



Coleção Pirelli-Masp de Fotografia: À Memória da Fotografia Brasileira

Carolina Soares

Mestranda em História da Arte - ECA/USP
Grupo de Pesquisa em Arte e Fotografia - ECA/USP

Em 2003, no seu 13º ano, a coleção de fotografia do Museu de Arte de São Paulo, em parceria com a empresa italiana Pirelli e com incentivo da Lei Rouanet, vem se consolidando, desde 1991, como uma das mais importantes coleções de fotografia do Brasil.¹ São 717 imagens fotográficas, dentre elas 467 em preto e branco e 250 em cor, de autoria de 204 fotógrafos.

Criada quando o pesquisador Fábio Magalhães era o Conservador Chefe do Museu e desde o início coordenada pela pesquisadora Anna Carboncini, a Coleção é constituída por um Conselho Deliberativo,² ao qual são atribuídos poderes para delimitar critérios de seleção para as fotografias escolhidas e assim traçar um determinado perfil para a Coleção, como explica, em 1996, o fotógrafo e pesquisador Boris Kossoy, participante do Conselho:

Os membros deste Conselho se propuseram, nesses seis anos, a estabelecer um mosaico abrangente desse mundo da representação, jamais fechados dentro de uma linha temática específica, na tentativa de, assim, refletir seriamente a produção contemporânea. Tem sido esse o caminho, entre muitos outros possíveis... Novos rumos têm sido considerados. No entanto, pela diversidade da via explorada, a Coleção vem firmando sua identidade.³

¹ A Lei Nº 8.313, de 23 de dezembro de 1991, conhecida como Lei Rouanet, é posterior à Coleção que realizou sua primeira exposição no período de 13 de junho a 07 de julho de 1991. A Coleção passou a receber incentivo da Lei no ano de 1999. Em relação ao vínculo da Pirelli com o Museu, este já havia sido estabelecido anteriormente à criação da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia através, por exemplo, das duas edições do 'Premio Pirelli de Pintura Jovem' que ocorreram no Masp em 1983 e em 1985, respectivamente. E em relação especificamente à fotografia, em 1990, a Pirelli patrocinou a exposição 'Imagens de São Paulo', realizada no Masp, mostra que será comentada neste estudo.

² Desde sua constituição em 1991, o Conselho Deliberativo da Coleção sofreu diversas modificações em relação à escolha de seus membros: 1991: Piero Sierra, Fábio Magalhães, Mário Cohen, José de Boni, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy, Pedro Vasquez. 1992-1993: Piero Sierra, Fábio Magalhães, Mário Cohen, José de Boni, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy, Luiz Carrara de Sambuy. 1994: Piero Sierra, Fábio Magalhães, Mário Cohen, José de Boni, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy, Emílio Casnedi. 1995-1997: Piero Sierra, Luiz Marques, Mário Cohen, José de Boni, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy, Emílio Casnedi. 1998-2000: Piero Sierra, Luiz S. Hossaka, Mário Cohen, José de Boni, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy, Emílio Casnedi. 2001: Piero Sierra, Luiz S. Hossaka, Mário Cohen, José de Boni, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy, Emílio Casnedi. 2002-2003: Piero Sierra, Luiz S. Hossaka, Giorgio Della Seta, Mário Cohen, Tadeu Chiarelli, Thomaz Farkas, Rubens Fernandes Jr., Boris Kossoy.

³ KOSSOY, Boris. *Catálogo Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, São Paulo, 1996, p. 6.

