



Próximo Next Futuro future



GULBENKIAN
PRÓXIMO FUTURO

Nº 17

FEVEREIRO / FEBRUARY
2015

Capa / Cover
Fotografia de / Photo by
THOMAZ FARKAS
Rio de Janeiro, ca. 1945

PROGRAMA GULBENKIAN PRÓXIMO FUTURO
GULBENKIAN NEXT FUTURE PROGRAM

Programador geral / Chief Curator
António Pinto Ribeiro

Assistente de programação / Curatorial Assistant
Lúcia Marques

Assistente de produção / Production Assistant
Vítor Alves Brotas

Colaboração / Collaboration
Fundação Calouste Gulbenkian – Delegação em França
Calouste Gulbenkian Foundation – French Delegation
(diretor / director: João Caraça)
Museu Calouste Gulbenkian / Calouste Gulbenkian Museum
(diretora interina / director: Maria Rosa Figueiredo)
Serviços Centrais / Central Departments
(diretor / director: António Repolho Correia)
Serviço de Comunicação / Communication Department
(diretora / director: Elisabete Caramelo)

Apoio à comunicação / Communication support
Mónica Braz Teixeira
Sara Pais

Design gráfico / Graphic Design
Arne Kaiser

Website
BOQ (Guilherme Cartaxo / Miguel Duarte)

Colaboradores / Collaborators (Website/Blog/FB)
Clara Caldeira
Lúcia Marques

proximofuturo@gulbenkian.pt
tel. (+351) 217 823 529 / 3561
www.proximofuturo.gulbenkian.pt

Programa sujeito a alterações
This program may be changed without prior notice

Exposição / Exhibition
"Modernidades: Fotografia Brasileira (1940-1964)" é uma exposição produzida pelo Instituto Moreira Salles e pelo Staatliche Museen zu Berlin, em colaboração com o Programa Gulbenkian Próximo Futuro.
"Modernities: Brazilian Photography (1940-1964)" is an exhibition produced by Instituto Moreira Salles and The Staatliche Museen zu Berlin, in collaboration with Programa Gulbenkian Próximo Futuro.
20.02–19.04.2015

Curadores / Curators
Samuel Titan Jr.
Ludger Derenthal
António Pinto Ribeiro

Texto / Text
Vitor Hugo Brandalise

Adaptação / Adaptation
Clara Caldeira

Tradução / Translation
John Elliott

Projeto museográfico e coordenação de montagem
Museum project and installation coordination
Mariano Piçarra, Rita Albergaria
com a colaboração de / with the collaboration of Salomé Ventura

Montagem da exposição / Exhibition installation
António Figueiredo
Carlos Lopes
Inês Costa Filipe
Jacinto Ramos
Miguel Quirino Fumega
Ricardo Dias

Iluminação / Lighting
Manuel Mileu

Transportes e seguros / Transports and insurance
Paulo Gregório

Instalação gráfica / Graphic Installation
Paulo Santos

Agradecimentos / Acknowledgments
Sonja Edelmann
Odette Jerônimo Cabral Vieira
Miguel Magalhães

MODERNIDADES: FOTOGRAFIA BRASILEIRA (1940-1964)

MODERNITIES: BRAZILIAN PHOTOGRAPHY (1940-1964)

VITOR HUGO BRANDALISE

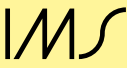
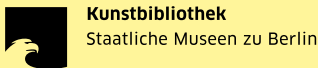
Brasil, início da década de 1940. Com a Segunda Guerra Mundial, o país surgia como opção para milhares de imigrantes. Ao mesmo tempo, vivia um processo de modernização único, que agitou todos os âmbitos da sociedade brasileira. Da política à economia, do quotidiano à cultura, a vida dos brasileiros mudava radicalmente, a reboque de uma industrialização inédita, da migração e imigração em massa, do crescimento das cidades e da consolidação de novos meios de comunicação – a rádio, o cinema, a imprensa ilustrada. O país já tinha passado por um primeiro ciclo de modernização, na viragem do século XIX para o XX, quando grande cidades como São Paulo e Rio de Janeiro se tornaram mais vibrantes e cosmopolitas. Mas, desta vez, havia algo diferente no ar. A transformação era vertiginosa como nunca, invadia as casas das pessoas e levava-as para dentro do mais importante processo de modernização que o país vira até ali. Caíram por terra quaisquer ilusões de progresso gradual e controlado. O poder, até então concentrado nas oligarquias, mudou de mãos com o fim da República Velha (1889-1930). Getúlio Vargas assumiu o poder e a cena política passou a ser dominada por correntes antagónicas. Uma sucessão de golpes de Estado (1930, 1937, 1945, 1964) eletrizava a vida pública nacional, onde surgiam figuras ambíguas. O expoente máximo deste fenómeno foi o próprio Vargas, não só pelo golpe que o levou ao poder em 1930, mas principalmente pela fundação do Estado Novo, em 1937 – um governo híbrido em que coexistiam simpatias fascistas, repressão política e o maior programa de modernização que o Estado vivera. Não se tratava de um processo homogéneo, nem consensual: o povo brasileiro teve de se adaptar, de bom grado ou à

revelia, ao novo ciclo modernizador. O debate de ideias fervilhava. Inspirados pelas vanguardas do modernismo da década de 1920, intelectuais investiram os dilemas da cultura brasileira, na procura de melhores noções de identidade e modernidade. Surgiram ensaios clássicos como *Casa Grande e Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, e *Formação da Literatura Brasileira* (1959), de Antonio Candido. Mas o que melhor representava o conceito de moderno naquele Brasil? Entre o turbilhão de ideias, a própria noção de modernidade tinha definições contraditórias e ambíguas. A vida moderna no país era representada pela revolução proletária, pela democracia liberal, ou por um Estado que flirtava com o fascismo? Os seus porta-vozes eram os artistas da Semana de Arte Moderna de 1922, ou os tecnocratas (quase sempre, fardados) que surgiam na política? O espírito moderno habitaria a fusão de tradição popular e vanguarda estética e política, ou passaria por um caminho mais fácil, a adesão aos hábitos de consumo da burguesia ocidental? Todas estas questões foram levantadas no Brasil, entre o início dos anos 1940 e o golpe militar de 1964. O que era, afinal, o moderno neste país que se negava a ser resumido numa fórmula única? A exposição *Modernidades: Fotografia Brasileira (1940-1964)* pretende rever esses questionamentos até agora pouco explorados, através da análise da formação da fotografia moderna no Brasil, representada por quatro grandes nomes do período: Marcel Gautherot (1910-1996), José Medeiros (1921-1990), Thomaz Farkas (1924-2011) e Hans Gunter Flieg (1923), cujos acervos são conservados pelo

Brazil – in the early 1940s. With the onset of the Second World War, the country was gradually becoming an option for thousands of immigrants. At the same time, it was undergoing a unique process of modernisation, which greatly affected all sectors of Brazilian society. From politics to economics, from everyday routines to culture, the life of Brazilians changed radically, driven by an unaccustomed industrialisation, mass migration and immigration, the growth of the cities and the consolidation of the new mass media – radio, cinema, and the illustrated press. The country had already passed through a first cycle of modernisation, at the turn of the 19th to the 20th century, when large cities such as São Paulo and Rio de Janeiro became more vibrant and cosmopolitan. But, this time, there was a different feeling in the air. The transformation was taking place much faster than before, invading people's homes and propelling them into the most important process of modernisation that the country had ever seen. Any illusions people might have had about a gradual and controlled form of progress were completely shattered. Until then, power had been concentrated in the elite oligarchies, but it changed hands with the end of the Old Republic (1889-1930). After that, Getúlio Vargas rose to power and the political scene began to be dominated by antagonistic movements. A succession of coups d'état (1930, 1937, 1945, 1964) electrified Brazilian public life and led to the appearance of a number of rather ambiguous figures. The best example of this

phenomenon was Vargas himself, not only because of the coup that had brought him to power in 1930, but mainly because of the foundation of the New State, in 1937, resulting in a hybrid government that combined fascist sympathies, political repression and the greatest modernisation programme that the State had ever experienced. It was neither a homogeneous process nor a consensual one: the Brazilian people had to adapt, either willingly or by default, to the new cycle of modernisation. Ideas were being debated with great passion. Inspired by the vanguards of the modernism of the 1920s, intellectuals investigated the dilemmas of Brazilian culture in their search for clearer notions of identity and modernity. Classical essays were published, such as *Casa Grande e Senzala* (1933) by Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* (1936) by Sérgio Buarque de Holanda, and *Formação da Literatura Brasileira* (1959) by Antonio Candido. But what best represented the concept of modernity in the Brazil of that time? In the midst of this whirlwind of ideas, the very notion of modernity had contradictory and ambiguous definitions. Was modern life in the country represented by the proletarian revolution, by liberal democracy, or by a State that flirted with fascism? Were its spokespeople the artists from the 1922 Modern Art Week, or the technocrats (almost always in uniform) who were beginning to appear in politics? Was the modern spirit to be found in the fusion between popular tradition and the aesthetic and political vanguard, or was it to be found

Parceiros / Partners



Instituto Moreira Salles



on the island of Marajó, the piles of salt in Rio Grande do Norte, the triangles formed by the sails of the moored boats, or even the movement of the *capoeiristas*, but they all end up evoking geometrical forms that would later be highlighted in his photos of the construction of Brasília.

In the pictures that he took in the *igapós*, i.e. in the flooded rainforest, Gautherot reveals his dream-like Amazonia: in it, we can almost make no distinction between the twigs and their reflections in the water, in images that preserve the heavy and disturbing atmosphere of the tropical forest. The photos, which border on graphic designs in their interplay of light and shade, are one of the high spots of Gautherot’s work – a successful attempt to capture the monumental nature of the tropics.

From 1947 onwards, Gautherot began to collaborate with the incipient organisation for the protection of the Brazilian historical heritage and he travelled around Brazil documenting works of colonial architecture and popular festivities. In this way, he was able to develop his interest in ethnographical photography, with which he had come into contact during his time at the Musée de l’Homme. At that time, he produced a vast amount of material about Brazilian traditions, ranging from the carnival in Rio de Janeiro to the folk tradition of *bumba meu boi* in Maranhão.

