-se 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, 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 pertinência. O evento foi 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

de 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 seção de fotojornalismo reunindo profissionais filiados à Associação Paulista de Imprensa. Mesmo os 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 e áreas de interesse que incluíam produções correlatas, como gráfica, design e, mais tarde, até música e teatro.¹⁵ Não por acaso, o primeiro endereço da revista foi no Edifício Martinelli. As mudanças no subtítulo da *Iris* manifestam a busca por um público diversificado, ampliando, quando necessário, o relativamente restrito âmbito dos fotoamadores: em 1959, o subtítulo é “revista brasileira de foto, cinema e artes gráficas”; e em 1981, é “revista de fotografia”. Bril colaborou nesse momento com a publicação como crítica especializada, sem deixar de expandir suas observações aos campos da literatura, da filosofia, do cinema e da música, de

15 A revista foi fundada por Hans Koranyi (húngaro, refugiado no Brasil) e contava com Thomaz Farkas (também húngaro), Gregori Warchavchik (refugiado ucraniano), Eduardo Salvatore e Benedito Duarte na comissão técnica, e com Flávio De Carvalho e Géza Kaufman (refugiada alemã) na comissão artística. Lasar Segall era refugiado lituano.

modo a prestigiar o histórico de leitores da revista, mesmo que esta intencionasse reduzir seu alcance, apostando na segmentação do mercado.

Outras revistas publicadas em sequência, ainda 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 a 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.¹⁶ Muitos dispunham de estruturas equipadas, como câmera obscura, biblioteca e sala de leitura; ofereciam cursos, publicavam boletins e praticavam intercâmbio 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 surpreende, nesse movimento, é a ausência de nomes já consagrados em outras áreas, mas esse desinteresse parece ser hábito antigo. Não houve fotografia na ebulição da Semana de 22, senão como ferramenta acessória, para registro de presenças. Entretanto, Mário de Andrade era um apreciado amador e usava uma câmera Kodak para documentar suas viagens etnográficas, não se limitando a registrar o

16 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.

“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, 1987b, p. 44). Cândido Portinari ensinava: “Pintura não deve ser fotográfica, deve ser composta” (*apud* Fabris, 1996, p. 160).

Tais posturas, certamente adversas, soam até revanchistas, ao modo de Charles Baudelaire em sua carta ao diretor da *Revue Française* sobre o Salão de 1859 onde o poeta qualificava a nova arte de “refúgio dos pintores fracassados” e recomendando que fosse reduzida ao seu “verdadeiro dever, que é o de ser [...] a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura” (Baudelaire, 1993, p. 92), só que meio século mais tarde. Seriam elas capazes de afastar a fotografia dos interesses do movimento modernista? A aversão se percebe na Semana de 22, onde foi mínimo o impacto de vanguardas contemporâneas que pregavam a superação do estatuto representativo das artes, como Dadá (1916-20); reflete-se na exclusão da fotografia dos Salões de Maio, mesmo sendo admitida a gravura (1939), e mantém-se até em plena década de 1950, quando revistas que surgem no ambiente das artes visuais (como *Clima*, em 1941, e *Anhembi*, em 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 fotógrafa Hildegard Rosenthal, preferiu se resguardar, asseverando a separação substancial dos âmbitos criativos: “Arte é metaphysica e não ótica” (Segall, 1924 *apud* Mendes; Camargo, 1992, p. 30).

A pergunta, quiçá irreverente, surge: o que tanta antipatia nos diz sobre o contexto no qual “acontece” o Modernismo brasileiro? Vejamos, por comparação, o que “aconteceu” nos Estados Unidos nas mesmas décadas. A fotografia ganhou reconhecimento enquanto prática artística e modelo experimental para outras artes, marcando diversas tendências: uma tendência purista, que limitasse a prática aos recursos específicos, como luz e enquadramento, sem retoques sucessivos, na *straight photography* (Paul Strand, 1890-1976); uma tendência simbolista, que explorasse as composições geométricas e a superposição de superfícies (Alfred Stieglitz, 1864-1946); uma tendência surrealista, no viés onírico do tratamento em laboratório e sem câmera (Man Ray, 1890-1976); outra, ainda, construtivista, na busca de uma possível humanização da sociedade industrial (para esta confluuiu, no final da década de 1930, László Moholy-Nagy, 1895-1946, com sua enorme experiência no âmbito da *New Vision*). A valorização das 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 afirmar o específico campo fotográfico a partir de coordenadas (automatismo mecânico, reprodutibilidade, luz e dinâmica de presença) que seriam assumidas como próprias do ato criador moderno. Pode-se até dizer que foi em virtude de sua aproximação com o ambiente experimental da fotografia que Marcel Duchamp (1887-1968) resolveu retirar-se do ambiente representativo e abdicar do domínio “original” da obra. Tal atitude é só aparentemente paradoxal.

Pensando a fotografia do ponto de vista específico, e não como meio meramente ilustrativo, resulta claro que, apesar de 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, p. 36-38; Krauss, 2014). Isso porque ela funciona como um *ready-made*: superação da subjetividade, exibição direta da realidade, deslocamento do objeto em imagem. Alguém “tira” uma fotografia, ou seja, age, não “faz” nem “cria” – assim, a fotografia resulta de uma ação dotada de certo automatismo que dispensa a tradicional feitura artesanal da pintura.

Não parece casual a denominação de *ready-made*, ou seja, instantânea (como a fotografia), que Duchamp aplicou a partir de 1915, durante sua estadia em Nova York, a obras concebidas como deslocamento do uso comum de algo já existente, como *Bicycle Wheel* (1913) e *Bottle Rack* (1914). Em Nova York, Duchamp frequentava a Galeria 291, onde expunha o grupo de *Camera Work* (Stieglitz e Strand) e onde iniciou uma longa parceria, conceitual e não meramente instrumental, com o fotógrafo norte-americano Man Ray. Com

ele compartilhou a execução e a assinatura de obras conceituais, como *Elevage de poussière* (1920), mega-ampliação do fotograma da obra de Duchamp *Grand verre* (1915-1920) abandonada no chão; ou ainda a série de retratos em *alter ego* feminino *Rose Selavy* (1920-1921). Experiência performativa e representação, evento e obra, presença e cópia mimética se entrelaçam na imagem fotográfica.

Essa hibridação, sendo condição necessária na fotografia, contamina outras artes. No contexto expansivo – seja no sentido conceitual, seja no geográfico, isto é, devido às migrações e aos exílios – acionado pelas vanguardas, dir-se-ia que em Nova York, nas primeiras décadas do século, inverteram-se os termos da polêmica entre fotografia e pintura postos por Baudelaire, em Paris, em 1859. Não mais a fotografia estaria a serviço da pintura, seguindo-a, mas a pintura desistiria de suas coordenadas canônicas e buscaria se inteirar nas coordenadas específicas da nova arte. Deste movimento resulta a imanência da fotografia como base conceitual e funcional de parte significativa da produção sucessiva. Entre muitos exemplos disponíveis, cito o artista norte-americano, filho de emigrantes eslovacos, Andy Warhol, o qual, na década de 1960, radicalizou a provocação de Duchamp (*ready-made*, retratos e autorretratos miméticos, estratégias de captura da existência) e passou a declarar a 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) como ato constitutivo de sua poética.

Um debate desse porte sobre o estatuto formal das artes não cabe aqui, pois me exigiria esquadriñar a produção crítica norte-americana (Clement Greenberg, Michael Fried, Arthur Danto, pelo menos). Limito-me a notar que tal debate não ecoa no movimento modernista brasileiro e não recebe respaldo da teoria crítica da época. Nos escritos de Mario Pedrosa, a partir dos anos 1940, o resgate da especificidade material da obra como condição necessária ao seu posicionamento no contexto histórico-social da produção, se anuncia; entretanto, como dito antes, reservando à fotografia mera função de registro. A pauta modernista no Brasil 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 – pressuposta a crença de que arte seria meio de expressão de uma identidade total, e não processo de produção historicamente determinado – tende a ocupar todo o debate, constituindo um alibi para não se enfrentarem questões decorrentes da desigual apropriação de saberes. Nesse sentido, o Modernismo, mesmo apelando em seus tons para as modalidades destrutivas das vanguardas, nem chegou perto de liquidar o sistema valorativo conservador e elitista das belas-artes. Como aventam Ronaldo Brito e José Resende (1977, [s.p.]), “o meio da arte brasileira resiste ao contemporâneo e a sua mais grave exigência: a liquidação definitiva do sistema das belas-artes”. Segundo os autores, até em plena década de 1970, o regime estético local 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, ao longo do século, da mística nacionalista de busca da “brasilidade” como essência, tendo por corolário a existência de um real *a priori* que se entregaria sem mediações e cujos conteúdos alcançariam imediatamente a consciência nacional pela mera naturalidade em comum. Uma estratégia de política cultural, ou uma síndrome coletiva que os autores descrevem como “ilusão conveniente, não inocente”, tendo “o recalque da materialidade cultural, dos dispositivos institucionais como real desta ilusão, seu cálculo de capitalização”.

Qualquer que seja a ideologia que fomenta essa missão modernista perene de captura da “brasilidade”, algo que talvez a fotografia dos primórdios promettesse conseguir, por suas características especificamente documentais, sua integração e aceitação no interior do “sistema belas-artes” não aconteceu como poderia se esperar. Na década de 1950, um importante trabalho nesse sentido foi realizado pela Escola Paulista, contando com artistas já citados (como Geraldo de Barros, German Lorca, José Oiticica Filho, José Yalenti, Marcel Giró, Thomaz Farkas, Paulo Pires) que frequentavam ambientes fotoclubistas, especialmente o Foto Cine Clube Bandeirante. Porém, o trabalho ficou em boa parte inédito, sendo exibido no conjunto das obras só em 2018, sob o significativo título *Moderna para sempre*.¹⁷ Em 1963, inaugurando no Masp uma exposição sobre o Nordeste, realizada pela equipe de

17 Na exposição do Itaú Cultural, sob a curadoria de Iatã Cannabrava. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/>

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, 1963, p. 102-103)

Entretanto, Bardi insistiu. As iniciativas do Masp na década de 1970 manifestam tal comprometimento. A exposição *Retrato da família brasileira* (1971) exibiu 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 no Brasil em 1955, após passar dez anos nos Estados Unidos; o segundo, norte-americano. O interesse por retratos familiares movia desde 1962 o trabalho de Claudia Andujar e

moderna-para- sempre-fotografia-modernista-brasileira-na-colecao-itau-cultural-em-buenos-aires.

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 político 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 por afamadas revistas internacionais, como *Life* e *Look*.

Em 1976, 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).¹⁸ Esta última garantia uma formação mais completa, com duração de dois anos, carga horária consistente, foco no domínio técnico expressivo, visando à 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 Saggese, Nair Benedicto, Lily Sverner, entre outros. Foi através dessa escola que Stefania Bril se aproximou do meio, em 1969, com 47 anos e até então havia exercido a

18 Criada por Claudio Kubrusly, já fotógrafo do *Jornal do Brasil*, e instalada na avenida Paulista, depois na rua Batatais, 492, com seu próprio laboratório e uma pequena galeria. Tinha entre seus docentes Cristiano Mascaro, Maureen Bisilliat e George Love. Ver Mendes e Camargo (1992, p. 131, nota 105).

profissão de química. Nascida em Varsóvia, onde permaneceu sob falso nome (Stefania Filinska) durante a ocupação, refugiou-se em 1947 na Bélgica e emigrou para o Brasil em novembro de 1950 junto ao marido, Casimir Brill, também polonês e químico. Ambos foram empregados na indústria bioquímica paulista: Stefania como assistente de pesquisa de Hans Slotta até o nascimento da primeira filha; em seguida, como assistente do marido na empresa Orquima, com cargo formal até o nascimento da segunda filha (1960) e depois, informalmente. A parceria profissional se interrompe repentinamente quando ela, após um ano de estudos 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 de fotografia foi tamanha que expandiu o mercado expositivo até aquele momento restrito aos salões dos clubes, e 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, era atraído pelo potencial que a fotografia oferecia de crônica visual da cidade, podendo ser reconhecida como autoral e exposta em galerias, onde seria comercializada. As multinacionais perceberam o movimento. Em 1978 a Kodak montou um centro educacional (CEK) que comercializava, entre outros

serviços, treinamentos avançados para profissionais; dois anos mais tarde, 1980, a Fuji inaugurou o Salão Fuji.