Na tentativa de estabelecer este “mosaico abrangente”, Kossoy afirma que a Coleção tem como objetivo “valorizar e reunir criteriosamente e sistematicamente a obra de autores de reconhecido mérito, como também daqueles que ainda devemos descobrir [...]”. Explica que “somente assim se poderá estabelecer parâmetros efetivos para a análise das diferentes correntes estéticas e tendências que permeiam a expressão fotográfica no Brasil, bem como para a fixação da *Memória da Fotografia* enquanto manifestação criativa e cultural.”⁴ Para Kossoy:

As imagens informam e emocionam. Seus conteúdos, associados aos documentos que em torno deles gravitam, restabelecem o espírito da cultura de uma época, seja ela próxima ou distante no tempo. Daí a necessidade da Iconografia, daí a importância da memória fotográfica – na sua infinita abrangência temática – metodicamente preservada. Assim se forma também a *Memória da Fotografia*.⁵

O intuito de formar a ‘Memória da Fotografia’ é também endossado pelo fotógrafo Zé de Boni, ex-participante do Conselho:

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

Esse discurso uníssono dos membros do Conselho Deliberativo da Coleção é, no entanto, tautológico quando analisado a partir do contexto a qual pertence, ou seja, o museu. A definição de memória – enquanto ‘lugar’ por excelência para a retenção de lembranças, recordações, reminiscências – mantém estrita relação ao museu, um lugar próprio para a manutenção de uma determinada memória cultural e artística de uma sociedade.

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

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

Para definir a Coleção, os membros do Conselho operam com conceitos de memória e de arquivo. Percebem a necessidade de preservação da fotografia não apenas como obra de arte como também documento histórico. Kossoy, em seu livro ‘Fotografia & História’, defende que a fotografia é um intrigante documento visual cujo conteúdo “[...] é a um só tempo revelador de informações e detonador de emoções”. No entanto, explica que a fotografia ainda não alcançou plenamente o *status* de documento:

Sua importância enquanto artefatos de época, repletos de informações de arte e técnica, ainda não foi devidamente percebida [...]. As instituições que guardam este tipo de documentação devem perceber que, à medida que esta se distancia da época em que foi produzida, mais difíceis as possibilidades de suas informações visuais serem resgatadas, e portanto menos úteis serão ao conhecimento, justamente por não terem sido estudadas convenientemente desde o momento em que passam a integrar as coleções.⁶

⁴ KOSSOY, Boris. *Catálogo Coleção Pirelli-Masp de Fotografia*, São Paulo, 1996, p. 6.

⁵ Idem. p. 6.

⁶ KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*, São Paulo, 2001, p. 28-29.

O discurso em defesa da memória da fotografia deve então ser percebido como uma preocupação arquivista que busca – por meio da Coleção – salvaguardar fotografias enquanto documentos históricos. Esse dado será analisado, no próximo capítulo, em paralelo às ações didáticas e artísticas, realizadas no Masp em torno da fotografia. Dessa forma, será possível perceber que a preocupação dos membros do Conselho da Coleção em conservar a ‘memória da fotografia brasileira’ é resultante de uma política cultural que Pietro Maria Bardi tentou instituir ao longo da história do Museu.

O discurso da Coleção – quando esmiuçado e analisado a partir da história da fotografia paulistana do século XX –, torna-se bastante complexo. Sua investigação passa a implicar a necessidade de maior compreensão dos fatores sobre os quais a Coleção Pirelli-Masp pauta seu desenvolvimento. Esses fatores por sua vez parecem estar circunscritos pela história da fotografia narrada pelo próprio Museu de Arte de São Paulo ao longo de sua trajetória e pela relação mais ampla da Coleção com o contexto artístico paulistano (e mesmo brasileiro, já que ela se propõe como representante de uma fotografia nacional).

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

Imbuído do desejo de elaboração de uma arte nacional, o modernismo deixou de contemplar modalidades artísticas que não eram consagradas, pois, segundo o estudioso Tadeu Chiarelli, para que o artista fosse de fato reconhecido e autorizado pelo modernismo hegemônico da primeira metade do século passado, era necessário que ele, além de enaltecer a paisagem humana brasileira dentro de moldes ‘aceitáveis’ de deformação expressiva, se valesse, para tanto, das modalidades tradicionais: desenho, gravura, escultura e pintura.⁷

O modernismo de 1922 foi o esforço de colocar a vida cultural brasileira dentro do espírito moderno, mas um moderno que não significasse ruptura total com o passado. Os protagonistas do modernismo revelam os limites estéticos do grupo ao não darem ênfase – de maneira conseqüente – à fotografia e ao cinema dentro do movimento, embora representassem, de acordo com o estudioso Rubens Fernandes Júnior, “as mais contemporâneas e revolucionárias possibilidades de expressão e linguagem naquele momento”.⁸ Tal exclusão revela uma impossibilidade no movimento modernista de perceber outras maneiras de expressão artística, fora aquelas tradicionais.