In his photographs of the festivities, many of which were held in poor places, he revealed the full extent of the discipline of ethnographical work: Gautherot approached life, not from the viewpoint of poverty and deprivation, but through its intrinsic order. Popular festivities, after all, are marked by rehearsed choreographies – series of movements that Gautherot first set out to understand, and only then sought to portray. As far as Henry Cartier-Bresson’s decisive moment is concerned, he used different methods. Whereas Cartier-Bresson moved around his subjects looking for that moment, Gautherot was more patient in his gaze: he took a step back and waited for things to happen.

From 1958 onwards, he was afforded free access to the construction work taking place in Brasília – a reflection of the friendship that he enjoyed with Oscar Niemeyer, nourished by their common aesthetic and political interests. The almost three thousand photos that he produced represent the apex of his interest in modern architecture. In the picture that he took of the *Espanada dos Ministérios* while still under construction, the buildings are materialised in the midst of the dust, imposing concrete skeletons in front of tiny workers. In the foreground, shadows are opposed to the light of the sky and the horizon, in a visual confrontation between the promise of the new city and the doubt about its being established there in the arid vastness.

It was a journey that began in 1939, when Gautherot disembarked in Brazil and set forth on an expedition into Amazonia. According to a newspaper from the time, the “great French reporter” had come to Brazil to undertake “a survey of human races and ethnic types”. In actual fact, he did none of this: the young 29-year-old did arrive in Brazil, but he was moved by the desire to discover a new culture. “Photography arose above all from my wish to travel,” said Gautherot, towards the end of his life. “I was passionate about Amazonia and felt this great desire to discover more about Brazil.”

Gautherot had made his first contacts with photography at the Musée de l’Homme, in Paris, where he had worked in the cataloguing of images, in the early 1930s. At this time, he was a student at the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs and also worked as a furniture designer. There, Gautherot acquired notions of composition and came to know more about modern architecture – becoming an admirer of the works of Le Corbusier and Mies van der Rohe, an interest that was to find an echo in Brazil, an excellent laboratory for modern experiments. With the outbreak of the Second World War, Gautherot ended up settling definitively in Rio de Janeiro, in 1940. After his first, and not very successful, incursion into Amazonia, he began his adventurous investigation of the country that he had adopted. Over the following decades, and until his death, in 1996, in Rio, Gautherot devoted himself to recording pictures of and understanding Brazil. He travelled widely, mainly in the north and north-east of the country. He returned countless times to the Amazon rainforest, and also visited the baroque cities of Minas Gerais, the Jesuit Missions in the south of the country, and Brasília. In this way, he was able to quench his insatiable thirst for travelling.

Through his photographic work, Gautherot strove to make a synthesis of what he believed to be modern thought. Just as many Brazilian artists had been doing since the 1920s, this photographer was interested in developing possible exchanges between tradition and modernity. This led him to despise the capitalist vision of the modern world, which would later be imposed with the military regime. This desire of his is clearly expressed in the photographs that he took in the Amazon jungle, in which the stilt houses close to Manaus remind us of the pilotis or piers that were used to support buildings such as the Ministry of Education and Health in Rio de Janeiro (whose design had benefited from the services of Le Corbusier as a consultant), while the different forms of the vegetation remind us of the shapes of modern architecture. These are images that appear to portray picturesque customs, such as those that he took of the fishermen marching

intrínseca. As festas populares, afinal, são marcadas por ensaiadas coreografias – séries de movimentos que Gautherot primeiro entendia, e só depois retratava. Numa referência ao instante decisivo de Henry Cartier-Bresson, ele usava métodos diferentes. Enquanto Cartier-Bresson se move em torno dos seus objetos à procura desse momento, Gautherot demonstra paciência no olhar: ele dá um passo atrás e espera que as coisas aconteçam. A partir de 1958, teve livre acesso às obras de Brasília – um reflexo da amizade que mantinha com Oscar Niemeyer, nutrida por interesses estéticos e políticos comuns. As quase 3 mil fotos que produziu representam o auge do seu interesse pela arquitetura moderna. Na imagem da Esplanada dos Ministérios em construção os prédios materializam-se entre a poeira, imponentes esqueletos de cimento diante de pequeninos trabalhadores. No primeiro plano, sombras opõem-se à luz do céu e do horizonte, num confronto visual entre a promessa da cidade nova e a dúvida sobre o seu estabelecimento na árida vastidão. O sonho moderno de Brasília oferecia-se, em geométrica exuberância, às lentes do fotógrafo. Perfiladas contra o horizonte amplo, as formas atingiam o máximo de visibilidade. E também deixavam dúvidas: qual seria o destino da cidade que brotava do sertão? O que ficaria em evidência na nova capital de um novo Brasil: o fascínio e a vitória do homem perante o nada, ou o estranho alheamento de cada edifício? São questões propostas pela fotografia paciente de Gautherot, até hoje sem respostas claras.

JOSÉ MEDEIROS

Um dos mais belos retratos de José Medeiros foi produzido no Xingu, quando cobriu, como fotojornalista, uma expedição ao interior do Brasil pela revista *O Cruzeiro*. Na fotografia, um indígena enfrenta a câmara com um olhar desafiador, altaneiro, quase insolente – como se não quisesse o fotógrafo, ou o homem branco, ali. A imagem é um bom exemplo do amadurecimento de Medeiros, que construiu a maior parte de sua carreira no Rio de Janeiro, uma cidade que praticamente se punha à frente da câmara, pedindo para aparecer. No Xingu, os seus objetos eram fugidios, esquivavam-se sempre que podiam. Medeiros, então, teve de aproximar-se deles como raramente fazia no Rio. E assim, nesse ambiente nada controlado, produziu algumas de suas obras-primas. A expedição ao Xingu em 1949 era parte de um esforço propagandístico em prol da Marcha para o Oeste, programa estatal de ocupação do interior do Brasil. A representação do indígena em estado “virgem”, ou “inocente”, coadunava-se com o discurso do governo, da “união das três raças”

Com o início da Segunda Guerra Mundial, Gautherot estabeleceu-se em definitivo no Rio de Janeiro, em 1940. Após a primeira e não muito bem-sucedida incursão amazônica, começava então a sua aventura pelo país que adotou. Ao longo das décadas seguintes e até sua morte, em 1996, no Rio de Janeiro, Gautherot empenhou-se em registrar e compreender o Brasil. Viajou muito, principalmente pelo Norte e Nordeste do país. Voltou à Amazônia inúmeras vezes, esteve nas cidades barrocas de Minas Gerais, nas Missões Jesuítas do Sul, em Brasília. Aplacava, assim, o desejo irresistível de viajar. Através da fotografia, Gautherot esforçou-se para plasmar uma síntese do pensamento que ele acreditava ser moderno. Como muitos artistas brasileiros desde a década de 1920, o fotógrafo assumiu a sua aposta no intercâmbio entre tradição e modernidade – e, com isso, desprezou a visão capitalista do moderno, que imperaria mais tarde, com o regime militar. Esse desejo fica claro nas fotografias na Amazônia, em que as palafitas perto de Manaus remetem para os pilotis de prédios como o Ministério da Educação e Saúde do Rio de Janeiro (cujo projeto teve consultoria de Le Corbusier), e as formas da vegetação lembram os contornos da arquitetura moderna. Imagens que poderiam retratar costumes pitorescos, como as dos pescadores que marcham na Ilha de Marajó, os montes de sal no Rio Grande do Norte, os triângulos formados pelas velas dos barcos atracados, ou mesmo o movimento dos capoeiristas, acabam por evocar formas geométricas que seriam mais tarde evidenciadas nas fotos da construção de Brasília.

Nas imagens que fez nos Igapós, isto é, a floresta alagada, Gautherot revela a sua Amazônia onírica: nela, quase não se vê distinção entre os galhos e os seus reflexos na água, em imagens que preservam a atmosfera pesada, perturbadora, da floresta tropical. As fotos, que se aproximam do grafismo no seu jogo de luz e sombra, são um dos pontos altos da obra de Gautherot – uma bem-sucedida tentativa de fixar a monumental natureza dos trópicos. A partir de 1947, Gautherot passou a colaborar com o incipiente órgão de proteção do patrimônio histórico brasileiro e viajou pelo país documentando obras da arquitetura colonial e festejos populares. Assim, pôde exercer o seu interesse pela fotografia etnográfica, com a qual teve contato nos tempos de Museu do Homem. Produziu nessa época um vasto material sobre as tradições brasileiras, do Carnaval do Rio de Janeiro ao bumba meu boi do Maranhão. Ao fotografar os festejos, muitos deles em lugares pobres, revelava-se a disciplina do trabalho etnográfico: Gautherot abordava a vida não pelo ângulo da carência, mas pelo da sua ordem

following an easier path by adhering to the consumption habits of the western bourgeoisie? All of these questions were raised in Brazil, between the early 1940s and the 1964 military coup. What, after all, was modernity in this country that refused to be pigeonholed into one single formula? The exhibition *Modernities: Brazilian Photography (1940-1964)* sets out to review these different forms of questioning that until now have remained largely unexplored, by analysing the formation of modern photography in Brazil, represented by four of the great names from the period: Marcel Gautherot (1910-1996), José Medeiros (1921-1990), Thomaz Farkas (1924-2011) and Hans Gunter Flieg (1923), whose collections are housed at the Instituto Moreira Salles, in São Paulo and Rio de Janeiro. From September 2013 to April 2014, this exhibition was on display at the Berlin Photography Museum. “We received more visitors than we normally do. I believe that this period of Brazilian photography and culture, which marked the apogee of modernism, was of special interest to many people,” says Ludger Derenthal, one of the exhibition’s curators and the director of the museum. “Together with Samuel Titan Jr. (*from the Instituto Moreira Salles, and another of the exhibition’s curators*), we chose these four photographers because of their diversity and because of the complementary nature of their works. When analysed together, they paint a perfect picture of two decades of Brazilian culture.” First of all, we should draw attention to the group’s different backgrounds, a feature that was typical of a period of migration and immigration: Gautherot originated from a Parisian working-class environment and had studied architecture and decorative arts, Flieg was a German Jew, who sought refuge from Nazism in Brazil; Farkas was a Hungarian, born in Budapest into a family of Jewish traders who dealt in photographic material; and, finally, there was the Brazilian Medeiros, who had settled in Rio de Janeiro, but was born in a poor state without any great cultural tradition. The country that they found was in a state of great excitement. This was Brazil, the country of the future: a nation, as Mário Pedrosa said, that was “condemned to modernity”. José Medeiros’ Rio de Janeiro was passing through its “golden years”: with its vibrant and thriving cultural climate, the city (and the country) were putting on a great show for foreign spectators. São Paulo, where Farkas began his career and where Flieg had always plied his trade, became consolidated as the country’s economic centre – in 1954, it was already the largest industrial centre in South America. These were times when Brazil was passionately engaged in discovering and occupying its territory, through such efforts as the “March to the West”, promoted by the Vargas government, the