O setor público parecia acompanhar a tendência: o Museu da Imagem e do Som (MIS) foi inaugurado em 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 (Bril, 1980b). 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 dessa 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 fotógrafas, entre as quais Bril.

O centenário da Kodak (1980) marcou o ano que a imprensa promoveu como uma “temporada de artes comandada pela fotografia” (Bril, 1980c, 1980d). A multinacional patrocinou a I Trienal de Fotografia no MAM de São Paulo, que totalizou vinte mil espectadores em três meses: um megaevento com setenta participantes, nacionais e estrangeiros, cujas obras seriam incorporadas ao acervo. Após uma década na surdina, com apenas duas exposições fotográficas (Cartier-Bresson, em 1970, e Brassai, em 1974), o museu pareceu intencionado a fazer jus às premissas; entretanto, a curadoria separou as obras expostas em dois setores, fotojornalismo e fotopictórico, sem chegar a mexer nas categorias tradicionais.

Enquanto isso, o Museu de Arte Contemporânea (MAC) da USP oferecia mostras híbridas (como a primeira JAC, em 1972, e Perspectiva, em 1974), nas quais a fotografia interagiu com novas mídias, como xerox e videoteipe. Em 1981, o MAC promoveu o evento Foto-ideia, reunindo trabalhos conceituais que mostram outras possibilidades de processamento e suporte, 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 vale de um recurso quase literário (em sequência visual), sendo raríssimos os que num só momento decisivo (o que acontece em fotodocumentos) conseguem estruturar e transmitir a ideia (Bril, 1981a, p. 26),

a exposição gerava a sensação de hibridação com a literatura no gênero “fotopesquisa” (Bril, 1981a, p. 26). 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 (Nogueira, 1984). No Rio, seria o MAM que hospedava exposições individuais – como, 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*, realizada em 1955 por Edward Steichen, diretor do Department of Photography do MoMA, convidando 508 artistas de 68

países. Na edição sucessiva da Bienal, a fotógrafa inglesa imigrada Maureen Bisilliat reuniu suas imagens com obras de artesanato latino-americano na exposição *O turista aprendiz*, homenageando Mário de Andrade. Cabe notar que, com tantas iniciativas prestigiando o repertório nacional, são raras as tentativas de garantir a conservação de tal repertório. Parece isolado algum esforço de Bril nesse sentido, como o projeto datado de abril de 1984, endereçado à Fundação Bienal para constituição de acervo com fototeca e plantão para doação. E permanece até hoje 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 (1980e), não se daria, em São Paulo, pela exposição em museus, mas pelo incremento do mercado colecionador: ela precisava ganhar *status*, ser cotada e vendida por galerias. Para tanto, precisava achar suportes específicos, como o cartão-postal e o livro numerado e assinado pelo autor. Por enquanto, o mercado paulista se mostrava indeciso, desconfiado de que houvesse vantagem em comercializar algo que vinha estampado todo dia em qualquer jornal. Galerias especializadas eram raras, e as demais vendiam fotografias só excepcionalmente (Bril, 1979a). Comparando São Paulo com Nova York, que em poucos anos havia saltado de 5 para 25 galerias especializadas, Bril indagava os motivos da falta de um perfil de comprador (particular ou institucional) que valorizasse a fotografia em pé de igualdade com outras formas de expressão artística e como digna de ser colecionada – isso na metrópole que liderava o colecionismo particular de arte moderna na América Latina. Um dos

motivos seria certamente a hesitante legitimação por parte da Bienal (Bril, 1979b, 1980f).

As observações acima, que me permitiram descrever o contexto do qual Bril participou também como fotógrafa, são estratégicas para guiar sua entrada no meio onde, mesmo como iniciante, ela buscava se estabelecer profissionalmente. A partir de 1970, articulou sua produção neste sentido: organizando os negativos por séries temáticas, viabilizando a impressão de cartões-postais e pequenos volumes, selecionando algumas séries para ampliação e bancando suas primeiras exposições individuais. A série “Bate foto” foi exposta no Casarão do Clube Hípico em novembro de 1970; a série “Mãos”, no Festival de Inverno em Campos de Jordão em julho de 1971, bem como na Galeria Bonfiglioli e na Galeria Fotóptica em 1972. A mesma, combinada com as séries “Gente”, “Birutex” e “Escrita urbana” e com poemas de Olney Krüse (também fotógrafo), compôs o livro *Entre*, que recebeu prefácio de Boris Kossoy e foi lançado na Galeria Bonfiglioli em 27 de novembro de 1974. Em 1975, Bril criou a série “Flagrantes paulistas” para a Galeria Fotóptica; 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 – BPI/CGP, em 1983).

Desta última, com título *Brésil des brésiliens*, 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 seguintes temas: Amazônia, religião, classe rica e classe média, indígenas, campanha eleitoral, carnaval, jovens, cidades, Itaipu, praias, futebol. Na correspondência, revela-se que a primeira proposta veio de Stefania Bril.¹⁹ Albiges recolheria obras de artistas brasileiros residentes na Europa, enquanto Bril selecionaria obras de artistas brasileiros residentes no Brasil, além de redigir o texto publicado no catálogo com o título “Impressions photographiques” (Centre Georges Pompidou, 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”. Destaca a opção pelo PB como modo de “visualizar” as muitas realidades brasileiras, “rostos, gestos, comportamentos”, sem ser pelo banho de “cores tropicais” (p. 52). A ideia se esclarece como convite colaborativo: “O público sente a cor” dentro de uma imagem PB, assim como “sente melodias, mesmo sem batucque” (Bril, 1983a, p. 28-29).

19 “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 (Albiges, 1983).

Quem fotografa no Brasil, argumenta Bril, depara-se com um mundo permanentemente superexposto e tem seus olhos feridos por uma luz que “tem pressa”, ou seja, que passa rapidamente de um estágio ao outro, diversamente da Europa; de modo que são muitos Brasis, um para cada hora, para cada lugar. Entre o tempo cristalizado que marca a vida dos camponeses e retirantes, vinculados a terra, e o tempo convulso do mundo urbano “que produz e consome, destrói e constrói”, há muitos graus de sombra e contraste. Utilizando a expressão *damnés a la vie* para indicar indivíduos “estranhos ao progresso que desafiam

mesmo sem saber” (Bril, 1983a, p. 28-29), Bril parece evocar Fanon (1961) sem citá-lo explicitamente.

Foram expostas noventa 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 era autônoma, como Araquém Alcântara, Maureen Bisilliat, José Ceccato, Mario Cravo Neto, Hugo Denizart, Carlos Freire, Milton Guran, Luis Humberto, Jacqueline Joner, Cristiano Mascaro, Madalena Schwartz, João Urban e Pedro Vasquez. Duas tendências emergem no *release* para a imprensa francesa: uma, mais

estética, e outra, expressando a vontade de mostrar a realidade social e cotidiana [...], afastando-se da

imagem estereotipada do exotismo, carnaval, praias e da estetização da miséria.. (Release..., 1983, [s.p.]

Pelo título, *Brasil dos brasileiros*, fica claro o convite para que espectadores europeus encarem o Brasil visto por dentro. Aqui pouco influi a nacionalidade dos artistas, sejam eles brasileiros residentes no Brasil ou no exterior, afastados pelo regime militar (como Salgado, que residia na França com a esposa Leila Wanick Salgado desde 1975), sejam eles estrangeiros residentes no Brasil (como Bisilliat e Schwarz) e “desconhecidos na França”, segundo o *release*, uma vez que não eram promovidos pela propaganda de regime.

O apelo ao estatuto presencial de produção da imagem como meio de “mostrar a realidade” (de acordo com o *release*) remetia, ainda e necessariamente, ao modelo perene da fotorreportagem norte-americana, vale dizer, a campanha da agência governamental norte-americana Farm Security Administration – FSA (1935-1944), que documenta as misérias rurais, visando “dignificar” indivíduos retratados em condições de miséria extrema. O modelo virou referência da imprensa mundial para um tipo de fotoensaio, publicado especialmente por periódicos de distribuição em massa, que acabou alimentando um voyeurismo da pobreza exibida como destino meramente individual. A narrativa biográfica, com imagens legendadas por frases romanceadas e diálogos ficcionais, enfatizando a trilogia superação do sofrimento-milagre-merecimento, dissimulava as estruturas de exploração subjacentes e sustentava a retórica neoliberal

do sucesso. No Brasil, tal retórica vinha embrulhada por um estilo sensacionalista e um olhar caritativo que fizeram o sucesso de periódicos como *Manchete* (fundada em 1952) e *Veja* (fundada em 1968), na esteira da revista *O Cruzeiro*, a qual, graças a esse tipo de reportagem, havia alcançado um público internacional, inaugurando redações em Nova York, Paris, Roma e Tóquio, bem antes de existir um público massivo no Brasil.²⁰ O sucesso capitalizou a atenção das multinacionais (Esso, Shell), que instituíram prêmios; porém, segundo Bril, na hora de festejar os premiados, nem sempre sobrava lucidez para discriminar o impacto “efêmero” de imagens cujo interesse seria reduzido à exposição da dor dos outros do impacto “permanente” que adviria da ética do fotojornalismo “autêntico”. Este seria, segundo ela, o caso de Salgado, referenciado pela agência Magnum, que integrava desde 1979, e no Brasil, de fotorrepórteres associados à Agência F4 (Bril, 1985a, p. 18).

Sob o lema “fotojornalismo” cabia, portanto, o trabalho de fotógrafos e fotógrafas com as mais variadas formações, intenções e desempenhos. Nas páginas da revista ilustrada *O Cruzeiro*, fundada em 1944, saíram reportagens bombásticas sobre populações indígenas produzidas pelo próprio diretor da revista, Antonio Accioly Neto, e pelo fotógrafo francês Jean Manzon, que vinha de periódicos de grande tiragem, como *Paris Soir* e *Match*, e que acompanhou a Expedição

20 Fundada em 1928, a revista cresceu enormemente após a chegada, em 1944, do editor Jean Manzon, que havia trabalhado na *Paris Match* e na *Vu*.

Xingu-Roncador (1946-1949), além de minuciosas pesquisas imersivas sobre festas populares do Nordeste produzidas pelo antropólogo francês, naturalizado brasileiro, Pierre Verger (1946-1951). A mesma revista *O Cruzeiro*, entretanto, recusou em 1970 os serviços da fotógrafa judia húngara, naturalizada brasileira, Claudia Andujar por considerar (segundo ela) a condição feminina incompatível com a vida de repórter. A recusa fez com que Andujar publicasse seu trabalho na *Life* e passasse em seguida a integrar a redação da lendária revista *Realidade* (1971). Na década de 1970, a crescente onda do fotojornalismo se deparou com o poder da censura, que limitava direitos de expressão e tentava controlar as imagens do país que poderiam ser veiculadas no exterior. Não somente (sabe-se) peças foram censuradas, teatros fechados e exposições vedadas, como redações inteiras foram demitidas por ordem policial. Foi o caso, em 1974, da *Realidade*. Muitas vezes, mesmo fora do Brasil, obras foram sequestradas: especialmente pavoroso foi o sumiço das ferramentas rurais e domésticas que seriam expostas na mostra *Trabalho brasileiro*, curada por Lina Bo Bardi na Embaixada do Brasil em Roma, fechada no dia anterior à inauguração, em 1976, por ordem do Itamaraty.