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

É impossível dissociar o não-radicalismo da concepção brasileira de arte moderna do momento histórico em que essa idéia é gestada, marcado não pelo ímpeto destrutivo das vanguardas históricas, e sim pelo olhar retrospectivo da volta à ordem, normalizadora dos “excessos” cometidos no começo do século e restauradora do verdadeiro sentido da arte.⁹

Para a recuperação desse verdadeiro sentido da arte, os artistas brasileiros acabam por elaborar uma proposta moderna que evita problematizar a presença da fotografia no âmbito artístico paulistano. Adotá-la seria de algum modo admitir o “ímpeto destrutivo das vanguardas” que, por sua vez, desestruturaria a noção de arte moderna como representação criativa da realidade, e não apenas mera imitação técnica.

⁷ Como afirma o estudioso, devemos ressaltar que o desejo de elaboração de uma arte nacional não teve início a partir da Semana de Arte Moderna de 1922, pelo contrário. Desde o final do século XIX, esta questão está presente nos debates da Escola Nacional de Belas Artes – antiga Academia Imperial de Belas Artes.

⁸ FERNANDES JÚNIOR, Rubens, *A Fotografia Expandida*, Tese de Doutorado, PUC, São Paulo, 2002, p. 165.

⁹ FABRIS, Annateresa. *Cândido Portinari*, São Paulo, 1996, p. 160.

Em 1947, quando surge o Masp, a fotografia paulistana estava circunscrita pelas propostas artísticas do Foto Cine Clube Bandeirante e pelas tendências estética e informacional do fotojornalismo/documental. Ainda era insólita a relação com as artes plásticas e, conseqüentemente, bastante restrita a atuação da fotografia no circuito artístico. Daí percebermos na atitude do Masp – ao realizar, já naquele período, exposições de fotografia – um primeiro passo para a institucionalização da fotografia enquanto arte.¹⁰

Esse reconhecimento do caráter artístico da fotografia – por meio de seu ingresso na instituição museológica – é determinado pelo fato do museu ter sido definido historicamente como local de contemplação das artes consagradas; foi sendo progressivamente pensado enquanto espaço de exposição exclusivo das artes legítimas. Por esse motivo, consideramos que – ao aceitar a fotografia – o museu de arte a legitima como tal.¹¹

Ao museu foi atribuída a capacidade de converter em arte os objetos que seleciona. Tornou-se tradicionalmente um lugar onde a obra de arte é isolada de tudo que possa prejudicar sua apreciação, resultando em um sistema fechado de valores que, conseqüentemente, produz uma espécie de “câmara de estética única”. No isolamento dessa câmara, como explica o artista e ensaísta norte-americano Brian O’Doherty, as coisas transformam-se em arte quando em um recinto onde as idéias predominantes sobre arte concentram-se nelas.

O Masp – a partir de suas exposições individuais e coletivas de fotógrafos – é inserido num contexto artístico internacional que assimilava, de forma gradual, o processo de institucionalização da fotografia e sua constituição como objeto de arte, levado a cabo primeiramente pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Entre 1947 e 2003, o Masp realizou 149 exposições de fotografias brasileiras e 29 internacionais, dentre individuais e coletivas.¹² Ao adotar a política de privilegiar a fotografia nacional, o Museu abriu espaços tanto para as fotografias artísticas como jornalística dando, porém, particular atenção a essas últimas. Numa declaração de 1963, Bardi afirma:

Há quinze anos o Museu oferece ao público exposições de fotografias, dando particular atenção às fotografias de repórteres, pois são eles [...] os que obtêm da objetiva os resultados mais positivos. Os fotógrafos que se preocupam com laboriosas composições – tonalidades – texturas, luminosidades artificiais, etc – são os parentes pobres dos pintores, inclusive na escolha de uma temática que geralmente vai do romântico-sentimental, ao social, ao surrealista, ao abstrato, etc, para finalmente nos dar contrafações da arte da pintura. Afinal, o que pedimos à fotografia é o documento, isto é, fixar, o átimo, o mais ocasional possível ou o mais inédito naturalmente com compreensão; pedimos o corte, a novidade, a criação, elementos sem os quais a palavra arte não pode ser invocada.¹³

¹⁰ Via instituição, a fotografia passa a ter maior repercussão publicamente. Compartilhamos com a crítica Sonia Salzstein o entendimento do termo instituição e seus derivados num sentido bastante amplo, “em suas ressonâncias sociais, e não apenas sob um aspecto jurídico ou formal; um mercado, uma história ou uma crítica de arte instituídos convertem-se em instâncias de projeção pública e social do trabalho de arte, do mesmo modo que se supõe que museus, galerias e instituições culturais devam sê-lo.” Ver SALZSTEIN, Sonia. ‘Uma Dinâmica da Arte Brasileira: Modernidade, Instituições, Instância Pública’, in BASBAUM, Ricardo (org.), *Arte Contemporânea Brasileira*, Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 387.

¹¹ De acordo com a crítica norte-americana Rosalind Krauss, o termo ‘legitimar’ é de autoria do crítico norte-americano Peter Galassi. A legitimação estava no cerne da exposição *Before Photography* realizada em 1981, de que foi curador no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Galassi levanta a questão da posição da fotografia em relação ao discurso estético: “O objetivo aqui é mostrar que a fotografia não era uma bastarda abandonada pela ciência na soleira da arte, e sim uma filha legítima da tradição pictórica ocidental.” Galassi refuta a idéia segunda a qual a fotografia seria essencialmente “filha de tradições mais técnicas do que estéticas;” nessa medida, então, era alheia aos problemas internos do debate estético; ele mostra, no entanto, que a fotografia é resultado deste mesmo. espírito de investigação nas artes. Ver KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*, Barcelona: Gustavo Gili S/A, 2002, p. 43.

¹² Ver Anexo II.

¹³ BARDI *Apud* CAMARGO & MENDES, *op. cit.* p. 102-103 [sic].

A hipótese que se levanta em relação a esse depoimento de Bardi está pautada no contexto sócio-cultural brasileiro daquele período. Acredita-se que a razão pela qual ele elege prioritariamente as “fotografias de repórteres” – para serem expostas no Museu – está vinculada ao fato de que o fotojornalismo ganhava progressivo destaque no âmbito nacional a partir da década de 1950. Esse destaque foi resultado tanto da atuação cada vez mais restrita, no cenário artístico paulistano, do Foto Cine Clube Bandeirante quanto, como já foi mencionado, do crescente número de periódicos que surgiam no país, principalmente no eixo São Paulo - Rio de Janeiro.¹⁴

Tentando conciliar o factual com o criativo, a fotografia jornalística/documental ganhava espaços no cotidiano dos paulistanos, que a assimilavam como sendo um registro instantâneo e fiel da realidade. E é com base na fidelidade desse registro, que Bardi – na declaração supracitada – defende a importância da fotografia em “fixar, o átimo, o mais ocasional possível ou o mais inédito naturalmente com compreensão”. O diferencial na captação desse instante, para ele, está no corte, na novidade, na criação.