entanto, não se deixa fixar sob uma única identidade ou uma única ideia de modernidade. Nessa procura, cada fotógrafo elegeu a sua abordagem. Medeiros, o fotojornalista, aprende a fotografar nas redações cariocas e vive em estado de alerta, atento a mudanças e ruturas, em todas as classes sociais. Farkas é o mais “artista”, o “vanguardista” do grupo – desde muito jovem, interessa-se pela fotografia como obra de arte, a ser exposta em galerias e museus. Flieg, o único dos quatro a estabelecer-se com um estúdio fotográfico, constrói a imagem de profissional impecável. Gautherot, homem de simpatias à esquerda, com o olhar treinado pela familiariedade com a arquitetura moderna, é o mais interessado no processo de formação de um caráter nacional, que testemunha e para o qual contribuiu. Toda a grande transformação traz consigo uma vanguarda. Ao percorrer e habitar um país mutante, esses quatro fotógrafos tiveram o duplo papel de a retratar e de fazer parte dela. Vejamos as soluções que cada um encontrou na tentativa de fixar uma imagem do fremente Brasil moderno.

MARCEL GAUTHEROT

Num período em que o Brasil se esquivava de definições fáceis, Marcel Gautherot dedicou-se a aproximar dois países díspares, pouco conhecidos um do outro: o Brasil profundo – o da indecifrável floresta amazônica, dos povos indígenas e dos festejos populares – e o Brasil moderno, que florescia sob o signo da industrialização e cuja marca maior foi a construção de Brasília, entre 1956 e 1961. Foi uma jornada que começou em 1939, quando Gautherot desembarcou no Brasil para uma expedição pela Amazônia. Segundo um jornal da época, o “grande repórter francês” vinha para fazer “um inquérito sobre raças humanas e tipos étnicos”. Na verdade, não era nada disso: o jovem de 29 anos chegava ao Brasil, isso sim, movido pelo gosto de conhecer uma nova cultura. “A fotografia surgiu antes de tudo do meu desejo de viajar”, disse Gautherot, já no fim da vida. “Eu era apaixonado pela Amazônia e tinha um grande desejo de conhecer o Brasil.” Gautherot travara os primeiros contactos com a fotografia no Museu do Homem, em Paris, onde trabalhou na catalogação de imagens, no início da década de 1930. Nessa época, estudou na Escola Nacional Superior de Artes Decorativas e chegou a trabalhar como desenhador de móveis. Ali, Gautherot adquiriu noções de composição e conheceu a arquitetura moderna – tornou-se admirador das obras de Le Corbusier e de Mies van der Rohe, um interesse que encontraria eco no Brasil, excelente laboratório para experiências modernas.

Instituto Moreira Salles, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Entre Setembro de 2013 e Abril de 2014, esta exposição foi exibida no Museu da Fotografia de Berlim. “Recebemos mais visitantes do que a média. Creio que esse período da fotografia e cultura brasileira, com o seu apogeu do modernismo, trouxe interesse especial para muitas pessoas”, afirma Ludger Derenthal, um dos curadores da exposição e director do Museu. “Em conjunto com Samuel Titan Jr. (do Instituto Moreira Salles, também curador da exposição), escolhemos estes quatro fotógrafos pela diversidade e pelo caráter complementar de seus trabalhos. Analisados em conjunto, eles dão conta perfeitamente de duas décadas de cultura brasileira.” Em primeiro lugar, destacam-se as formações diversas do grupo, aspeto característico de uma época de migração e imigração: Gautherot, parisiense de origem operária, que estudou arquitetura e artes decorativas; Flieg, judeu alemão que se refugiou do nazismo no Brasil;Farkas, húngaro nascido em Budapeste, numa família de comerciantes judeus de material fotográfico. E o brasileiro Medeiros, instalado no Rio de Janeiro, mas nascido num estado pobre e sem grande tradição cultural. O país que encontraram estava em ebulição. Era o Brasil, o país do futuro: uma nação “condenada ao moderno”, como definiu Mário Pedrosa. O Rio de Janeiro, de José Medeiros, vivia os seus “anos dourados” – com o clima cultural pujante, a cidade (e o país) ofereciam-se em espetáculo aos espetadores estrangeiros. São Paulo, terra em que Farkas iniciou a sua carreira e onde Flieg sempre atuou, consolidava-se como centro económico nacional – em 1954, já era o maior parque industrial da América do Sul. Eram dias em que o Brasil se empenhava em conhecer e ocupar o seu território, através de esforços como a Marcha para o Oeste, do governo Vargas, a expedição Roncador-Xingu, dos Irmãos Villas-Bôas, e, finalmente, a construção da nova capital, Brasília, símbolo do ímpeto modernizador que tomava conta do país (e cuja exuberância de formas Gautherot capturou). O trabalho dos quatro fotógrafos, como mostra esta exposição, é de grande variedade estilística, e constitui um registo documental valioso sobre um país vasto e contraditório. A diversidade assombra: a Amazônia intocada; as praias e o quotidiano do Rio de Janeiro; o Carnaval, o futebol; ritos de iniciação de religiões africanas; portos fluviais e pescadores no Norte; indústrias e fábricas; igrejas barrocas; tribos indígenas; ferramentas mecânicas; festas populares; edifícios modernistas; a nova capital, Brasília. Temas tão díspares que aspiram integrar, na mesma época, um retrato do Brasil – um país que, no

(índios, africanos e portugueses), que se teriam “misturado” para dar origem à nação brasileira. Mas, ao retratar um índio dono da sua própria história, Medeiros comprova que não estava ali para fazer publicidade. Outro exemplo disso é a imagem de um indígena mais jovem, que dorme em cima de um barril de combustível como se fosse um tronco – retrato eloquente dos riscos de um programa de imposição cultural. Medeiros foi ao Xingu para capturar o espírito daqueles tempos. Procurava produzir História, algo que qualquer fotojornalista deveria almejar.

A sua obra é impensável fora do contexto da imprensa. Ao longo da carreira, Medeiros trabalhou no limite entre fotojornalismo e fotografia de autor. Nascido em Teresina, no Piauí, em 1921, ele desembarcou no Rio de Janeiro em 1939. Após ter reprovado no exame de admissão a uma faculdade de arquitetura, começou a trabalhar como fotógrafo freelancer, em revistas como *Rio e Tabu*. Em 1946, entrou para *O Cruzeiro*, principal revista ilustrada do Brasil nas décadas de 1940 e 1950, onde produziu o essencial de sua carreira. Foi ali que experimentou diversos tipos de linguagens fotográficas. A crônica mundana do Rio de Janeiro era o nicho mais evidente – estrelas de cinema, políticos e celebridades eram vistos com frequência nas páginas da revista. A marca do espetáculo nas suas fotos fica clara nos primeiros anos: as imagens parecem nascer de um contrato imediato com os fotografados, sejam fotos em pose de representantes do glamour, ou de pessoas anônimas, que pousam para aparecer bem na foto. Nota-se esse efeito no retrato de um casal de negros sorridente num baile de carnaval – congelados no ar, em pose de dança – e da “grã-fina” que assiste a um desfile com binóculos na mão, frente erguida como se posasse para um escultor. O elemento midiático é indissociável da obra de Medeiros e faz-se notar até em fotos de paisagens – como quando usa dois lustrosos carros pretos para emoldurar a bela silhueta das praias de Ipanema e Leblon.

Mas, apesar dessa influência, o melhor de Medeiros surge quando ele se desvencilha das amarras midiáticas e se assume como fotojornalista, herdeiro de Robert Capa e W. Eugene Smith. Em 1951, uma reportagem sobre um rito de iniciação ao candomblé constitui um dos pontos altos da obra de Medeiros. Numa das incursões aos “segredos” da religião afro-brasileira, o fotógrafo escapa da armadilha de espetacularizar um tema misterioso, um prato cheio para quem quisesse explorar o caricato. Num movimento surpreendente, ele fotografa as noviças de olhos fechados, como que protegendo o essencial – o que sentiam – das lentes da câmara. Outro belíssimo retrato é o de uma jovem negra, com a cabeça pendente

para o lado, a boca aberta, mas os olhos bem fechados, abstraída de tudo. Ao deixar que seu objeto ignorasse a posteridade, Medeiros produziu um busto sublime. Nem mesmo a iluminação poderosa que ofusca as velas do ritual pôde desfazer a perfeita atmosfera do culto.

Tratar a imagem como pedra de toque de referências históricas e estéticas é uma das grandes qualidades de algumas imagens poderosas do portfólio de Medeiros. O suicídio do presidente Vargas, em 24 de agosto de 1954, causou enorme comoção, e a edição de *O Cruzeiro* que documentava o acontecimento teve uma tiragem recorde de 730 mil exemplares. Medeiros dirigiu o seu olhar a um homem negro que, com semblante grave, esperava a altura de prestar a sua homenagem ao presidente morto. O ângulo levemente ascendente transforma-o num gigante triste e perplexo. No retrato de Medeiros, está presente o sentimento do povo brasileiro naquele dia. Em vez da massa anônima, ele optou pelo retrato individual, que encarna aspetos da história social brasileira – da escravidão ao populismo.