A primeira reportagem de Claudia Andujar entre povos nativos afetados pela construção da rodovia Transamazônica, em 1970, após ser rejeitada pelo *Cruzeiro*, foi publicada pela norte-americana *Life*. No Brasil, a fotógrafa voltou a propor a pauta à *Realidade*, que saía aos domingos e já estampara reportagens suas sobre temas ousados, como o dia a dia de casais homossexuais e cenas de partos domésticos. O número

da revista com as fotografias do povo Yanomami vendeu trezentas mil cópias; porém, a reportagem foi percebida como crítica à política indigenista do governo e provocou a demissão de Andujar. Em 1971 ela fundou sua própria *Revista de Fotografia*, na qual publicou o icônico ensaio “Sônia”; simultaneamente, em junho, as imagens foram expostas/projetadas em formato de *slide* no Masp. Com George Love, em 1976, organizou a exposição/publicação de *Amazônia*. O formato (livro + evento) foi o achado que lhes proporcionou um encontro bem mais objetivo com o público, sem ter que submeter seus critérios éticos aos padrões editoriais e prerrogativas das revistas. Além disso, permitiu elaborar um estilo de reportagem bem mais autoral na esteira do trabalho de associados da Magnum. No caso de Andujar, as expedições à Amazônia foram apoiadas por bolsas (Guggenheim, Fapesp, Fullbright) – Bardi mais uma vez se fez mecenas durante décadas. Em 1971 ele havia convidado o casal Andujar/Love a assumir o curso de fotografia do Masp, interrompido duas décadas antes; em 1980, organizou, após uma longa imersão da fotógrafa, nas regiões indígenas entre Venezuela e Brasil, 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, que implicava 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 da região amazônica, 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 associar-se em agências. Surgiram a F4 e Imagens da Terra²¹ 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 os títulos, merecem relevo 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 esse lugar de consideração: contava com dois livros em circulação e com o destaque devido à intensa atividade crítica. Suas resenhas em *O Estado de S. Paulo*, desde 1975, haviam conquistado pauta de coluna semanal dedicada à agenda fotográfica da cidade. Desde 1980 publicava também ensaios de fotojornalismo, sendo autora de textos e imagens,

21 Com Nair Benedicto, Juca Martins, Ricardo Malta e Delfim Martins como sócios fundadores da F4, em São Paulo, e João Roberto Ripper entre os fundadores da Imagens da Terra.

viabilizados por suas frequentes viagens ao exterior, na *Iris Foto* e em outras revistas, como o periódico judaico *Shalom*. Assinava como “crítica de fotografia” e acompanhava eventos no circuito internacional, desde 1973, como os Rencontres de la Photographie, de Arles, o Mois de la Photo, em Paris, e em 1978 e 1981, os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia na Cidade do México. Chegou a organizar seu próprio evento em Campos de Jordão, o primeiro do gênero no Brasil: o I Encontro de Fotografia, em julho de 1978, ao qual se seguiu o II Encontro (1979), apoiado pela recém-nascida Comissão de Fotografia e Artes Aplicadas da Funarte.²²

Bril era uma resenhista diligente. Resumia 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

22 Criada em 1976, a comissão era indicada a cada dois anos e 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. Essas instituições foram aglutinadas no Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (Ibac), em 1990, no governo Collor, sofrendo liquidação dos quadros, desmantelamento de programas e corte de verbas.

chocantes, documento e arte, fotojornalismo pioneiro e contemporâneo, realidades captadas e interpretadas, pontos de interrogação que convidam o espectador a um diálogo apaixonante. (Bril, 1982c, p. 25)

Parecia à vontade no ambiente internacional da crítica especializada, no qual as questões eram expressas “em cinco idiomas e não adiantaria não saber responder” (Bril, 1981b, p. 21); o gosto de participar de ambientes despreocupados com as demandas ordinárias do mercado fotográfico lhe fazia abraçar sua identidade de fotógrafa latino-americana com olhar amplo. O debate descolonial, incorporando textos de alcance continental, como *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon (1961, publicado no Brasil em 1968), *Pedagogia do oprimido*, de Paulo Freire (1968, publicado no Brasil em 1974), *As veias abertas da América Latina*, de Eduardo Galeano (1971, publicado no Brasil em 1977) e *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*, de Augusto Boal (1974, publicado no Brasil em 1975), conquistava as artes. O relativo atraso com que tais textos circularam no Brasil se deu ao fato de tratar-se de autores exilados pelo regime militar, no caso de Freire e Boal, ou de autores estrangeiros não gratos pelo regime, como Galeano. Durante as campanhas de alfabetização de massa que Freire iniciou no Peru e com as quais Boal colaborou, na primeira etapa de seu exílio, residindo em outros países do continente latino-americano, a fotografia surgiu na condição de 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 –, reivindicava-se seja o direito de olhar, não mais sendo olhado, seja o direito de expressão, nas condições postas pelo analfabetismo. Portanto, observava Bril (1981c, p. 18), no exercício fotográfico estaria implícita uma “preocupação ativa crítica e engajada com a realidade social”.

O tema surgiu no I Colóquio na Cidade do México (1978) e foi central no II Colóquio (1981). Deste, Bril participou presencialmente, representando o Brasil ao lado de Luis Humberto Pereira. Cerca de quarenta nomes representavam o tema 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; Costa, 2017, p. 149)

A fotografia latino-americana buscava definir sua identidade livrando-se das “gaiolas retóricas” – termo usado pelo fotógrafo mexicano Pedro Meyer na abertura do I Colóquio, em 1979 (*apud* Crovetto; Franco, 1984, p. 13) – constituídas por imagens modelares de fotógrafos estrangeiros (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, pesadelos, expectativas, decepções e utopias europeias. Mas [há] 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.
(Scorza, 1984, p. 20)

A presença de escritores em colóquios de fotografia 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, 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. Assevera, ao contrário, que ela é resultado de múltiplas manipulações: é afirmada, retratada, ampliada, focada e distanciada por diversos narradores de modo que afinal ninguém saiba realmente o que está narrando. Os procedimentos da fotografia e da narrativa coincidem: ambos são instrumentos de ficção.

No II Colóquio, em 1981, o sociólogo argentino naturalizado mexicano Néstor García Canclini chegou a afirmar que o campo da fotografia não é o verdadeiro, mas o verossímil: 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”, ou seja, hegemônicos, segundo Bril (1981d, p. 38). 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” (p. 38). A ideia havia sido defendida no II Colóquio pelo fotógrafo alemão Roland Gunther. O trabalho de Lewis Hine sobre a exploração do trabalho infantil (1910, EUA), que levou à aprovação da primeira lei de proteção ao menor nos Estados Unidos, seria um bom exemplo disso, 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, tornando-a uma postura “ativa e crítica perante os efeitos da fotografia na realidade” (Bril, 1981c, p. 18). Não se trata somente do respeito devido à dignidade dos retratados que resiste à pressão exercida pelas expectativas de consumo dos leitores; antes disso, a consciência se insurge diante da imagem que “dignifica” a miséria, explorando algum aspecto de beleza formal. Além disso, a compreensão de que a cada impacto emocional corresponde, no público, uma

dose crescente de indiferença alerta quanto aos perigos da exposição excessiva. A fotorreportagem em tom sentimental anestesia o leitor, compelindo autores a lançar mão de truques cada vez mais sensacionalistas. Esse campo minado é a zona de (des)conforto da fotografia nacional, que Bril nesse momento valoriza: “No Brasil, nós, fotógrafos, crescemos. Já não interessa estetizar a miséria” (Bril, 1981e, p. 21).

Outros Brasis

Era 1981. Resenhas descrevem a “estética da miséria” como opção óbvia para a maioria dos trabalhos inscritos no concurso lançado pela Fundação Nacional do Bem-estar da Família (Benfam), com exceções como o de Jaqueline Joner. No mesmo ano, Bril desaprovou a seleção brasileira que integraria a exposição *Fotografia Latino-americana* no Kunsthhaus, em Zurique, com quinhentas 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?” (Bril, 1981f, p. 47). Também condenou a seleção Brasil-para-exportação, que privilegiava “miséria, folclore e uma pitada de travestis”, confirmando 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 Bril, motivaria um recorte tão ideológico do vasto painel fotográfico brasileiro presente na exposição *Feito na América Latina*, montada para o II Colóquio da Cidade do México? O estereótipo colonial, respondia, “só que o espectador não sabe [...] e acha as fotos fortes, boas, só porque correspondem a uma imagem pré-fabricada” (Bril, 1983b, p. 15).

É gritante a manipulação ideológica que Bril repara nesse duplo álbum colonial (Zurique-Paris) para europeus apreciarem; é clara a motivação ética que guia seus critérios de curadoria para a exposição *Brésil des brésiliens*, apresentando uma inversão descolonial já no título. A seleção priorizava, como já dito, imagens produzidas pelo fotojornalismo independente (das agências), focando contextos de cotidiano e trabalho que anulam qualquer expectativa de ostentação tropical, principalmente nos objetos (futebol, favelas, festas) que melhor poderiam ilustrar a mística terceiro-mundista com seus clichês 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 PB (76 contra 15 cor), tende a cancelar o clichê 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 “brasiliidade” recusa o senso comum, segundo o qual ela derivaria de um pré-requisito de pertencimento e correta representação por naturalidade, e, quase ao contrário, revela nas imagens facetas do país julgadas irrepresentáveis pelo regime – não só político, como estético. Outras faces, outras narrativas, outras vozes, outros Brasis.

A participação de Sebastião Salgado parece norteadora desse conceito. As fotografias expostas e publicadas no catálogo pertencem ao projeto *Otras Américas*, que ocupara sete anos da vida do fotógrafo desde 1977. Nesse período, Salgado havia se associado à Magnum. No Brasil, as imagens haviam sido vistas em 1982 na Galeria de Fotografia da Funarte, e algumas adquiridas pela instituição; em seguida, foram expostas no Centre Georges Pompidou (CGP). Finalmente, em 1986, com curadoria de Leila Wanick Salgado, saiu o livro do fotógrafo em inglês, espanhol e francês, o qual lhe rendeu alguns prêmios (Livre Photo da Kodak/Pathé e Foto Ibero-americana, entre outros).²³ 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 um modo de vida errante que é “um prisma pelo qual o continente inteiro pode ser olhado” (Riding, 2014, p. 11) – independentemente da nacionalidade, dado irrelevante, uma vez que, como fotógrafo (ainda mais da Magnum), seria o mundo seu destino e sua destinação, aquele “mundo dos destituídos [que] não conhece fronteiras” (p. 12). Salgado, na condição de exilado, para realizar o projeto, não se arriscou a entrar no Brasil, mas percorreu os confins, compartilhando seu estado de exílio com os moradores das fronteiras. Pelas imagens, o fotógrafo se faz presente, mesmo que silenciosamente. Não é ausente, nem resignado, nem oportunista. Os retratos não

23 No Brasil, *Otras Américas* foi publicado em 2014, idêntico à edição de 1986, só que em português.

idealizam as pessoas retratadas, não escondem o desespero, não enfatizam o misticismo. Excepcionalmente, nesse seu primeiro livro, nenhum texto informativo ou descritivo os acompanha – as imagens bastam.