Bardi parece estar interessado em compreender a fotografia a partir de seu modo específico de constituição técnica. Para ele, o papel do fotógrafo está em explorar as possibilidades de registro inerentes ao meio fotográfico, deixando de lado a “artisticidade” e “[...] procurando colher ao invés disso a poética das coisas e dos fatos em seu realismo.”¹⁵ Essa defesa a favor do realismo fotográfico parece estar em sintonia com o caráter didático que norteou as ações de Bardi, no Museu. Realismo, antes de ser arte, é, para o então diretor do Masp, sinônimo de informação. Daí aconselhar os fotógrafos a verem “[...] os problemas em síntese de fácil comunicação”, usarem “[...] o detalhe quando tem significado indicativo.”¹⁶

Essa concepção de Bardi sobre a fotografia refletirá na formação da Coleção, cuja maioria das imagens selecionadas podem ser percebidas como jornalísticas/documentais. Uma análise comparativa entre as exposições de fotografia realizadas no Museu desde sua fundação até 2003 e as fotografias presentes na Coleção Pirelli-Masp – de 1991 a 2003 – nos oferece elementos significativos para sustentar a hipótese de que o início da Coleção está estreitamente relacionado com uma história da fotografia paulistana e mesmo brasileira narrada pelo Masp, desde sua criação.

Para fundamentar essa hipótese, toma-se como ponto de partida a análise dos 12 catálogos correspondentes ao período de 1991 a 2003. Tentou-se identificar dentre os fotógrafos presentes na Coleção aqueles que haviam exposto no Masp anteriormente ao início da mesma. No primeiro catálogo da Coleção, por exemplo, dos 18 fotógrafos presentes, 15 (83%) já haviam participado de exposições – coletivas e/ou individuais – no Masp¹⁷ e das 60 imagens desse catálogo, 30 podem ser analisadas como jornalísticas/documentais.

De acordo com Kossoy:

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

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

¹⁴ Na década de 1950, as revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, e o *Jornal do Brasil* e, na década de 1960, as revistas *Realidade* e *Veja* e o *Jornal da Tarde* deram grande impulso ao fotojornalismo brasileiro ao destinar um espaço destacado nas reportagens para as fotografias.

¹⁵ BARDI, Pietro Maria. Catálogo *Grande São Paulo/76*, São Paulo: Masp, 1976.

¹⁶ Idem.

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

O interessante é perceber que esse mesmo discurso norteia a Coleção Pirelli-Masp de Fotografia. As palavras de Boris Kossoy – citadas anteriormente em favor da preservação de uma ‘memória da fotografia brasileira’ – ganham maior coerência se pensadas em paralelo às idéias defendidas por Bardi.

A “captação criativa de um átimo pela fotografia”, definida por Bardi, Kossoy traduz como ‘imagem-síntese’, ou seja, uma fotografia que é, a um só tempo, documento e representação. Para Kossoy, a fotografia “[...] retrata um microcosmo do real e nos mostra como as coisas são, porém segundo a visão de mundo de seu autor, que a constrói a partir de seu repertório [...] cultural, ideologia. Nesse sentido a fotografia também é ficção, invenção, arte.”¹⁸

A Coleção Pirelli-Masp de Fotografia talvez possa ser percebida como resultado de uma política cultural do Museu de Arte de São Paulo que – ao longo de sua história – sempre incentivou a fotografia, fosse como objeto didático ou artístico. Em verdade, essas duas características, na visão de Pietro Maria Bardi, não eram excludentes, mas complementares. O museu, para ele, deveria ser um lugar voltado para a formação de seus visitantes. À arte era atribuída uma função social.

Com base numa compreensão sociológica e antropológica sobre a arte, a fotografia, principalmente documental, tornava-se, de acordo com Bardi, um importante registro histórico de uma época, que conseqüentemente deveria ser preservado pelo Museu para que as gerações futuras tivessem acesso a esse arquivo. Nesse sentido, a Coleção Pirelli-Masp de Fotografia seria, então, uma possível concretização desse ideal.

¹⁸ BARDI, Pietro Maria. *Catálogo Grande São Paulo/76*, São Paulo: Masp, 1976, p. 6.