O mesmo aconteceu no desfile de 7 de setembro de 1955, no qual Medeiros produziu outra das suas mais belas suas imagens.Nesse caso, retratou uma família negra, pais e duas filhas, a assistir às comemorações com os seus melhores trajes – mas sem conseguir disfarçar o constrangimento, os rostos tensos de quem, durante tantos séculos, tinha sido excluído da vida pública. Naquela altura, tinham passado apenas 70 anos que o Brasil libertara os seus escravos. E o fotógrafo trazia, à revista de maior circulação nacional, os desafios e as aspirações da população negra do país. É este tipo de colaboração que torna a obra de Medeiros tão valiosa. Em anos de transformação acelerada, ele forneceu elementos para auxiliar na incessante procura de conciliação entre história e modernidade. José Medeiros aproximou-se dos temas do quotidiano com um olhar capaz de lhes garantir ressonância humana e ao mesmo tempo histórica. E, assim, fez a sua parte.

THOMAZ FARKAS

No início, Thomaz Farkas apaixonou-se pelas formas. As lentes do jovem fotógrafo, no princípio dos anos 1940, dirigiam-se à geometria das novas construções do Brasil moderno, em imagens quase abstratas, que fascinavam pela estranheza. Aos poucos, Farkas deu uma reviravolta humanista e passou a priorizar pessoas em vez de prédios – ao ponto de praticamente ignorar o paraíso geométrico oferecido pela recém-inaugurada Brasília. O que poderia ser apontado a muitos fotógrafos como heresia era algo totalmente coerente com a mente

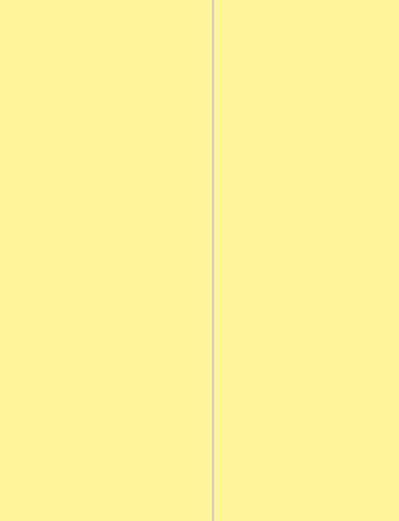
The modern dream of Brasilia offered itself up to the photographer’s lens in all of its geometrical exuberance. Outlined against the ample horizon, the forms attained maximum visibility. And yet they also left some doubts: what was to be the fate of the city that was sprouting up from the bush of the Brazilian heartland? What would stand out most in the new capital of a new Brazil: the fascination and victory of man in the face of nothingness, or the strange sense of separation generated by each building? These are questions that are posed by Gautherot’s patient photography, and which even today still have no clear answers.

JOSÉ MEDEIROS

One of José Medeiros’ most beautiful portraits was produced in Xingu, when he was covering an expedition into the inland region of Brazil for the magazine *O Cruzeiro*. In the photograph, a native woman stands facing the camera with a challenging gaze, haughty and almost insolent, as if she didn’t want the photographer (or the white man) there. The image is a good example of the maturity that had been achieved by Medeiros, who built most of his career in Rio de Janeiro, a city that practically jumped up and down in front of the camera, begging to be allowed to appear. In Xingu, his subjects were fleeting ones, always trying to avoid the camera whenever they could. Medeiros therefore had to draw closer to them, in a way that he rarely had to do in Rio. And thus, in this completely uncontrolled environment, he produced some of his masterpieces. The expedition to Xingu in 1949 was part of a propaganda campaign on behalf of the March to the West, a State programme designed to promote the occupation of the interior of Brazil. The representation of the native woman in her “virgin” or “innocent” state lent itself perfectly to the government’s discourse about the “union of the three races” (Indians, Africans and Portuguese), who had “mixed” together in order to give rise to the Brazilian nation. But, by portraying Indians as the owners of their own history, Medeiros proved that he was not there just to make publicity. Another example of this is the image of a younger native man, sleeping on top of an oil barrel, as if it were a tree trunk – an eloquent portrait of the risks of following a programme of cultural imposition. Medeiros went to Xingu to capture the spirit of those times. He was seeking to produce History, something that all photojournalists should aim for. His work is unimaginable outside of the context of the press. Throughout his career, Medeiros worked on the very boundary between photojournalism and fine art photography. Born in Teresina, in Piauí, in 1921, he disembarked in Rio de Janeiro in 1939. After having failed the entrance exam for a faculty of architecture, he became a freelance

photographer, working for magazines such as *Rio* and *Tabu*. In 1946, he began to work at *O Cruzeiro*, the leading illustrated magazine in Brazil in the 1940s and 1950s, where he produced the most important work in his career. At *O Cruzeiro*, he experimented with various types of photographic languages. This fairly mundane chronicle from Rio de Janeiro was the most evident niche for his work – film stars, politicians and celebrities appeared with great frequency on the pages of the magazine. The marks of show business in his photos were quite evident in the first years: the images seem to have been part of an immediate contract made with the subjects that he photographed, whether they were posed photos of representatives from the world of glamour, or anonymous people who stood as still as they could in order to look good in the photo. This effect can be seen in the portrait of a black couple smiling at a carnival ball – frozen in the air, in a dance pose – and of the rich woman watching a parade with a pair of binoculars in her hand, her brow raised as if she were posing for a sculptor. The question of the photo’s media impact is indissociable from Medeiros’ work and can even be seen in his landscape photos – as when he uses two shiny black cars to frame the beautiful silhouette of the beaches of Ipanema and Leblon.

But, despite this influence, the best of Medeiros appears when he frees himself from the shackles of the media and assumes himself as a photojournalist, the direct heir of Robert Capa and W. Eugene Smith. In 1951, a news report about an initiation rite into *candomblé* presents one of the high spots of Medeiros’ work. In one of his incursions into the “secrets” of this Afro-Brazilian religion, the photographer escapes the trap of trying to make a mysterious theme appear spectacular, an ideal opportunity for anyone seeking to exploit its strange and ridiculous elements. In a surprising movement, he photographs the novices with their eyes closed, as if protecting the essential part – what they were feeling – from the lens of the camera. Another extremely beautiful portrait is that of a young black girl, with her head leaning to one side, her mouth open, but her eyes firmly closed, who has abstracted herself from everything. By allowing his subject to ignore the question of posterity, Medeiros produces a sublime bust. Not even the powerful lighting that obscures the candles used in the ritual could upset the perfect atmosphere of the cult. Treating the image as the touchstone for historical and aesthetic references is one of the great qualities of some of the most powerful pictures in Medeiros’ portfolio. The suicide of President Vargas, on 24 August 1954, caused enormous commotion, and the issue of *O Cruzeiro* that documented the fact had a record circulation of 730,000 copies. Medeiros



inquieta de Farkas, que, ao longo de duas décadas de intensa experimentação fotográfica, se deixou seduzir primeiro por desenhos, depois pelo ser humano.

Farkas nasceu em 1924, em Budapeste, e emigrou para o Brasil em 1930, com a família. Ganhou a sua primeira câmara aos 8 anos e imediatamente passou a explorar o bairro em que vivia. Aos 16 anos, fotografou a inauguração do novo estádio de São Paulo, o Pacaembu, notável exemplar de arquitetura art déco entre os equipamentos desportivos do Brasil. As formas instigavam as lentes do jovem aspirante a fotógrafo.

Ao ingressar no Cine Clube Bandeirante, ponto de encontro de fotógrafos como Geraldo de Barros e German Lorca, Farkas deu um passo decisivo na carreira. Consolidou a sua sempre presente convicção da fotografia como arte. Era um grupo que se inspirava nas vanguardas europeias das primeiras décadas do século XX: ângulos inusitados, planos fechados e composições geométricas. Os enquadramentos e pontos de vista de cima para baixo aproximam a fotografia da abstração. Exemplos dessa fase são as fotografias das telhas enfileiradas sob o sol num canteiro de obras, que dá a impressão de se tratar de um luminoso anúncio publicitário, e da luminária ondulada, que – como muitas imagens de Farkas dessa época – oscila entre o figurativo e o abstrato.

Também é dessa fase a clássica série de fotos que fez no Estádio do Pacaembu, revisitado entre 1942 e 1946. Nessa espécie de redescoberta do bairro onde vivia, Farkas deixou-se atrair livremente pelas linhas geométricas do estádio, pelos seus pilares, escadas, gradeamentos, muros, e pelos espetadores, que jamais perdiam os contornos. O mesmo olhar foi lançado no Rio de Janeiro, ao fotografar o Ministério da Educação e Saúde, um marco da arquitetura modernista no país. Desta vez, ele radicalizou: praticamente desmaterializou os dois prédios, procurando ângulos opostos ao convencional, como na fotografia de uma empena cega do Ministério, “violada” pela silhueta de um poste em primeiro plano.

Mal se compreende a imagem – o que é perfeitamente coerente com um pensamento caro a Farkas nessa época, baseado no ideário da Nova Visão alemã, que pregava a estranheza como forma de familiarizar o público com os desafios percetivos da modernização. Dono de um repertório visual riquíssimo, que ia de Weston à Bauhaus, Farkas sentiu-se impelido a aventurar-se por novos géneros – retratos, ensaios de teatro e balé – e territórios, sobretudo o Rio de Janeiro. Aproximou-se de José Medeiros, cuja amizade foi crucial para que iniciasse uma nova fase. Não ingressou no fotojornalismo (nunca trabalhou em nenhum jornal

ou revista), mas dessa amizade emergiu uma inquietação que o levou a observar o mundo sob um prisma mais humanista. As suas fotos ganham calidez e causam maior empatia, como nas cenas de rua no Rio, em casarios do subúrbio e nos bares e lojas do centro da cidade. Um bom exemplo da fusão entre as duas fases de Farkas – a “humana” e a “geométrica” – pode ser a imagem do golo num jogo de futebol na praia de Copacabana. Nela, a rigidez da forma está presente na trave fincada na areia, mas a atenção desloca-se para o movimento do pequeno guarda-redes, que salta em vão atrás da bola.

Como ponto alto dessa nova orientação figuram as imagens que produziu em Brasília em abril de 1960, na inauguração da capital. Num movimento paradoxal para um fotógrafo com formação abstracionista, Farkas deixa de lado as formas dos prédios e dá ênfase ao homem que começa a habitar a cidade. Diferente de Gautherot – que por vezes aceitou o convite para o jogo abstrato –, Farkas evitou a sedução da geometria e capturou a figura humana, principalmente trabalhadores e anónimos.