O efeito “desconcertante” anunciado no *release* por Albiges da sequência de imagens “tão diversas, mesmo diante da imensidade do país” (Release..., 1983, [s.p.]), que compõem o catálogo *Brésil des brésiliens*, retorna na descrição por Mario Carelli (1983, p. 88) do “contraste desconcertante” entre imagens que fogem aos clichês e revelam a diferença do Brasil – aquele que Roger Bastide (1983, p. 91), professor da USP na década de 1930, definia como “terra de contrastes [...] com forças do antagonismo no interior das forças de acomodação”. Mesmo que a tendência documental na curadoria de exposições fotográficas estivesse amplamente consagrada, sobretudo na França, e mesmo que especialmente essa curadoria fosse atualizada ao debate descolonial surgido nos colóquios da Cidade do México, sendo a primeira mostra coletiva de fotografia brasileira em um importante museu no exterior, ela desnorteou muitas expectativas e foi alvo de comentários reticentes. Sua “modéstia documental” agiria “em detrimento da fotografia articulada como meio autônomo de expressão” (Magalhães; Pellegrino, 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 social e legalmente reconhecida. Nesse sentido, organizou e promoveu os Encontros de Fotografia em Campos de Jordão (1979, 1980). Sua palestra no II Encontro encarava o assunto

“profissão fotógrafa”.²⁴ Bril fazia um *excursus* sobre as mulheres pioneiras da fotografia mundial, destacando dez contemporâneas, das quais quatro (Hildegard Rosenthal, Maureen Bisilliat, Claudia Andujar e Dulce Carneiro) eram ativas no âmbito nacional. Declarava compartilhar com elas a luta “contra qualquer rotulação de fotógrafa; o que há é um trabalho de boa ou má qualidade” (Bril, 1982d, p. 34). 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 esse interesse por meio de uma imagem” (p. 34). Dir-se-ia tratar-se de 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

24 Com o título “As linguagens internacionais (e femininas) na fotografia”, o texto da palestra foi publicado na *Iris Foto* n. 348 (1982). Outras palestras do evento 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), além da mesa com o tema “Imagem *versus* texto”.

número de participantes. Apesar da ampla repercussão na mídia, até Cremilda Medina (1978, p. 26-27), editora-chefe de artes de *O Estado de S. Paulo*, admitiu que fora “precário”. Já o II Encontro, realizado em 1980 e bancado pela Kodak com o apoio da Prefeitura de Campos, segundo a mesma autora, que também o havia coordenado, resultou em “sucesso absoluto” (Medina, 1980, p. 24), 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, e 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 na Cidade do México), do instigante ambiente vivenciado nos encontros de Arles, onde inclusive os dois curadores Pedro Meyer e Bril haviam se conhecido na década de 1970. No fim da temporada de 1980, a Funarte anunciou “um centro nacional de pesquisa, preservação e restauração de fotografia” que seria subvencionado por ela e 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. (Funarte, 1980)

Segundo Bril, era o caso de felicitar o meio, por essa “verdadeira explosão” (Bril, 1980g, p. 25). A partir de 1982, a Funarte encabeçou projetos de alcance nacional, como as Semanas Nacionais da Fotografia, das quais Bril participou na V e na VI edição, em 1985 e 1986, quando lançou seu livro *Notas*.

A trajetória do fotojornalismo brasileiro, partindo das missões socioetnográficas sugeridas por Bardi na década de 1950 até aquele início da década de 1980, traçava um mapa em que 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 que passava pelo aparato sensível mais do que por meios descritivos e processava sensações de presença não só do fotógrafo, como também do espectador: “Este cara a cara intenso e visceral com a realidade, que mexe na gente, sacudindo a poeira da acomodação e da indiferença”, era o que, segundo Bril (1981g, p. 20), a fotografia de Júlia Bernardes e de outros nomes associados à agência F4 provocava. Na matéria “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 obscuro, apontava fatos emblemáticos, provocava ideias e o fazia em mídias de vasta circulação, incluindo o mais amplo público até o

internacional, enfrentando a censura e a descontinuidade do mercado. Essa potência específica adensava a compreensão das especificidades formais da linguagem fotográfica em diálogo, não mais em relação de dependência com as artes visuais. Evidente, nesse sentido, é o esforço de Stefania Bril com outros fotógrafos-críticos, como Boris Kossoy e Vilém Flusser, que também publicavam em jornais, e João Farkas.²⁵

Neste ponto, Bril, após a viagem ao México, muda de ideia a respeito da autonomia semiótica da fotografia como índice não controverso de algo efetivamente acontecido, e passa a afirmar a necessidade de legenda, haja vista a exigência 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), ela se torna capaz de gerar conhecimento: não mera informação, mas formação sobre acontecimentos. Esse texto é autoral, mesmo que frequentemente seja omitida sua autoria, porque o significado que veicula pode redefinir o sentido da imagem. A afirmação e defesa da autoria da imagem, passando pela legitimação da

25 Kossoy manteve uma página mensal no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* (1972-1974), e Farkas era editor da revista *Isto é* (1982-1983). Além do *Estadão*, também o *Jornal da Tarde* mantinha uma resenha de fotografia por Moracy de Oliveira, enquanto Arlindo Machado escrevia na *Folha de S. Paulo*.

profissão, implica assumir a responsabilidade contra qualquer manipulação; portanto, não somente sobre a 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 acarreta não somente a legitimação pública e jurídica da autoria como, também, a assunção da subjetividade no clique e na edição; vale dizer, das responsabilidades que a autoria comporta por parte do sujeito fotógrafo 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 por meio das extensas rubricas redigidas por ele mesmo, 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, 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 e que animava o trabalho dos fotojornalistas associados às agências, como era o caso de Nair (Bril, 1986a). 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 poder “presentificar” aquele fato, dizia Nair, então a imagem produzida no âmbito do fotojornalismo pode requalificar-se nas redações e assumir

estatuto de arte. Algo que não somente informa, como também 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 de o evento violento acontecer e elas virarem notícia. Essa peculiar relação com o tempo, argumentava Bril, é o que determina o 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 – com um crítico de fotografia limitando-se, por exemplo, a ilustrar o sentido e os valores formais da imagem, como poderia fazer um crítico de artes plásticas –, arrisca perder seu impacto de presença, denúncia e testemunho (Bril, 1990).

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 rege as relações entre artistas, críticos e leitores/espectadores. Pois qualquer mudança nos processos de criação e produção modifica também os modos de recepção e, portanto, altera as tarefas 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 corre o 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, 1987b, p. 33) e aplicá-lo a todas as artes, pois qualquer aparelho serve melhor quanto mais aproxima os consumidores da esfera de 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, fechando com um bordão da época, atribuído ao pintor e fotógrafo húngaro László Moholy-Nagy: “Não aquele que ignora o alfabeto, mas aquele que ignora a fotografia será o analfabeto do futuro”.²⁶

No artigo “Anos de ascensão e queda”, citado no início deste livro e em vários outros artigos da década de 1980, Bril atestava que, naquela década, a ideia visionária de Benjamin pareceu realizada por um momento. 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. Nesse contexto, havia se formado uma estética específica, consolidada por um debate ético que reivindicava a legitimação jurídica da profissão e o direito de olhar a partir do lugar de fala descolonial. O debate atribuía a especialistas da fotografia a função específica de aproximar os espectadores/leitores da esfera de

26 Ver também Bril (1986b).

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, esse “sistema” funcionou através de mútuas expectativas entre artistas, críticos, leitores: “Depositava-se nos críticos confiança para [definirem] o que merecesse exposição ou cobertura” (Bril, 1990, p. 90-91).

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” (Bril, 1990, p. 90-91). Passa a vigorar 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, alerta Bril, pode fazer com que ela perca seu valor documental, ou seja, a prerrogativa de “dizer a verdade” sobre o real e sua eficácia. Quanto mais exposta, a realidade torna-se invisível. Bril descreve esse efeito como uma doença “incurável”: o “mal da imunização” (p. 90-91). Mesmo viciante, o uso da câmera não é letal, como seria o de uma arma; entretanto, assim como uma arma, ela é vendida ao grande público por meio da publicidade, por ser fácil de usar, rápida e predatória, ou seja, capaz de apoderar-se rapidamente de algo imaterial,

reduzindo-o a mercadoria. A metáfora deriva das reflexões de Susan Sontag (1990) acerca do estatuto “democrático” conquistado pela fotografia no âmbito da indústria cultural: ela se tornou um passatempo acessível a todos, com aparência de participação, mas que na verdade transforma o ato de ver no de assistir e consumir (um voyeurismo) e o fato visto em uma mercadoria (um evento). Imagens fotográficas são apreciadas nas sociedades de controle porque não interrompem os acontecimentos; ao contrário, elas lhes permitem continuar acontecendo, fornecendo informações sobre eles. Tornou-se aceitável uma foto “boa” de acontecimentos horríveis, de modo que, segundo Sontag, 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-se a própria impotência.

Para apresentar ao Brasil a obra do fotorrepórter suíço Werner Bischof, Bril evoca, ao descrever seu modo de olhar as pessoas retratadas enquanto viajava por países europeus destroçados pela Segunda Guerra, o conceito de “banalização” que Hannah Arendt usa para narrar 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 fotógrafo, mesmo quando encontra objetos banais, esconjura a presumida objetividade do registro e “presentifica” tanto quem é olhado como quem olha. “Quando olho as fotos dele [Bischof], sinto a presença de alguém que conheço bem. Sem jamais tê-lo conhecido pessoalmente”. A empatia perante uma criança “chinesa, coreana, húngara ou peruana”, ou perante a dor das mães indianas, é tamanha que “todo

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?” (Bril, 1991a, p. 45).

“Dor, impotência e beleza” são caracteres que Bril reconhece nas fotografias de Salgado, nessa altura (fim da década de 1980, 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 fotógrafo 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. (Bril, 1989, p. 12)

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 (*apud* Bril, 1989, p. 12). 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 e não impede o direito de olhar; ela instiga a vidência do espectador, que admira aquilo que não necessariamente alcança e sente (sensorialmente) aquilo que não necessariamente compreende pela lógica.

Escreve Bril, acerca 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. (Bril, 1981h, p. 26)

O diário fotográfico da cidade silenciada flagra seu próprio trauma de criança judia, perseguida na cidade onde nasceu e refugiada.

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.
(Bril, 1981h, p. 26)

O dedo na ferida dói mais do que se fossem imagens de violência explícita, pois o leitor percebe a escalada da violência nas entrelinhas,

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. (Bril, 1982e, p. 11)

O detalhe agride pela sua verdade: “as faixas brancas com a estrela-de-davi no braço dos transeuntes” (p. 11). Para aqueles que reconhecem o símbolo, a aflição é imediata: está estampado o detalhe que o exterminará. Nessa 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 (1986c, p. 6): ela não permite esquecer. 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 esse 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 histórica”, escreveu Roland 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.

Fechar os olhos para ver

O olhar poético e político de uma fotógrafa

Cartier-Bresson diz: “Sou fotógrafo de calçada, meu negócio é a rua; meu saber, a intuição”. Esta concepção é também a minha. Sou fotógrafa 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 título 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 irreduzível do encontro entre corpos que somente a fotografia, entre as artes visuais, testemunha. A câmera torna-se companheira permanente, indispensável, da fotógrafa e 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 de ser um percurso vocacionado (ainda mais sendo tardio) de emancipação profissional. A postura lúdica da flanagem compensa, assim, uma tarefa seriíssima – a da sobrevivência não somente material como estética e ética.