Na Brasília de Farkas, o foco é fixado nas feições dos trabalhadores e na maneira como homens e mulheres ocupavam o novo espaço. A dimensão humana torna-se maior do que a geometria da cidade. Para isso, Farkas procurou enfatizar as contradições sociais existentes na nova capital – como nas fotos do Núcleo Bandeirante, onde se instalaram os pioneiros de Brasília, em casebres de madeira. Os populares sobre a cobertura do Palácio do Planalto, caminhando em todas as direções, de forma caótica – uma total subversão da ordem desta cidade planeada –, resumem bem a aproximação do fotógrafo ao seu objeto. Farkas conserva, nas imagens desse período, um olhar matizado e crítico, perfeita fusão de domínio dos recursos formais com aguçada sensibilidade social. Ao priorizar a presença do povo, Farkas preparava o próximo rasgo de sua vida criativa: dedicar-se-ia, principalmente, ao cinema documental.

HANS GUNTER FLIEG

O alemão Hans Gunter Flieg chegou ao Brasil pouco antes do início da Segunda Guerra Mundial, em 1939, e encontrou no trabalho a saída para superar a rutura do exílio. Aos 16 anos, não poderia ter encontrado lugar melhor do que São Paulo, a nova capital industrial do país. Numa cidade que valorizava a seriedade no trabalho, Flieg criou para si a imagem de profissional impecável, que surpreendia os clientes a cada entrega. Embora apenas precisasse de produzir imagens sérias e documentais, sem qualquer traço autoral, ele foi além disso. As suas fotos de peças, máquinas, linhas de

directed his gaze at a black man with a solemn appearance, who was waiting for his turn to pay homage to the dead president. The slightly upward-looking angle transforms him into a sad and perplexed giant. What we can see in Medeiros’ portrait of this man is the feeling of the Brazilian people on that day. Instead of depicting an anonymos mass, he chose to produce an individual portrait, which embodies aspects of Brazilian social history – from slavery to populism. The same happened in the parade of 7 September 1955, in which Medeiros produced another of his most beautiful images. In this case, he portrayed a black family – the parents and their two daughters – watching the commemorations in their best clothes – but without managing to disguise their distress, the tense faces of people who, for so many centuries, had been excluded from public life. At that time, it was only 70 years earlier that Brazil had freed its slaves. And the photographer brought to the country’s largest circulation magazine the challenges and aspirations of its black population. This is the type of collaboration that makes Medeiros’ work so valuable. At a time when transformations were taking place at an ever faster pace, he provided elements that could help in the ceaseless search for reconciliation between history and modernity. José Medeiros drew closer to the themes of everyday life with a gaze that could guarantee them a human and, at the same time, historical resonance. And, in this way, he made his own contribution.

THOMAZ FARKAS

Above all, Thomaz Farkas fell in love with forms. In the early 1940s, the lenses of the young photographer were aimed at the geometry of the new constructions being built in modern Brazil, in almost abstract images, which fascinated people through their strangeness. Little by little, Farkas gave a humanist slant to his work and began to put people before buildings – to the point where he practically ignored the geometrical paradise offered by the newly-inaugurated Brasília. What might be considered heresy in the case of many photographers was something that was totally coherent with the restless mind of Farkas, who, throughout two decades of intense photographic experimentation, had allowed himself to be seduced firstly by designs, and then by the human being. Farkas was born in 1924, in Budapest, and migrated to Brazil in 1930, with his family. He was given his first camera at the age of 8 and immediately began to explore the neighbourhood in which he lived. At the age of 16, he photographed the inauguration of the new stadium of São Paulo, the Pacaembu, a remarkable example of *art deco* architecture among Brazil’s sports equipment. The forms inspired the lenses of this young aspiring photographer.

When he entered the Cine Clube Bandeirante, the meeting point for photographers such as Geraldo de Barros and German Lorca, Farkas took a decisive step forward in his career. He consolidated his ever present belief in the photograph as a work of art. This was a group who took their inspiration from the European vanguards of the first decades of the 20th century: unusual angles, close-ups and geometrical compositions. The framing of the images and the points of view looking down from above came close to abstract photography. Examples from that phase are the photographs of the roof tiles placed in a row under the sun on a building site, which gives us the impression that we are looking at a brightly lit advertisement, and of the undulating lamp, which – like many of Farkas’ images from this time – oscillates between the figurative and the abstract.

Also dating from this same phase is the classical series of photos that he took of the Pacaembu Stadium, which he revisited frequently between 1942 and 1946. In this rediscovery of the neighbourhood where he lived, Farkas allowed himself to be freely attracted by the geometrical lines of the stadium, by its pillars, stairs, railings and walls, and by its spectators, never losing their outlines. He cast the same gaze at the city of Rio de Janeiro, photographing the Ministry of Education and Health, a landmark in the country’s modernist architecture. This time, he adopted a more radical stance: he practically dematerialised the two buildings, by seeking out angles that were the complete opposite of the conventional one, as in the photograph of a blind gable of the Ministry, “violated” by the silhouette of a post in the foreground. The image is difficult to understand – which is perfectly coherent with a thought that Farkas was particularly fond of at that time, based on the ideas of the German New Vision movement, which advocated the use of strangeness as a way of familiarising the public with the perceptive challenges of modernisation. Endowed with an extremely rich repertoire, ranging from Weston to the Bauhaus, Farkas felt impelled to venture forth into new genres – portraits, theatre rehearsals and ballet – and new territories, especially Rio de Janeiro. He became close to José Medeiros, whose friendship was crucial for initiating this new phase. He did not enter the world of photojournalism (he never worked for any newspaper or magazine), but from this friendship there emerged a sense of restlessness that led him to observe the world through a more humanist prism. His photos gained warmth and caused a greater feeling of empathy, as in the street scenes in Rio, and in his images of suburban housing estates and the bars and shops of the city centre. A good example of the fusion between Farkas’ two phases – the “human” and

produção acabaram por invadir as fronteiras do sonho e da fantasia. Flieg especializou-se em fotografia industrial, nicho que encontrava perfeita ressonância com a cidade. O seu sentido de modernidade é técnico, uma afirmação da capacidade humana perante a natureza. Para melhor responder aos anseios da elite industrial, Flieg abriu um estúdio fotográfico e preparou-se para receber clientes com quem também se identificava: surgiam naquele tempo técnicos e líderes industriais também de origem estrangeira. Passou a atender industriais de média dimensão em São Paulo e nos seus arredores, grupos multinacionais como Pirelli e Mercedes-Benz, grandes projetos de engenharia.

Nos catálogos e brochuras que produziu para as empresas, figuram imagens de grande qualidade técnica. Volta e meia, ultrapassava os limites do registo documental e as suas imagens encarnavam uma modernidade ainda incipiente, que mal existia. Através de composição pensada milimetricamente e de ângulos de captura intrigantes, Flieg trouxe reminiscências fotográficas e cinematográficas ao imaginário industrial do país na época. Numa foto da montagem de um motor marítimo na fábrica da Villares, em São Caetano do Sul, em 1960, por exemplo, a coreografia dos trabalhadores, que puxam alavancas, giram engrenagens, analisam relógios, criam uma atmosfera de integração de homem com máquina que remete para o filme *Metrópolis*, de Fritz Lang. Uma imagem com forte conotação teatral, ensaiada pelo fotógrafo em todos os seus pormenores. Imagens de ferramentas ou objetos adquirem uma aura quase mística sob o olhar de Flieg. São os casos das fotos de ferramentas Heinz, que flutuam num espaço indefinido, sob luz que as destaca do fundo e as transforma em pura plástico, aparentemente despidas de utilidade. Da mesma forma, os dois feixes de fibra de vidro sobre fundo escuro ora parecem madeixas de cabelos loiros, ora uma obra de arte. É como se introduzisse mistério no coração de um mundo mecânico, à primeira vista desprovido de magia. Ao revelar essa quase invisível faceta, Flieg faz de seus catálogos um depósito de estranhas criaturas. Quatro travessas de cristal Prado fotografadas na década de 1960 são outro exemplo: destacadas do fundo, adquirem uma incómoda forma orgânica, de bactéria a saltar da imagem, e causam a estranheza que atrai o observador.

Ao receber as imagens, a clientela ficava surpreendida – porque Flieg via mais do que parecia existir. Fotografada em 1954, a fábrica de jipes da Willys-Overland produzia não mais de 20 veículos por mês. Flieg entregou um catálogo de 80 fotos de uma fábrica moderna e eficiente, sem inventar nada. Era fruto da perfeita ordenação

do espaço: rodas e pneus deixados no chão em sequência lógica, dois homens trabalhando em cada carro (em posições semelhantes), além da perspectiva, em diagonal acentuada, que leva o olhar rapidamente ao fundo, onde há um produto pronto para rodar. Essa era uma das suas estratégias: com ordenação total do espaço, passava a impressão de perfeita eficiência a linhas de montagem ainda incipientes, em fábricas muitas vezes precárias. Como não podia contar com grandes edifícios industriais, ele dava destaque às máquinas e aos trabalhadores que as operavam. O homem é colocado sempre em posição de total controlo. Na imagem da indústria elétrica Brown Boveri, em 1960, o enquadramento escolhido por Flieg coloca duas gigantescas máquinas enfileiradas, como que esperando a vez de serem examinadas pelo pequeno homem com um caderno nas mãos. A força expressiva emerge da repentina mudança de escala proporcionada pelo ângulo da imagem: duas máquinas apresentam-se para consulta, submissas à vontade do minúsculo supervisor.

Ao introduzir dramaticidade no sector industrial, Flieg faz com que as imagens produzam um engrandecimento da imaginação, dotando as coisas de uma intensidade maior do que possuem. Tubulações adquirem aspecto de veias, prédios ladeados por chaminés ocupam a imagem inteira, com um pequeno espaço para o céu – um excesso de presença e por vezes de inquietação, que não se encontram em outras imagens industriais da época. Isso tudo sem perder o caráter de registo documental, sem o qual não existiriam. Sob o olhar de Flieg, o metálico e o mecânico ganham ainda uma espécie de erotismo elementar, que se insinua em formas básicas, às vezes protuberantes, que se encaixam ou se destacam, num vaivém de formas côncavas e convexas. São os casos dos tubos de um moinho em São Paulo, da prensa de pneus de uma fábrica da Pirelli, de uma instalação industrial em construção em Ilha Solteira, imagens que, mais uma vez, confundem os limites de mecânico e orgânico. Ao longo de 30 anos, Flieg produziu um portefólio que documenta como poucos o processo de modernização da indústria do Brasil e de São Paulo. Mais do que isso, dotou as máquinas de curiosa e enigmática vida interior. O que poderia ser simplesmente sóbrio transformou-se numa inventiva maneira de retratar a industrialização do Brasil. Flieg não pretendia ser tratado como artista. Mas é a única forma possível de concebê-lo.

MUDANÇA DE ESTAÇÃO

O essencial da obra de Gautherot, Medeiros, Farkas e Flieg foi produzido entre o início dos anos 1940 e a primeira

the “geometrical” – could be the picture of the goal being scored in a football match on Copacabana beach. In it, the rigidity of form is to be found in the goal-posts stuck in the sand, but our attention shifts to the movement of the small goal-keeper, vainly jumping after the ball. As the high point of this new orientation, we have the images that he produced in Brasilia in April 1960, when the new capital was inaugurated. In a paradoxical movement for a photographer with an abstractionist background, Farkas leaves to one side the forms of the buildings and lays emphasis on the man beginning to inhabit the city. Unlike Gautherot – who sometimes responded to the invitation to play the abstract game – Farkas avoided the seduction of the geometry and captured the human figure, mainly workers and anonymous people. In the Brasilia of Farkas, the focus is on the features of the workers and the way in which men and women occupied the new space. The human dimension becomes greater than the city’s geometry. To achieve this, Farkas sought to emphasise the social contradictions that were to be found in the new capital – as in the photos of the *Núcleo Bandeirante*, where the pioneers of Brasilia were housed in wooden huts. The people on the roof of the *Palácio do Planalto*, walking chaotically in all directions – a complete subversion of the order of this planned city – offer us a very good summary of the way in which the photographer drew closer to his subject. In his images from this period, Farkas maintains a colourful and critical gaze, the perfect fusion of a mastery of the formal resources and a finely honed social awareness. By giving priority to the presence of the ordinary people, Farkas was preparing the next step in his creative life: he was shortly to dedicate himself mainly to documentary cinema.

HANS GUNTER FLIEG

The German Hans Gunter Flieg arrived in Brazil shortly before the beginning of the Second World War, in 1939, and found in his work the perfect outlet for overcoming the break from his former life that had been created through his exile. At the age of 16, he couldn’t have found a better place to live than São Paulo, the country’s new industrial capital. In a city that valued a serious attitude to work, Flieg created for himself the image of an impeccable professional, who surprised his clients each time he delivered his commissions to them. Although all that he needed to do was to produce serious documentary images, without any trace of the photographer’s interference, he went much further than this. His photos of manufactured objects, machinery and production lines ended up crossing over the boundaries and entering into the world of dream and fantasy. Flieg specialised in industrial photograpy, the niche that was in perfect

keeping with the resonances of the city. His sense of modernity is a technical one, an affirmation of the human capacity in the face of nature. In order to better respond to the anxieties of the industrial elite, Flieg opened a photographic studio and prepared to receive clients with whom he himself also identified: those requesting his services at that time included industrial technicians and leaders, who were also of foreign origin. He began to work for medium-sized industries in São Paulo and its surrounding area, as well as with multinational groups such as Pirelli and Mercedes-Benz on large-scale engineering projects. The catalogues and brochures that he produced for companies featured pictures of a high technical quality. Occasionally, he went beyond the limits of simply making a documentary record and his images embodied a still incipient modernity, which barely existed then. Through his compositions planned with great precision and taken from provocative angles, Flieg introduced photographic and cinematic reminiscences into the country’s industrial imagery at that time. In a photo of the assembly of a marine engine at the Villares factory, in São Caetano do Sul, in 1960, for example, the choreography of the workers, who are seen pulling levers, turning wheels and analysing clocks, creates an atmosphere of man’s integration with the machine, which reminds us of Fritz Lang’s film *Metropolis*. It is an image with a powerful theatrical connotation, rehearsed by the photographer in all of its details.

Pictures of tools or objects acquire an almost mystical aura under Flieg’s gaze. This is the case with his photos of Heinz tools, floating in an undefined space, under a light that causes them to stand out from the background and transforms them into pure plastic, apparently stripped of all their usefulness. In the same way, the two bundles of glass fibre set against a dark background sometimes have the appearance of locks of blond hair, and sometimes seem like a work of art. It is as if mystery had been introduced into the heart of a mechanical world, which at first sight seems to be completely devoid of magic. By revealing this almost invisible facet, Flieg turned his catalogues into a repository of strange creatures. Four Prado crystal glass dishes photographed in the 1960s are another example of this approach: made to stand out from the background, they acquire an uncomfortable organic form, like bacteria leaping out of the image, and create a sense of strangeness that attracts the observer. When they received his pictures, his clients were always surprised – because Flieg saw more than seemed to exist. Photographed in 1954, the Willys-Overland jeep factory produced no more than 20 vehicles per month. Flieg delivered a catalogue of 80 photos of a modern and efficient factory, without inventing

metade dos anos 1960. Aos poucos, Medeiros e Farkas migraram para o cinema, como diretores de fotografia. Gautherot continuou a perseguir os seus temas de eleição. Flieg manteve aberto o seu estúdio durante décadas, e registou grandes obras de arquitetura urbana em São Paulo. Além de terem colaborado com a produção do imaginário moderno brasileiro, os quatro têm em comum o facto de que a década de 1960 – e o golpe militar de 1964, com tudo o que representou para a sociedade brasileira – marcou uma rutura nas suas carreiras. Para Medeiros, a transformação começara ainda antes, no fim da década de 1950, com a decadência de *O Cruzeiro*. O fotojornalismo que se seguiu nos anos de militarismo tinha um foco mais político – nem sempre compatível com seu olhar. Farkas já começara a explorar uma linha mais cinematográfica e engajada na sua obra. Já para Gautherot, a reviravolta política tocara as próprias bases da síntese moderna que produziu – uma vez no poder, os militares puseram em marcha o seu projeto de modernização conservadora, que desvirtuava o que tinha sido feito até ali. O crescimento industrial, então, tornara-se uma forma de propaganda política e percorria caminhos diferentes dos que Flieg desenvolvera com habilidade e cuidado. Censura e conservadorismo. Mas também a contracultura, uma nova transformação da imprensa, a fotografia a cores. Iniciava-se a década de 1970 e novos actores surgiam. Uma geração de fotógrafos tinha construído as noções de modernidade no Brasil, de acordo com as suas crenças e experiências. Outros profissionais agora reivindicavam papel semelhante.

Bibliografia
Ensaios:
Quatro fotógrafos da Vida Moderna – Brasil, 1940-1964. Titan Jr., Samuel. *Gautherot*. Titan Jr., Samuel. *Farkas*. Costa, Helouise. *Flieg*. Mammi, Lorenzo. *Medeiros*. Burgi, Sergio. (Publicados no catálogo *Modernidades Fotográficas 1940-1964. Obras de José Medeiros, Thomaz Farkas, Marcel Gautherot e Hans Gunter Flieg no acervo do Instituto Moreira Salles*. Organização: Ludger Derenthal e Samuel Titan Jr. – São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.)
Livros:
Norte / Marcel Gautherot. Apresentação e organização: Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. – São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
As origens do fotojornalismo no Brasil: Um olhar sobre O Cruzeiro 1940/1960. Organização: Helouise Costa, Sergio Burgi – São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

anything. This was the result of a perfect arrangement of the space: wheels and tyres left lying on the ground in a logical sequence, two men working on each vehicle (in similar positions). But it was also the result of Flieg’s use of perspective, consisting of a heavily pronounced diagonal view, which rapidly leads our gaze to the background, where there is a product coming off the line and ready to go. This was one of his strategies: with his total arrangement and organisation of the space, he was able to transmit the impression of perfect efficiency to assembly lines that were still in their early stages of development, at factories that were frequently operating under precarious conditions. As he could not work with large industrial buildings, he highlighted the machines and the workers who operated them. Man is always placed in a position of total control. In the image of the Brown Boveri electrical industry, in 1960, the framing that Flieg chose for his picture places two huge machines in a line, as if they were waiting their turn to be examined by the small man with a notebook in his hands. The expressive force of the picture emerges from the sudden change in scale provided by the angle of the image: two machines present themselves for an appointment, submitted to the will of the tiny supervisor.

By introducing this element of theatricality into the industrial sector, Flieg used his images to enhance the imagination, giving things a greater intensity than they actually have. Pipes take on the appearance of veins, buildings flanked by chimneys occupy the entire picture, with just a small space for the sky – an excessive presence and sometimes far too much restlessness, which are not found in other industrial images from the time. All of this is achieved without ever losing the aspect of a documentary record, without which the pictures would not exist. Under Flieg’s gaze, the metallic and the mechanical gain a kind of elementary eroticism, which insinuates itself in basic, and sometimes protruding, forms that fit together or detach themselves from one another, in a constant procession of concave and convex shapes. This is the case with the pipes of a mill in São Paulo, the tyre presses of a Pirelli factory, an industrial plant under construction at Ilha Solteira, images that, once again, blur the boundaries between the mechanical and the organic. Over a period of 30 years, Flieg produced a portfolio that documents the modernisation process in Brazil and São Paulo in a way that few others were able to achieve. More than this, he endowed machines with a curious and enigmatic interior life. What might simply be something quite sober was transformed into an inventive way of portraying the industrialisation of Brazil. Flieg did not want to be treated as an artist. But it is the only possible way of seeing him.