A função expansiva parece essencial para entendermos a fragilidade de obras que se apresentam ao primeiro olhar singelas, até mesmo *naïf* – 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 de Bob Wolfenson, textos de Jorge da Cunha Lima e Ciro Dias dos Reis, em que 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 locais insólitos), *Construção/destruição* (com figuras geométricas criadas por obras), *Poetas de estrada* (com escritos 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” da década de 1960 – com as devidas distinções formais. Mesmo consequente, até mesmo integrada à sociedade de consumo, a estética “pop” impacta de modo irônico, pois o triunfo do produto serializado deflagra a falsidade daquele modo de vida brilhoso, entretido, desmemoriado – p.e., 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 automática e dada ao uso comum. Declara Warhol, entrevistado por *American Photographer*, em outubro de 1985: “Qualquer um

pode fazer uma bela fotografia. Qualquer pessoa pode fazer uma fotografia. Toda fotografia é pop” (Warhol, 1985, p. 77).

O debate formal sobre especificidade do meio (mecânico, seriado, reproduzível) atravessa o campo fotográfico, permeando uma tendência conceitual “pop” também na arte brasileira. Constatam 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 Meireles, e também o fotoevento na produção de Hélio Oiticica no período novaiorquino (1971-1978). Junto ao corpo/poema/pele/embalagem, a fotografia é um dos elementos da proposição performativa; o fotografado, Romero, é autor da imagem tanto quanto o artista. Nesse campo híbrido, 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 inespecífico, 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 essa ideia; entretanto, a presença de pessoas no meio da simetria obsessiva dos objetos e o uso exclusivo de PB reduzem esse eco do “pop” a um olhar minimalista e desprezioso. Uma possível genealogia desse olhar remete ao gosto de Cortázar, cujo texto “Janelas sobre o insólito”, publicado no *Special Photo* do *Nouvelle Observateur*, é 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. (Cortázar *apud* Bril, 1984a, p. 12)

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. (Bril, 1984a, p. 12)

Os dois autores, ambos escritores e fotógrafos, 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” (Bril, 1984a, p. 12). Já citamos 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, fotógrafo, 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 captados pela câmera e 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 da 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, subentendido às belas-artes e a valorização crítica de outro regime estético, que comporta a expansão de valores específicos da fotografia caracterizando seu modo de produção e recepção como diferente do da pintura, escultura, etc. A fotografia é “fragmento de vida” (Bril, 1982f, p. 14). Ela testemunha a vivência de um tempo compartilhado ou uma “fração de tempo, quando o olhar do fotógrafo e do fotografado se encontram: instante mágico, mas apenas um instante: um desvendar a essência do outro” (1983c, p. 18). 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. Ao avisar da presença de “habitantes” na imagem fotográfica, Bril propunha que a fotografia fosse um espaço para habitar, e não para assistir.

Enquanto a pintura parece (substancialmente) desvinculada da realidade, que imita em tela plana e com 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 parêntese) 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” (Bril, 1982g, p. 48). O silêncio da imagem “envolve o espectador, o cativa pela capacidade de captar fragmentos da vida que produzem novo e inesperado eco” dentro dele (1983d, p. 16). É o *punctum* (Barthes, 1984). Detalhes “incitam o leitor a penetrar dentro da foto e acomodar-se” (Bril, 1983e, p. 13), convidam-no a “entrar naquele mundo” (1983f, p. 18). Algo da imagem “se insinua sobre o fotógrafo 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” (1984b, p. 18).

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” (Bril, 1982h, p. 21). Em luto pela morte da esposa, André Kertész fotografava objetos por ela manuseados (vasos, plantas, talheres) para mantê-la viva. Bril compreende a série como uma elaboração sensorial do luto, quando o próprio Kertész falece, um ano após ela tê-lo entrevistado em sua casa em Nova York (Bril, 1985b). Aquelas fotografias apontam para o mistério da arte que, segundo Bril, “é morte na hora do clique e é renascer na hora de rever” (p. 21). 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 (1984c, p. 17).

Diante das imagens de casarões em estado de abandono, de corpos de crianças, de prostitutas, de cachorros ostensivamente exibidos nas ruas do bairro de Maciel, em Salvador, na exposição de 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” (Bril, 1980h, p. 43). 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” (1980i, p. 15).

A comunhão sensorial atravança e obsta qualquer pretensão representativa. A fotografia gera visibilidade de detalhes, invisíveis até aquele momento. Adentramos ambientes místicos: 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 de 1980. Contudo, a curadoria de sua recente retrospectiva (IMS, 2019, em parceria com a Fondation Cartier pour l'art contemporain) propõe que o defeito seja efeito, perseguido pela artista, de partilha perceptiva, e constitua seu diferencial artístico, enquanto valoriza um caráter específico, neste caso único e excepcional da fotografia. A fotógrafa Andujar informa que o efeito borrado e desfocado das fotos se deve ao uso de vaselina por ela espalhada nas bordas da lente; os relâmpagos que eletrificam as cenas noturnas, em que se capturam rituais sem *flash*, se devem 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 se deve ao uso estratégico de recursos específicos da técnica fotográfica: “O fotômetro parou de funcionar por causa da umidade; tinha que fotografar com grande angular e um filme ASA 3200 o dia todo” (IMS, 2019, p. 10). Entrevistada por Thyago Nogueira, Andujar explica que a fotografia, entre outras artes praticadas, como desenho, pintura, cinema, tornou-se 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” (IMS, 2015, p. 243). A “busca do outro” motiva

a viagem entendida não somente no sentido geotnográfico, de 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 para 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). Afastada dos Yanomamis a pedido da Funai em 1974, Andujar é expulsa dos Estados de Roraima e Amazonas, impedida de voltar e enquadrada em 1977 na Lei de Segurança Nacional como “estrangeira mal-agradecida”, mesmo que fosse naturalizada desde 1976. A sequência desses fatos persecutórios 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 como meio de ativismo político 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

devido 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), em 1972, até a criação do parque em 1992. Essa luta na qual Andujar atuou (e atua até hoje) em primeira linha juntamente ao xamã indígena Davi Kopenawa, ao antropólogo francês Bruce Albert, ao missionário laico italiano Carlo Zacquini, encarregado da saúde na Missão Catrimani, foi essencial à sobrevivência do povo Yanomami.²⁷ Infelizmente hoje as políticas indigenistas do Congresso brasileiro, sob diversos governos, mas especialmente as articuladas durante o governo Bolsonaro (2018-2022) realizando uma vocação-necropolítica que tende a reiterar as campanhas genocidas da ditadura militar, mostram que aquela guerra não acabou.

Assim, as fotografias de Andujar continuam atuais e essenciais à sobrevivência dos Yanomami. Mas não é só. A viagem ao território indígena corresponde, assim como a fotografia como meio, à busca da fotógrafa pelo outro e por um modo de vida outro, afastado “do passado, de rupturas, da intolerância, da guerra” (Andujar *apud* Persichetti, 2008, p. 8), sendo essencial também à sua própria sobrevivência. A dedicatória do livro *Frente ao eterno* (1978) ao pai, exterminado no

27 Em 1978, Andujar é autorizada a retornar às aldeias Yanomami graças à intermediação de Bardi. O governo brasileiro levou o projeto de demarcação das terras da CCPY até o Earth Summit, organizado pela ONU no Rio de Janeiro em 1992 (Rio-92), quando a homologação do parque serviu para dar ao Brasil credibilidade como país anfitrião.

campo de concentração em Dachau, mostra que o luto tem sido elaborado no percurso memorial do esquecimento e do reconhecimento de uma possível alteridade à identidade originária marcada por traumas. Logo em seguida (1981-1983) Andujar realizou uma série de retratos de indivíduos indígenas vacinados como registro de uma campanha sanitária que, em 2009, foi revisitada na exposição *Marcados* (Andujar, 2009). Retrospectivamente, em 2019, Andujar reparou: tais fotografias “não teriam sido tiradas se eu não tivesse passado pelo nazismo” (IMS, 2015, 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 corpos dos protagonistas das imagens – quiçá até da própria autora – e não mais os corpos das vítimas. Na publicação original, a fotógrafa detalha: “Não se trata de justificar a marca colocada em seu peito, mas de explicitar que ela se refere a um terreno sensível, ambíguo, que pode suscitar constrangimento e dor” (Andujar, 2009, p. 272).

Entremeando fatores étnicos e biográficos ao uso estratégico da fotografia como testemunha do efêmero, desconectada de suas prerrogativas miméticas, casos determinados, como os das nossas duas fotógrafas, ambas judias perseguidas e refugiadas, sugerem que 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), em que se fizesse possível sobreviver ao trauma do extermínio, do desterro e do exílio, como no caso de Salgado. Mesmo quando

tardia, como no caso de 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 significativa, 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 cada nova ocorrência de artista citado e citada, ao invés da naturalidade, a condição de perda da nacionalidade enquanto pessoa refugiada, emigrante, exilada. Se pensamos, por exemplo, nas 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, nos quais identidades fugidias, colhidas no momento efêmero do encontro com a câmera, desconcertam-se e reposicionam-se incessantemente. Essa observação sugere que consideremos uma “especificidade judia” no campo da fotografia, mesmo que isso contrarie o cosmopolitismo que parece ser prerrogativa de artistas associados a agências de fotorreportagem como a Magnum. No mínimo, tal especificidade revela a urgência de negociar sua presença enquanto pessoa refugiada, ou seja, muitas vezes, apólide (não simplesmente estrangeira, como Weston e Modotti, viajante ou emigrante) no mundo que a 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 recalçamento do trauma da origem, ou melhor, do trauma da perda do lugar de origem que parece marcar a condição de refúgio – não necessariamente de qualquer expatriação.

No caso brasileiro, em que a ocorrência do dado é deveras impressionante,²⁸ uma suposta “especificidade do olhar” está embutida na dimensão identificada por “apátrida”, ou seja, não pertencente a pátria alguma, pela retórica nacionalista do Estado Novo, desde a década de 1950. Não foi acolhedora, como poderia se supor, haja 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 no Brasil e deixaram a Europa entre 1933 e 1945, após a promulgação das leis raciais na Alemanha (1935), Áustria, Itália e Hungria (1938), Polônia (1939) e França (1940), e mesmo nos anos seguintes, quando fugiam e eram 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

28 São judeus, ou casados com judeus, grande parte dos fotógrafos(as) ativos(as) no Brasil entre as décadas de 1950 e 1990: Alice Brill (casada Czapka), Curt Werner Schulze, Fredi Kleemann, Ed Keffel, Hans Günter Flieg, Hans Gert Israel Kornblum, Heinrich Joseph (dito Hejo), Heinz Förthmann, Hildegard Baum (casada Rosenthal), Kurt Klagsbrunn, Martha Gertrud Altschul, Peter Curt Scheier e Stefan Rosenbauer, além dos já citados Thomaz Farkas, Claudia Andujar e Stefania Brill.

trabalho por tempo indeterminado (tanto que o casal Bril conseguiu visto em 1950, possuindo ambos os requisitos: uma contratação forjada e nenhuma referência étnica nos documentos de identidade; ambos se declararam 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, com a discriminação de artistas, como Lasar Segall, cujas obras constavam da famigerada exposição *Arte degenerada* (1937). Em 1954, a Galeria Askanazy, no Rio de Janeiro, foi atacada por manifestantes integralistas e teve uma obra (*Namoro Sentimental*, de Wilhelm Wöller) danificada, sendo que outras obras ali expostas, inclusive de Segall, haviam composto a exposição *Arte condenada pelo III Reich*. Paradoxalmente, a integração dos judeus se deu com facilidade 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 não depender de investimento financeiro excessivo para a aquisição de equipamentos, a fotografia gerou um campo de oportunidades para jovens e 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 a *Realidade* (1968) foi apreendida pelo Juizado de 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 despercebida; 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. (IMS, 2015, p. 241)

Em alguns casos (Claudia Andujar, Hildegard Rosenthal, Gertrudes Altschul, Alice Brill e Maureen Bisilliat, imigradas voluntariamente), elas abraçaram a carreira profissional como meio de sustento, antes de um eventual casamento ou em lugar dele. Brill tem percurso peculiar porque, mesmo angariando algum sucesso pessoal no exercício de sua primeira profissão (de química), que havia empreendido sob influência do marido, a mudança abrupta para a carreira de fotógrafa já na idade adulta, quando socialmente lhe seriam atribuídas outras funções, implicou a adoção de um estilo de vida mais autônomo, com menor participação do consorte. Daí, talvez, sua determinação 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 fotógrafas afins da mesma geração, como Alice Brill, ou anterior, como Hildegard Rosenthal, frequentaram ambientes artísticos em São Paulo, enquanto exerciam a profissão de fotógrafa: Brill frequentou o grupo

Santa Helena e era próxima do casal Bardi, e Rosenthal foi amiga e parceira de Lasar Segall. Ambas eram alemãs, a primeira, filha de artistas, chegou ao Brasil com 13 anos e seguiu para os EUA, onde se formou no campo da fotografia na Universidade do Novo México e atuou como assistente em um estúdio fotográfico em Nova York, começando sua carreira profissional no Brasil como fotógrafa em 1948. A segunda cresceu frequentando a vanguarda artística de Paris, onde estudou fotografia, na década de 1930, com Paul Wolff, 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, quando até aquele momento a participação feminina era reduzida a empregos nos setores de fotoacabamento ou foto-pintura, Alice e Hildegard abdicaram da fotografia tão logo conseguiram prescindir dela para sobreviver (Hildegard em 1948 e Alice uma década depois), passando a utilizá-la apenas para registrar o cotidiano em sua vida privada. O fato, nota Sergio Burgi (2015), relativiza seu lugar social como mulheres artistas. De maneira oposta, na atuação militante de fotógrafas como Andujar ou Bril, a primeira em prol da luta Yanomami, a segunda 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 dessas quatro e de outras fotógrafas “brasileiras” – não por naturalidade, mas por opção, pois elegeram o Brasil como lar e objeto preferencial de seu

olhar – parece ser o fato de não terem fotografado o que delas se esperaria, sendo mulheres de classe média: aspectos exóticos da natureza, detalhes de genuína simplicidade do povo e de *glamour* das elites. Assim, 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 popular em suas favelas, mangues, carnavais, hospitais e bordéis. Seu olhar, não por ser “feminino”, muito mais por ser estrangeiro, enquadra um mosaico fragmentado de identidades e etnias abaixo do paradigma pomposo da pátria-nação exibido pelo regime estético-político vigente e, assim, visibiliza outros Brasis. É significativo o fato de que todas as fotógrafas 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). Bril contribuiu também na Primeira Quadrienal de Fotografia, voltada a retratar o panorama nacional (MAM-SP, 1985).

Na exposição *O rosto brasileiro* (Masp, 1966), a húngara Madalena Schwartz retratou anônimos, com grande incidência de afrodescendentes. Em seguida, retratou travestis na exposição *Crisálidas* (1974) e artistas no mundo marginal da praça Roosevelt (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 com base no critério da naturalidade, ou do pertencimento à retórica da nação, mas sim na opção, voluntária e política, de pertencer àquele povo e realidade.

Epílogo e conclusões

Se, ao assinar como fotógrafa, Bril se entendia como brasileira, porque iniciou sua carreira artística no Brasil, tendo no Brasil objeto de preferencial interesse; como curadora atuava visando a 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 (falava 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) lhe facilitava a circulação no exterior e alimentava seus projetos de pretensões internacionais.

O maior deles foi a reinauguração, em agosto de 1990, da Casa Fuji, de onde encetamos este ensaio e que viria a ser 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 no International Center of Photography do MoMA e no George Eastman Museum, ambos em Nova

York; no Musée de l'Elysée, em Lausanne, e no Espace Photo, embrião da Maison Européenne de la Photographie em Paris. O projeto parece seguir o legado de Bardi, por oferecer à cidade um espaço público 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 da 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 com a biblioteca fornecida – tanto que, além de escrever pessoalmente a instituições estrangeiras para que informem as suas programações, Bril contrata uma bibliotecária especializada, Maria Cristina Barbosa de Almeida, para os serviços de compras e catalogação.²⁹ 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, atendendo a uma missão: 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

29 Rosely Nakagawa afirmou, em maio de 2021, durante o fórum “Stefania Bril no plural”, no IMS, que a biblioteca da Casa Fuji fora recolhida pelo Senac-SP.

governo Collor, como o desmonte em 1990 do Instituto Nacional de Fotografia da Funarte (INfoto), que durante a década de 1980 havia sido promotor de iniciativas de alcance nacional, frequentadas entusiasticamente por Bril. A primeira exposição na Casa Fuji focou o trabalho da Agência F4 (*Profissão jornalista*, ago. 1990); seguiram-se a ela uma exposição sobre o Japão (out. 1990), com mostra de cinema japonês; a exposição da revista *Iris Foto* (fev. 1991); a exposição *Primavera chinesa*, de Barnabás Bosshart; a exposição monográfica sobre Bischof (jul. 1991); e a exposição coletiva *Exploração da cor*, com três fotógrafos convidados (Penna Prearo, Cássio Vasconcellos e Luiz Braga). No primeiro ano, a programação atraiu seis mil pessoas e mereceu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como melhor espaço cultural especializado da cidade. Bril foi convidada a participar do *Mois de la Photo* em Paris, em 1990, e fez contatos; na volta, em abril de 1991, convocou um grupo de trabalho com a proposta de realizar o Mês da Fotografia em São Paulo. O evento transformaria a cidade em uma imensa galeria, conforme modelo francês. O grupo, que contava 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 de 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 o 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 reorientou severamente os princípios de atuação da casa:

A CFF [Casa de Fotografia Fuji] 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 à 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. (CFF, 1992, n. 291-292)

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 o apoio da Embaixada do Brasil, para a qual Bril já havia preparado o catálogo;³⁰ uma outra coletiva, *Photographie française dans les Collection de la ville de Paris*, que havia mobilizado contatos internacionais (Jean-Luc Monterosso, delegado da 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, sob a alegação de que as obras emprestadas para a exposição em Fortaleza em 1989 teriam sido devolvidas “em estado deplorável”.³¹ 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, ela deixou o cargo na Casa Fuji. Aceitou con-

30 Prevista para agosto de 1992, a exposição foi cancelada porque a empresa Fuji, à qual Bril havia pedido a ampliação das imagens em cor (as PB ficariam a cargo dos artistas), “não [tinha] interesse em apoiar a fotografia brasileira fora do país” (Arquivo Bril/IMS, 25 maio 1992). O texto “Fotografia contemporânea brasileira”, destinado ao catálogo, é incluído na correspondência com parceiros argentinos, no arquivo Bril/IMS.

31 Em carta de Martine d’Aster, de 31 de março de 1992, localizada no arquivo Bril/IMS (D’Aster, 1992).

vite para participar do *Mois de la Photo* de 1993; o evento foi a ela dedicado, pois a fotógrafa morreu em setembro de 1992. Em Arles e no III Encontro no México, onde sua presença era esperada, substituiu-a 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 de Bril, a Casa Fuji a homenageou na exposição *Viva a vida* (ago. 1993), com 48 fotografias selecionadas por Casimir e escoltadas por textos de Olney Krüse, fotógrafo e poeta, já autor dos poemas presentes no livro *Entre*. Nas matérias publicadas, elogiou-se a militância de Bril em prol da legitimação da fotografia como arte e também 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” (Guariglia, 1993, [s.p.]).

No texto de apresentação da exposição *Fotografia contemporânea brasileira*, Bril mostrava-se confiante no percurso de crescimento da fotografia brasileira, que já teria consolidado seu “direito de olhar” em modos específicos de enquadramento e percepção: “um ângulo inusitado, um desfocado, um barrado obrigam o leitor a aguçar sua própria percepção” (Bril, 1991b, [s.p.]). 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. De fato, não foi o que aconteceu. Pelo contrário, a proliferação de iniciativas no campo fotográfico, permeado pela constante renovação dos equipamentos e por uma crescente rentabilidade, alimentou um discurso sobre a concreta possibilidade de a fotografia virar ubíqua e universalmente acessível, até mesmo massiva.

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, críticos e leitores/espectadores descrito por Brill na década de 1980 corresponde somente em parte ao sistema de incorporação da fotografia amadora ao consumo/auto-consumo via mídias sociais, como no quadro atual, em que a fotografia profissional, em compensação, reduziu-se ao mínimo e – mais grave – o circuito das artes passou a ser cada vez mais controlado por parâmetros de valoração e consumo (como o número de seguidores, os algoritmos) nos quais não resta alternativa senão se encaixar, sob o risco de aviltar seu papel e assujeitar sua obra aos interesses (por vezes escusos) do *art-business*. Abordando o dilema nos termos postos por Benjamin (1987b), deveríamos atentar para o fato de que, se a aproximação de consumidores aos meios de produção e sua inclusão como “produtores de conteúdo” não significa a emancipação daqueles meios dos aparatos de controle e das mídias hegemônicas, então significa o seu abastecimento, sem que seja possível modificá-las.

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 autossustentar esbarrou na precariedade dos investimentos privados e forneceu um alibi ao desinteresse por parte das instituições, as quais, diversamente das de outros continentes, passaram a destinar-lhe patrocínios descontínuos e distribuídos conforme critérios não isentos de lógicas de marketing.

Assim, a concorrência entre produtores por apoio e reconhecimento público deslocou o foco para 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 política, 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”,³² enquanto 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,

32 Ambos, desde 1937, sob os cuidados do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan).

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 com uma das maiores coleções de arte contemporânea, Inhotim – um extraordinário acervo que infelizmente foi objeto de múltiplas investigações, inclusive fiscais.³³ 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 crítica social, como o fotojornalismo, foram dificultadas 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. Como a 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

33 Paz foi processado em 2007 e condenado em primeira instância (2017) por lavagem de dinheiro e sonegação fiscal, o que o obrigou a deixar o conselho do museu. Em seguida, foi absolvido das acusações (2019).

de produção, seja nos modos de recepção, já que o debate sobre valor de uso eventualmente vinculado ao aparelho de produção e aos fins aos quais algo se destina, entre consumo erudito, experimental, comercial, popular, massivo – ou seja, repescando a “velha contradição” entre exuberância criativa e escassez de meios –, é sempre atual. Nesse campo de disputa, hoje, quem melhor desliza entre tais categorias ganha, pois o hibridismo agrada as modas marqueteiras. Vale, portanto, qualquer esforço fora da lógica acima descrita para garantir a manutenção dos acervos e a continuidade da pesquisa no âmbito específico da fotografia – tendo em vista que os que conseguem se manter no tempo são sustentados por condições de mecenato, ou de serviço público. Cito o Instituto Moreira Salles, especialmente por sua escolha, no final da década de 1990, de dedicar sua maior área à fotografia brasileira – realizando, digamos, uma versão expandida da Casa Fuji –, e a Escola de Comunicação da UFRJ, que retomou um dos projetos do INfoto, em 2008, com o concurso Ecofoto, hoje em sua décima edição. A sinergia entre essas duas instituições possibilitou a realização desta pesquisa e sua publicação.