CHANGING DIRECTIONS

The main body of the work of Gautherot, Medeiros, Farkas and Flieg was produced in the period ranging from the early 1940s to the first half of the 1960s. Gradually, Medeiros and Farkas gravitated towards the cinema, where they worked as directors of photography. Gautherot continued to pursue his preferred themes. Flieg kept his studio open for several decades and photographed great works of urban architecture in São Paulo. Besides being involved in shaping the modern Brazilian collective imagination, the four photographers shared the fact that the 1960s – and the 1964 military coup, with all that this represented for Brazilian society – marked a break in their careers. For Medeiros, the transformation had begun even earlier, in the late 1950s, with the decline of *O Cruzeiro*. The photojournalism that came after this in the years of the military regime had a more political focus, one that was not always compatible with his photographic gaze. Farkas had already begun to explore a more cinematic and socially engaged line in his work. And, as far as Gautherot was concerned, the sudden political change had undermined the very foundations of the modern synthesis that he had produced – once in power, the military rulers set in motion their own project of conservative modernisation, which completely distorted what had been done up to then. Industrial growth then became a form of political propaganda and followed different paths from the ones that Flieg had developed with such skill and care. Censorship and conservatism. But also the counter culture, a new transformation of the press, and colour photography. The 1970s were beginning and new actors were starting to appear. A generation of photographers had constructed the notions of modernity in Brazil, in keeping with their beliefs and their experiences. Other professionals were now demanding the right to play a similar role.

Bibliography
Essays:
Quatro fotógrafos da Vida Moderna – Brazil, 1940-1964. Titan Jr., Samuel. *Gautherot*. Titan Jr., Samuel. *Farkas*. Costa, Helouise. *Flieg*. Mammi, Lorenzo. *Medeiros*. Burgi, Sergio. (Published in the catalogue *Modernidades Fotográficas 1940-1964. Obras de José Medeiros, Thomaz Farkas, Marcel Gautherot e Hans Gunter Flieg no acervo do Instituto Moreira Salles*. Organised by Ludger Derenthal and Samuel Titan Jr. – São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013.)
Books:
Norte / Marcel Gautherot. Presented and organised by Milton Hatoum and Samuel Titan Jr. – São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.
As origens do fotojornalismo no Brasil: Um olhar sobre O Cruzeiro 1940/1960. Organised by Helouise Costa, Sergio Burgi – São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.



MARCEL GAUTHEROT
Bahia, ca. 1940



MARCEL GAUTHEROT
Belém, Pará, ca. 1954



MARCEL GAUTHEROT
Gautherot, São Paulo, ca. 1955



JOSÉ MEDEIROS
Rio de Janeiro, 1952



JOSÉ MEDEIROS
Rio de Janeiro, 1942



JOSÉ MEDEIROS
Mato Grosso, 1949



THOMAZ FARKAS
Rio de Janeiro, 1947



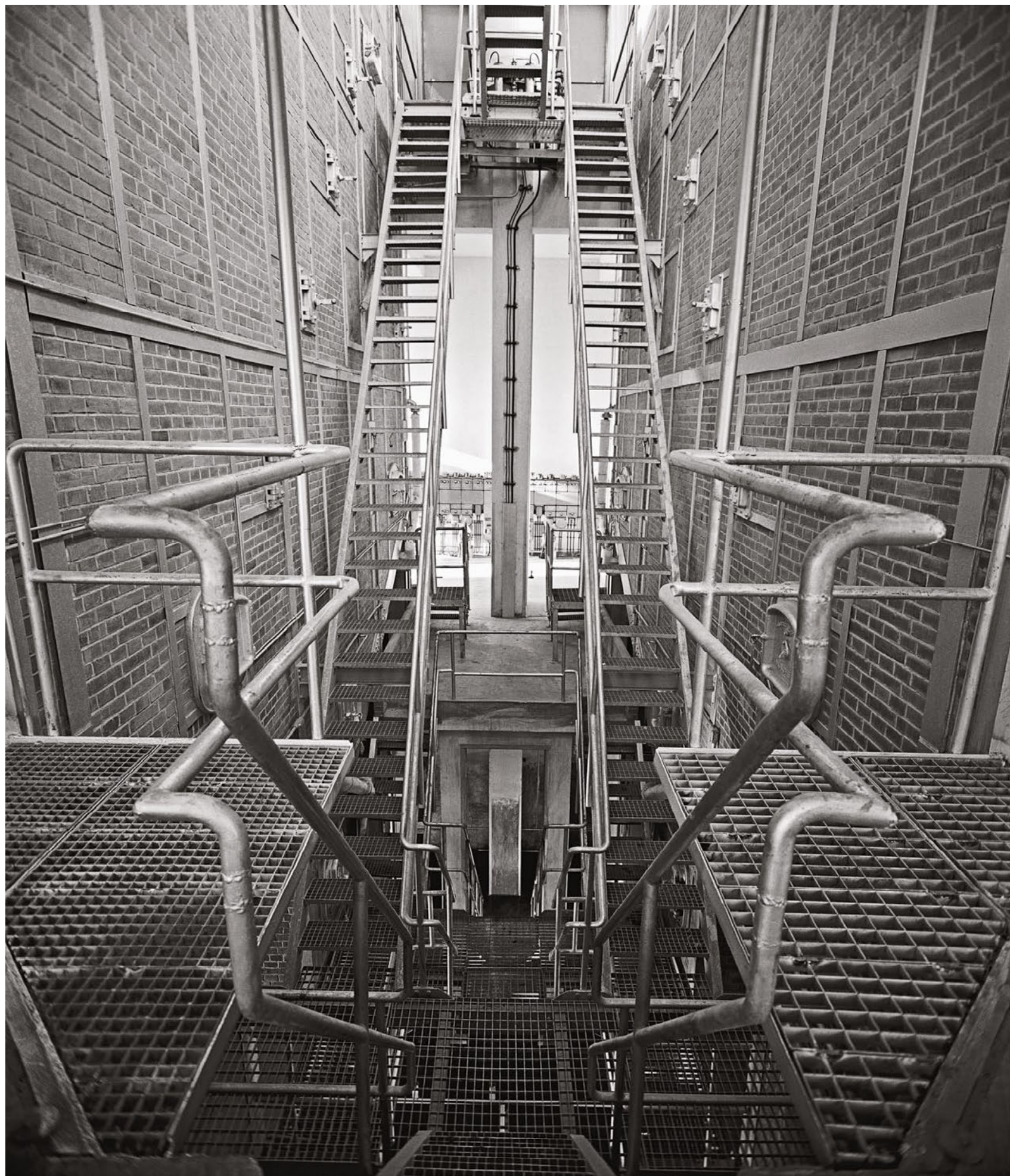
THOMAZ FARKAS
São Paulo, 1950-1960



THOMAZ FARKAS
Brasília, 1960



HANS GUNTER FLIEG
São Paulo, ca. 1956



HANS GUNTER FLIEG
São Paulo, ca. 1960



HANS GUNTER FLIEG
Santo André, São Paulo, 1948

HANS GUNTER FLIEG

Nascido em 1923, numa família judia, o alemão Hans Gunter Flieg tinha 16 anos quando o antissemitismo do regime nazi levou a sua família a emigrar para São Paulo. O jovem Flieg, que já se interessava por fotografia, chegou ao Brasil com duas câmaras na bagagem, uma Leica e uma Linhof, e um curso de técnicas de laboratório com Grete Karplus, acabado de concluir, no Museu Judaico de Berlim.

Em São Paulo, empregou-se inicialmente numa empresa de litografia e, depois, como fotógrafo numa gráfica. Flieg abriu o seu próprio estúdio em 1945, onde iniciou aquela que seria a sua principal vertente profissional: os trabalhos encomendados por grandes empresas, realizados ao longo de quatro décadas. Entre eles, estão o calendário fotográfico da Pirelli, assinado integralmente pelo fotógrafo, em 1948; as fotos da linha de produção da fábrica de automóveis Willys-Overland, em 1954; e as imagens realizadas para a fábrica de calçado Clark, em 1953. Este tipo de trabalho, que marcou a carreira de Flieg, era estimulado pelo contexto paulistano em meados do século XX, quando o explosivo desenvolvimento industrial e urbanístico transformou a cidade e arredores. Abordou também outros temas: foi o fotógrafo oficial da primeira Bienal Internacional de Arte, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), em 1951; documentou o património histórico e cultural popular, especialmente para o Unicef, em 1971; fotografou as construções do Museu de Arte de São Paulo (MASP), do ginásio do Ibirapuera e das centrais hidroeléctricas de Jupiá e Ilha Solteira. Os seus ensaios fotográficos têm em comum, a maior parte das vezes, o facto de terem sido encomendados por clientes, fossem empresas de publicidade, indústrias ou instituições públicas.

Em 1965, Flieg obteve a cidadania brasileira. Atualmente, vive em São Paulo. Em julho de 2006, o IMS adquiriu do próprio fotógrafo a sua obra, composta de cerca de 35 mil negativos em preto e branco.

Born into a Jewish family in 1923, the German Hans Gunter Flieg was 16 years old when the anti-Semitism practised by the Nazi regime led his family to emigrate to São Paulo. The young Flieg, who was already interested in photography, arrived in Brazil with two cameras in his luggage, a Leica and a Linhof, and a course in laboratory techniques that he had just completed with Grete Karplus at the Jewish Museum in Berlin.

In São Paulo, he began working at a lithographer's studio and then as a photographer at a graphics company. Flieg opened his own studio in 1945, where he began what was to be the main aspect of his professional career: undertaking photographic commissions for large enterprises, a job that he performed over four decades.

Among these commissions were the Pirelli photographic calendar, which was produced entirely by the photographer in 1948; the photos that he took of the production line at the Willys-Overland car factory, in 1954; and the pictures that he took for the Clark's shoe factory, in 1953. This type of work, which marked Flieg's career, was stimulated by the economic context of São Paulo in the mid-20th century, when the industrial boom and the consequent urban development completely transformed the city and its surrounding area. He also worked on other themes: he was the official photographer at the first International Art Biennial, at the São Paulo Museum of Modern Art (MAM-SP), in 1951; he documented the city's popular historical and cultural heritage, especially for Unicef, in 1971; and he photographed the construction of the São Paulo Museum of Art (MASP), the Ibirapuera Gymnasium and the hydroelectric power plants of Jupiá and Ilha Solteira. His photo essays mostly shared the same common feature, namely the fact that they were works commissioned by clients, whether these were advertising companies, industries or public institutions.

In 1965, Flieg was granted Brazilian citizenship. He currently lives in São Paulo. In July 2006, the Instituto Moreira Salles purchased the photographer's entire oeuvre, which consists of roughly 35,000 black and white negatives.