Outra questão que ciclicamente retorna, desengavetando a centenária dicotomia entre valor de índice (documental) da fotografia e valor simbólico (“expressão e símbolo comovido”, como Oswald de Andrade em 1921) 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

a 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 reconhecimento público 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 de meio técnico para obras finalizadas em outro suporte (como na Pop Art) e reivindicando sua especificidade como um fim. Em alguns casos, tal reivindicação ganhou contornos formais puristas, gerando riscos, por exemplo, um certo encantamento por acidentes técnicos que um amador descreveria como erros. O risco, nesse caso, consiste em perder de vista a especificidade técnica do meio fotográfico, que tem suas regras e parâmetros, como qualquer outra arte.

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 desvinculadas do fotojornalismo. Soa paradoxal, entretanto, que os nomes de maior relevância internacional na fotografia brasileira (Miguel Rio Branco, Mario Cravo Neto, Sebastião Salgado) tenham pertencido (os três e só eles) à agência Magnum, a maior referência mundial no campo do fotojornalismo. Sem tocar na qualidade do trabalho destes ou de outros nomes, a provocação serve para sugerir que nem sempre a afirmação de "brasilidade" condicionada à naturalidade dos artistas foi capaz de impedir o isolamento brasileiro no circuito latino-americano e internacional; no caso de Salgado, pelo menos, simplesmente a internacionalização

dependeu do fato de ele ter desenvolvido sua carreira quase inteiramente no exterior.

Outra questão, embora mais raramente proposta hoje, diz respeito ao valor de uso do fotojornalismo como arma não violenta a serviço de lutas sociais, seu potencial latente como compartilhamento perceptivo. Isso faria do fotógrafo 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 ou privado – exceção feita, evidentemente, ao IMS. A queda da Casa Fuji parece, nesse sentido, um evento deveras catastrófico, desproporcional ao alibi da recessão econômica e ao qual não foi reservada a atenção devida. Assim como parece urgente pôr 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 sua produção fotográfica, menorizada, ainda merece ser valorizada. A missão que ela se atribuiu e à qual este ensaio é dedicado, ao passo que em certa medida diluiu o processo criativo, também o expandiu, e tal expansão parece essencial para compreendermos sua potência no campo da fotografia.

Atuando no contexto amplo que descrevi, não somente a serviço da informação, Bril formulou um leque de atividades de formação, mediação teórica e renovação que alimentou e deu visibilidade, nas revistas, no jornal *O Estado de S. Paulo* e em sua atuação como participante e curadora de encontros fotográficos, ao discurso descolonial em escala continental

que hoje parece emudecido. 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 seu falecimento, Bril (1983g, p. 9) perguntou-lhe: “É possível ensinar a enxergar as coisas?”.

Outro assunto deriva da percepção, por parte de Bril, do impacto que a massificação do consumo de informações, inclusive fotográficas, exerce sobre a consistência do real: especialmente sobre sua consistência trágica, a qual, em vez de ser reconhecida e combatida, é banalizada pela retórica sensacionalista com suas narrativas de superação. Tal percepção não deixa de ser traumática, revelando o esforço de Bril em compreender seu papel, o significado de sua vida no contexto brasileiro em que atuou enquanto estrangeira acolhida e refugiada, após uma “primeira vida” como judia perseguida e apátrida. A busca por coerência produziu em seu trabalho um plano coerente de mediação cultural – uma missão pedagógica que implicou posturas ousadas e revelou um esforço suplementar, um superinvestimento típico de emigrantes, refugiados e outras identidades em trânsito na terra que as acolhe, onde fincam raízes, deixando para trás qualquer rastro e imagem do passado para penetrar no panorama do futuro. As fotografias que Bril tira de São Paulo revelam a curiosidade com a qual ela 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, no embarque do transatlântico, a presenteou com o livro de Stefan Zweig *Le 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 em *O Estado de S. Paulo* como crítica especializada em fotografia – fato que, mesmo excepcional, não foi isolado. Outras mulheres estrangeiras da mesma geração, ou anterior, como Andujar, aproveitaram oportunidades e buscaram se afirmar profissionalmente, enquanto também tentavam compreender sua missão intelectual e artística como modo de vida emancipado e expandido em outro continente. Tal expansão parece essencial para compreendermos a potência dessas mulheres, nascidas entre catástrofes, no campo da fotografia. Ao mesmo tempo, revela outras faces, identidades e etnias no país onde era exibido com figuração apelativa pelo regime militar, naquela fase de abertura, inclusive para fins de promoção e propaganda. Esses olhares femininos não gregários, até mesmo resilientes, visibilizam outros Brasis.

Referências

OBRAS E DOCUMENTOS GERAIS

- ALBIGES, Luce-Marie. Correspondência. Destinatário: Stefania Bril. Paris, 1983. Arquivo Bril/IMS.
- ANDUJAR, Claudia. *Marcados*. São Paulo, Cosac Naify, 2009.
- ARAUJO, José Mariano Klautau de. *Miguel Rio Branco: imaterialidade do objeto, materialidade da imagem*. 2015. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2015.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. [1980].
- BASTIDE, Roger. *Brasil, terra de contrastes*. São Paulo: Difel, 1983.
- BAUDELAIRE, Charles. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Petrópolis: Vozes, 1993
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987a.
- BENJAMIN, W. O autor como produtor. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987b. v. I.
- BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987c. v. III.

- BRIL, Stefania. Correspondência. Destinatário: presidente da Bienal. São Paulo, 10 jun. 1988. Arquivo Bril/IMS.
- BURGI, Sergio; TITAN, Samuel (org). *A hora e o lugar*: Alice Brill. São Paulo: IMS, 2015.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CFF. Casa de Fotografia Fuji. Memorando n. 291-92 não assinado. Destinatário: Stefania Bril. Assunto: Princípios de atuação da Casa de Fotografia Fuji. São Paulo: CFF, 29 jan. 1992.
- CORTÁZAR, Julio. As babas do diabo. In: CORTÁZAR, Julio. *As armas secretas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. [1959].
- COSTA, Helouise Lima; SILVA, Renato Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- DANTO, Arthur. *Beyond the brillo box: the visual art in post historical perspective*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992.
- D'ASTER, Martine. Correspondência. Destinatário: Casa Fuji. Paris, 31 mar. 1992. Arquivo Bril/IMS.
- DE PAZ, Alfredo. *L'immagine fotografica: storia estetica ideologie*. Bolonha: Clueb, 1986.
- DE PAZ, Alfredo. *Fotografia e società: dalla sociologia per immagini al reportage*. Nápoles: Liguori, 2001.
- DUARTE, Paulo Sergio. *Anos 1960: transformação da arte no Brasil*. [s.l.]: Campos Gerais, 1998.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2012. [1990].
- FABRIS, Ana Teresa. *Candido Portinari*. São Paulo: Edusp, 1996.

- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. [1961].
- FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011. [1985].
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- GABRIEL, Caroline Pedro. *Pietro Maria Bardi, cronista em revista (1976-1988)*. 2014. Dissertação (Mestrado em Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. São Paulo: Paz e terra, 1979. [1971].
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.
- KOSSOY, Boris. *A fotorreportagem no Brasil: o pioneirismo de Hildegard Rosenthal*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia*. In: ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: IMS/Fundação Djalma Guimarães, 1983.
- KRAUSS, Rosalind. *Duchamp e o campo imaginário*. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014. [1990].
- KUBRUSLY, Cláudio A. *O que é fotografia?* São Paulo: Brasiliense, 1991. [1986].
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2019. [1984].

- MAGALHÃES, Angela; PELLEGRINO, Nadia F. *Fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.
- MARRA, Claudio. *Fotografia e pintura nel novecento*. Milão: Mondadori, 2012.
- MENDES, Ricardo; CAMARGO, Monica J. de C. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: SMC, 1992.
- NEWHALL, Beaumont. Documentary Photography. In: NEWHALL, Beaumont. *History of Photography: from 1839 to the present*. Nova York: MoMA, 1937/1982. p. 234-246.
- ORTIZ, Renato. *Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PEDROSA, Mario. Artes oficiais, salões oficiais (1957). In: PEDROSA, Mario. *Política das artes*. Textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995a.
- PEDROSA, Mario. Bienal de cá para lá (1970). In: PEDROSA, Mario. *Política das artes*. Textos escolhidos I. São Paulo: Edusp, 1995b.
- PERSICHETTI, Simonetta. *Claudia Andujar*. São Paulo: Editora Nacional, 2008.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.
- RELEASE da exposição *Brésil des brésiliens*. Paris, 1983. Arquivo Bril/IMS.
- SOARES, Carolina Coelho. *Coleção Pirelli Masp de Fotografia: fragmentos de uma memória*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Labor, 1990. [1977].
- SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SOUZA, Lilian Ferreira de. *Vozes femininas: trajetórias de sobreviventes do Holocausto radicadas no Brasil (1933-60)*. 2014. Tese (Doutorado em Estudos Judaicos) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2016.
- VANNUCCI, Alessandra. *A missão italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CATÁLOGOS E LIVROS FOTOGRÁFICOS

- BARDI, Pietro Maria. Apresentação. In: BRIL, Stefania. *Notas*. São Paulo: Kodak, 1987a.
- BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris, 1987b.
- BRIL, Stefania. *Entre*. São Paulo: Edição da autora, 1974. Com poemas de Olney Kruse.
- BRIL, Stefania. *Arte do caminhão*. São Paulo: Edição da autora, 1981. Tintas Glasurit, com fotos de SB e Bob Wolfenson; texto de Jorge da Cunha Lima e Ciro Dias dos Reis.
- BRIL, Stefania. *Notas*. São Paulo: Kodak, 1987.

- CARELLI, Mario. Images françaises du Brésil. In: CENTRE Georges Pompidou (Paris). *Brésil des brésiliens*: catálogo. Paris, 1983. p. 85-88.
- CENTRE GEORGES POMPIDOU (Paris). *Brésil des brésiliens*: catálogo. Paris, 1983.
- CONSEJO MEXICANO DE FOTOGRAFÍA (Cidade do México). *Hecho en Latinoamérica*. Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea: catálogo. Cidade do México, 1978.
- CROVETTO, Pier Luigi; FRANCO, Ernesto (curadores). *Photo-america*. Obiettivi sull'America Latina. Ivrea: Herodote, 1984.
- FUNARTE-Rio de Janeiro. *Guerreiros sem espada*. Maureen Bisilliat: catálogo. Rio de Janeiro: Funarte, 1995.
- IMS-São Paulo. *Cenas urbanas*. Hildegard Rosenthal: catálogo. São Paulo: IMS, 1999.
- IMS-Rio de Janeiro. Exposição. *No lugar do outro*. Claudia Andujar: catálogo. Rio de Janeiro: IMS, 2015.
- IMS-Rio de Janeiro. *A luta Yanomami*. Claudia Andujar: catálogo. Rio de Janeiro: IMS, 2019.
- MAM-São Paulo. *I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*: catálogo. São Paulo: MAM, 1951.
- MOMA-Nova York. *The family of man*. Edward Steichen: catálogo. Nova York: Moma, 1955.
- RIDING, Alan. Introdução. In: SALGADO, Sebastião. *Otras Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SALGADO, Sebastião. *Otras Américas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SCORZA, Manuel. Apresentação. In: CROVETTO, Pier Luigi; FRANCO, Ernesto (curadores). *Photoamerica*. Obiettivi sull'America Latina. Ivrea: Herodote, 1984.

ENSAIOS EM PERIÓDICOS E ANAIS DE EVENTOS

ANTELO, Raul. O arquivo e o presente. *Gragoatá*, v. 12, n. 22, p. 43-61, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33192>. Acesso em: 14 set. 2022.

BARDI, Pietro Maria. Arte e espelho. In: DANTAS, Audálio. Fotojornalismo: imagens em foco. *Propaganda*, n. 86, p. 12-14, maio 1963.

BRIL, Stefania. A fotografia brasileira abre caminhos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 18, 7 jun. 1979a.

BRIL, Stefania. Um templo para cultivar a imagem. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 14, 16 nov. 1979b.

BRIL, Stefania. Barthes e o gênio da fotografia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 38, 15 jun. 1980a.

BRIL, Stefania. Registros humanos e arquitetônicos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 25, 22 abr. 1980b.

BRIL, Stefania. Em São Paulo, a fotografia conquista seu espaço. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 35, 30 mar. 1980c.

BRIL, Stefania. Uma Trienal válida, mas não representativa. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 48, 22 jun. 1980d.

BRIL, Stefania. O mercado da arte fotográfica. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Suplemento cultural, p. 8-9, 25 maio 1980e.

- BRIL, Stefania. Nova York: a expansão da fotografia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 21, 10 jan. 1980f.
- BRIL, Stefania. Fotografia, a verdadeira explosão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 25, 28 dez. 1980g.
- BRIL, Stefania. As cicatrizes do esquecido Pelourinho. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 43, 12 out. 1980h.
- BRIL, Stefania. Imagens de vida-inferno. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 18 out. 1980i.
- BRIL, Stefania. Proposta para compor uma Foto-ideia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 26, 12 nov. 1981a.
- BRIL, Stefania. As múltiplas faces do II Colóquio Latino-Americano de Fotografia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 21, 19 maio 1981b.
- BRIL, Stefania. Beleza e conflito nas imagens da América. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 18, 27 maio 1981c.
- BRIL, Stefania. A vitalidade da foto latino-americana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 38, 31 maio 1981d.
- BRIL, Stefania. Estética da miséria, ou a opção visual do óbvio. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 21, 26 fev. 1981e.
- BRIL, Stefania. História e vida segundo as imagens da América Latina. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 47, 6 dez. 1981f.
- BRIL, Stefania. O fotojornalismo como arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 20, 15 abr. 1981g.
- BRIL, Stefania. Um diário tranquilo da Segunda Guerra. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 26, 10 dez. 1981h.
- BRIL, Stefania. Fotografia de Susan Sontag. Um livro indispensável ao profissional da fotografia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 17, 6 fev. 1982a.

- BRIL, Stefania. Clareando as imagens como quem coleciona o mundo. *Iris Foto*, n. 351, p. 30, 1982b.
- BRIL, Stefania. América Latina. A fotografia latino-americana via Zurique. *Iris Foto*, n. 347, p. 25, 1982c.
- BRIL, Stefania. As linguagens internacionais (e femininas) na fotografia. *Iris Foto*, n. 348, p. 32-35, 1982d.
- BRIL, Stefania. Onde está Abel, teu irmão. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Suplemento de cultura, p. 11, 4 abr. 1982e.
- BRIL, Stefania. Lasar Segall: quadros cotejados com fotos da odisseia dos migrantes. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Suplemento de cultura, p. 14, 1º ago. 1982f.
- BRIL, Stefania. A imagem da Espanha que chega através da fotografia. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 48, 19 set. 1982g.
- BRIL, Stefania. O olhar aguçado de Luis Humberto. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 21, 23 set. 1982h.
- BRIL, Stefania. No Centro Pompidou, o Brasil dos brasileiros. *Iris Foto*, n. 363, p. 28-29, 1983a.
- BRIL, Stefania. Uma exposição mutilada sobre a AL. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 15, 18 jan. 1983b.
- BRIL, Stefania. As luas rosas, azuis e ocres de Patrick Altmann. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 18, 5 maio 1983c.
- BRIL, Stefania. O fotojornalismo quando cativa: Evandro Teixeira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 16, 25 maio 1983d.
- BRIL, Stefania. Uma saborosa Itália, por Stendhal e Carlos Freire. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 13, 23 jul. 1983e.
- BRIL, Stefania. Claudia [Jaguaribe] retalha e retoca, com delicadeza. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 18, 13 set. 1983f.

- BRIL, Stefania. Entrevista com Robert Doisneau. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 9, 16 jan. 1983g.
- BRIL, Stefania. Cortázar abrindo portas proibidas. *Iris Foto*, n. 369, p. 12, 1984a. (Publicado também em *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17 fev. 1984.).
- BRIL, Stefania. A força da verdade humana na arte de Cartier-Bresson. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 18, 14 nov. 1984b.
- BRIL, Stefania. Pierre Verger, fotógrafo, uma exposição para se ver. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 17, 31 maio 1984c.
- BRIL, Stefania. Atrás de cada imagem, um fotógrafo inconsciente. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 18, 9 nov. 1985a.
- BRIL, Stefania. Kertész. Suavidade até na morte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 21, 2 nov. 1985b.
- BRIL, Stefania. Olhar livre: fotojornalismo dos anos 80. *Iris Foto*, n. 396, p. 38-45, 1986a.
- BRIL, Stefania. A procura da palavra, à procura das imagens. *Iris Foto*, n. 398, p. 44-49, 1986b.
- BRIL, Stefania. Para nunca esquecer. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, Caderno 2, p. 6, 29 abr. 1986c.
- BRIL, Stefania. Made in Brazil. *Iris Foto*, n. 410, p. 36, 1987a.
- BRIL, Stefania. Pedindo licença. *Iris Foto*, n. 410, p. 52-54, 1987b.
- BRIL, Stefania. Dor e impotência em registro de rara beleza. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 12, 26 jan. 1989.
- BRIL, Stefania. Anos de ascensão e queda. *Iris Foto*, n. 433, p. 90-91, 1990.
- BRIL, Stefania. Werner Bischof, fotógrafo, poeta do olhar. *Iris Foto*, n. 446, p. 45, 1991a.

- BRIL, Stefania. Apresentação da exposição Fotografia Contemporânea Brasileira. *Brasil Cultura*, Embaixada Argentina, 7 out. 1991b. Arquivo Bril/IMS.
- BRITO, Ronaldo; RESENDE, José. Mamãe Belas-Artes. *O Beijo*, n. 2. Rio de Janeiro: Ed. Boca, 1977.
- COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 159-160, jul-dez. 2008.
- 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.
- GUARIGLIA, A. M. Obras de Stefania Bril fazem celebração da vida. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 ago. 1993.
- JORGE, Eduardo. Claudia Andujar: a luta Yanomami. *Art Press*, n. 477-478, p. 111, 2020.
- LISSOVSKY, Mauricio; JAGUARIBE, Beatriz. A invenção do olhar moderno na era Vargas: imagem fotográfica e imaginário social. *Eco-Pós*, v. 9, n. 2, p. 88-109, ago-dez. 2006.
- MEDINA, Cremilda. Crônica de um encontro fotográfico. *Fotóptica*, n. 86, p. 26-27, 1978.
- MEDINA, Cremilda. Sucesso absoluto do II Encontro. *Fotóptica*, n. 94, p. 24, 1980.
- MENDES, Ricardo. Fotografia e Modernismo: um breve ensaio sobre ideias fora de lugar. *Fotoplus*, 25 ago. 1996. Disponível em: <http://www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wfm.htm>. Acesso em: 11 dez. 2020.

- MENDES, Ricardo. Stefania Bril: crítica e ação cultural em fotografia nas décadas de 1970 e 1980. In: SEMINÁRIO Internacional Histórias da Fotografia, 2017, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: MAC/USP, 2017a.
- MENDES, Ricardo. Mulheres fotógrafas. In: SEMINÁRIO Internacional Histórias da Fotografia, 2017, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: MAC/USP, 2017b.
- MENDES, Ricardo. O fotógrafo quando jovem: o calendário Pirelli para 1949. In: SEMINÁRIO “Modernismos em diálogo: o papel social da arte e da fotografia a partir da obra de H.G. Flieg”, 13 a 15 abr. 2015, São Paulo. *Anais* [...]. São Paulo: MAC-USP/IMS, 2018. Disponível em: https://issuu.com/fotoplusbrasil/docs/2015-o_fotografo_quando_jovem-hans. Acesso em: 23 set. 2020.
- NOGUEIRA, José. Como estão os espaços fotográficos em SP. *Iris Foto*, n. 376, p. 10, 1984.
- SIMIONI, Ana Paula. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys, études féministes*, Brasília, Montreal, Paris, n. 11, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>. Acesso em: 23 set. 2020.
- WARHOL, Andy. Entrevista. *American Photographer*, edição única, out. 1985. 112 p.
- ZERWES, Erika; COSTA, Eduardo Augusto. Os colóquios latino-americanos de fotografia e a institucionalização de uma fotografia brasileira. *Revista de Estudos Brasileños*, v. 4, n. 8, p. 145-159, 2017.

DOSSIÊ FOTOGRÁFICO

1. Stefania Bril (1922–1992). *Tráfego (autorretrato de Stefania Bril)*. São Paulo, 1973. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
2. Stefania Bril (1922–1992). *Não passe pela direita*, Minhocão, São Paulo, 1974. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
3. Stefania Bril (1922–1992). *Desvio*, Vila dos Remédios, São Paulo, 1973. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
4. Stefania Bril (1922–1992). *Sinal fechado*, s.d. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
5. Stefania Bril (1922–1992). *Meninos tocando*. Praça da República, São Paulo, 1971. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
6. Stefania Bril (1922–1992). *Construção/Destruição* Avenida João Dias, São Paulo, 1973. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
7. Stefania Bril (1922–1992). *Menino preto que batuca*. Campos do Jordão, setembro de 1974. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
8. Stefania Bril (1922–1992). *Construção*, São Paulo, s.d. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.

9. Stefania Bril (1922–1992). *Descanso ao lado do caminhão*, c. 1974. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
10. Stefania Bril (1922–1992). *Não pise na grama*. São Paulo, c. 1972. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
11. Stefania Bril (1922–1992). *Menino lê gibi em carrinho de supermercado*. São Paulo, 1973. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
12. Stefania Bril (1922–1992). Sem título. Paris, 1976. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
13. Stefania Bril (1922–1992). *Freiras visitando exposição*. Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, 1973. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
14. Stefania Bril (1922–1992). *Freiras no horto*. Década 1970. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
15. Stefania Bril (1922–1992). *Dupla proteção*. Itu, 1973. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
16. Stefania Bril (1922–1992). *Guardas olham as fotografias de Stefania Bril*. Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, 1975. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.

17. Stefania Bril (1922–1992). *Rembrandt em conversa*. Amsterdam, 1974. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
18. Stefania Bril (1922–1992). *Uma vaca invade Amsterdã*. Amsterdã, 1976. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
19. Stefania Bril (1922–1992). *Vida*. São Paulo, abril 1974. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
20. Stefania Bril (1922–1992). *Enchendo o tanque do Burrinho*. Israel, maio 1976. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
21. Stefania Bril (1922–1992). *Cachimbo*. Campos do Jordão, 1972. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
22. Stefania Bril (1922–1992). *Menino limpa para-brisas*. Campos do Jordão, 1972. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
23. Stefania Bril (1922–1992). *Senhora na janela*. Campos do Jordão, década 1970. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.
24. Kasimierz Josef Bril (1924–2012). *Stefania Bril no trem*, França, 1963. Negativo em gelatina e prata sobre suporte flexível, 35 mm. Acervo Instituto Moreira Salles/Coleção Stefania Bril.



























**NÃO PISE
NA GRAMA**





