THOMAZ FARKAS

Nascido em Budapeste, Hungria, em 1924, Thomaz Farkas chegou ao Brasil com seis anos de idade. O seu pai, dando continuidade ao negócio de família, abriu em São Paulo a primeira loja da Fotoptica, onde o pequeno Thomaz aprendeu a fotografar enquanto brincava. Em 1932, com apenas oito anos, recebe do pai a sua primeira câmara fotográfica, com a qual realizou, durante os dez anos seguintes, imagens intuitivas e exploratórias que mostravam os parentes próximos, os animais domésticos, o grupo de amigos de bicicleta, o Zeppelin que sobrevoava a cidade e a construção do estádio do Pacaembu, nos arredores da sua casa. Nos anos 1960, depois da morte do pai, Farkas assumiu a direção da Fotoptica, até 1997.

Aos 18 anos, associou-se ao Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), o mais avançado centro de debates sobre fotografia da cidade. Alguns dos elementos estéticos defendidos pelo FCCB estão presentes nas fotos que Farkas fez de São Paulo nos anos 1940, então uma cidade em acelerado processo de modernização, que ele abordava em novos e inusitados enquadramentos, renunciando, no seu abstracionismo geométrico, a arte construtivista da década seguinte. Ao mesmo tempo, explorava imagens surrealistas, especialmente com os colegas da Escola Politécnica da

Universidade de São Paulo (USP), na qual se formou engenheiro. Influenciado pelo fotógrafo e amigo José Medeiros, os interesses de Farkas ampliaram-se, explorando uma abordagem mais próxima do fotojornalismo e da fotografia documental. Exemplos disso são as séries de imagens sobre o Rio de Janeiro que incorporam o retrato e a vida dos moradores de bairros populares e regiões do centro histórico da então capital federal. Ou também as séries fotográficas sobre a construção de Brasília. Ou, ainda, as suas fotografias sobre o balé *Yara* e as fotos de centrais hidroeléctricas. Farkas naturalizou-se brasileiro em 1949, numa época já era membro da Comissão de Fotografia do Museu de Arte de São Paulo (MASP), tornando-se depois sócio-fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1963, e conselheiro da Bienal de São Paulo, em 1987. Com a empresa da família, a Fotoptica, lança a revista *Novidades Fotoptica* e, em 1979, a Galeria Fotoptica, em parceria com Rosely Nakagawa. Nas décadas de 1960 e 1970, Farkas dedicar-se-ia mais ao cinema. Com a *Caravana Farkas*, produziu vários documentários sobre o Brasil, em que apresentava facetas menos conhecidas do país. Em 1969, passou a lecionar fotografia nos departamentos de Cinema e Jornalismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

Thomaz Farkas morreu em março de 2011, aos 86 anos. A sua obra fotográfica, composta por mais de 34 mil imagens, está sob a guarda e a preservação do Instituto Moreira Salles, por um acordo de parceria firmado com o próprio fotógrafo.

Born in Budapest, Hungary, in 1924, Thomaz Farkas arrived in Brazil at the age of six. His father continued the family business by opening the first Fotoptica shop in São Paulo, where the young Thomaz learned to photograph while playing. In 1932, at the age of just eight, his father gave him his first camera, with which, for the next ten years, he took intuitive and exploratory pictures of his closest relatives, pets, his group of cycling friends, the Zeppelin that flew over the city and the construction of the Pacaembu Stadium in the neighbourhood around his house. After his father's death in the 1960s, Farkas took over the running of Fotoptica, until 1997.

At the age of 18, he became a member of the Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), which was the city's most advanced centre for the discussion of photography. Some of the aesthetic principles defended by the FCCB are expressed in the photos that Farkas took of São Paulo in the 1940s, which at the time was a city experiencing a rapid process of modernisation, which he himself captured in new and unusual framings, with his geometrical abstractionism foreshadowing the constructivist art that was to appear in

the following decade. At the same time, he explored surrealist images, especially with his fellow students at the Polytechnic School of the University of São Paulo (USP), where he trained as an engineer. Under the influence of his friend, the photographer José Medeiros, Farkas' interests broadened and he began to experiment with an approach that was closer to photojournalism and documentary photography. Examples of this change in direction are the series of images that he took of Rio de Janeiro and which incorporate portraits of the life and residents of the poorer neighbourhoods in the historic centre of the city that was, at that time, the federal capital. And there were also the series of photographs that he produced about the construction of the new capital Brasília, as well as his photographs of the Yara Ballet and of hydroelectric power plants. Farkas was naturalised Brazilian in 1949, at a time when he was already a member of the Photography Committee of the São Paulo Museum of Art (MASP), later becoming a founder member of the São Paulo Museum of Modern Art, in 1963, and an adviser to the São Paulo Biennial, in 1987. With his family company, Fotoptica, he launched the magazine *Novidades Fotoptica* and, in 1979, opened the Galeria Fotoptica, in partnership with Rosely Nakagawa. In the 1960s and 1970s, Farkas devoted more of his time to the cinema. With *Caravana Farkas*, he produced several documentaries about Brazil, in which he presented some of the country's lesser known aspects. In 1969, he began lecturing photography in the departments of cinema and journalism at the School of Communications and Arts of the University of São Paulo (ECA-USP). Thomaz Farkas died in March 2011, at the age of 86. His photographic work, composed of more than 34,000 images, is now housed and preserved at the Instituto Moreira Salles, under the scope of a partnership agreement signed with the photographer himself.

MARCEL GAUTHEROT

Marcel André Félix Gautherot nasceu em Paris, a 14 de julho de 1910. Em 1925, entrou no curso de arquitetura e decoração da École Nationale des Arts Décoratifs, onde estudou até 1931. Nesses anos de formação, foi marcado pela ascensão da arquitetura modernista de Le Corbusier, em França, e da Bauhaus, na Alemanha. Ainda como estudante, pronunciou, durante um congresso político estudantil, um “Discours sur l'architecture française”, publicado depois pelo jornal socialista *Notre Temps*.

Gautherot, no entanto, foi abandonando progressivamente a arquitetura e aproximando-se da fotografia, que muito lhe interessava. Foi nesta área que desempenhou as suas funções no Museu do Homem, em Paris, onde

começou a trabalhar em 1936: responsável pelo registo das coleções de etnografia do museu, foi enviado ao México para fotografar monumentos da cultura pré-colombiana, realizando o seu desejo de viajar pelo mundo. Um ano depois de ler o romance *Jubiabá*, de Jorge Amado, desembarcou no Recife, em maio de 1939, com o intuito de subir o rio Amazonas – plano logo frustrado pela chamada para a Guerra pelo exército francês. Com o triunfo alemão e a ocupação de França, Gautherot decidiu voltar ao Brasil, desta vez para o Rio de Janeiro, para tentar a sorte como fotógrafo. Na então capital brasileira, começou a colaborar com o Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), viajando por todo o país para realizar séries fotográficas, particularmente em Ouro Preto e Congonhas do Campo, redutos da obra de Aleijadinho. Através do SPHAN, travou contacto com o grupo de arquitetos modernistas do Rio de Janeiro, entre os quais Oscar Niemeyer que, no final dos anos 1950, o convidou a documentar a construção de Brasília, durante cinco anos que certamente representaram o auge de sua carreira como fotógrafo de arquitetura, actividade que prosseguiu, em resposta a encomendas do governo brasileiro, ou documentando outros projetos de Niemeyer concluídos após 1960, como a Catedral Metropolitana. Desde a década 1950, cultivou o interesse pela cultura popular brasileira, fotografando festas populares, em especial as nordestinas, e colaborou frequentemente com a Campanha de Defesa do Folclore Nacional de Edison Carneiro. Nas décadas de 1960 e 1970, dedicou-se ainda a fotografar os trabalhos do arquiteto e artista Burle Marx, que acompanhou em expedições botânicas, e em cujo ateliê instalou, em 1965, o seu laboratório fotográfico, que manteve até o fim da vida. Marcel Gautherot faleceu no Rio de Janeiro em 8 de outubro de 1996. O seu arquivo foi incorporado pelo Instituto Moreira Salles em 1999, e compreende cerca de 25 mil imagens.

Marcel André Félix Gautherot was born in Paris, on 14 July, 1910. In 1925, he began a course in architecture and decoration at the École Nationale des Arts Décoratifs, where he studied until 1931. During these formative years, he was marked by the rise of modernist architecture under the influence of Le Corbusier, in France, and the Bauhaus, in Germany. While still a student, he presented his “Discours sur l'architecture française” to a political conference of students, which was published by the socialist journal *Notre Temps*. Gautherot gradually began to abandon architecture, however, and became more closely involved in photography, which was one of his great interests. It was in this area that he started to work at the Musée de l’Homme in Paris in 1936, where he was responsible for keeping a record

of the museum's ethnography collections. As part of his work, he was sent to Mexico to photograph monuments belonging to pre-Columbian culture, thus fulfilling his desire to travel around the world. A year after reading Jorge Amado's novel *Jubiabá*, he disembarked in Recife, in May 1939, with the aim of heading up the River Amazon – a plan that was immediately thwarted by his being called up to serve in the French army. With the German victory and subsequent occupation of France, Gautherot decided to return to Brazil, this time to Rio de Janeiro, to try his luck as a photographer. In what was, at that time, still the Brazilian capital, he began to work with the National Historical and Artistic Heritage Service (SPHAN), travelling all over the country to produce series of photographs, particularly in Ouro Preto and Congonhas do Campo, strongholds of the work of Aleijadinho. Through SPHAN, he came into contact with the group of modernist architects from Rio de Janeiro, including Oscar Niemeyer, who, at the end of the 1950s, invited him to document the construction of Brasília, over a five-year period that certainly represented the pinnacle of his career as a photographer of architecture, an activity that he pursued in response to commissions made by the Brazilian government, while also documenting other projects that Niemeyer completed after 1960, such as the building of the Cathedral of Brasília. From the 1950s onwards, he cultivated an interest in Brazilian popular culture, photographing popular festivities, particularly in the North-East of the country, and frequently collaborated with Edison Carneiro's Campaign for the Defence of Brazilian Folklore. In the 1960s and 1970s, he also devoted his time to photographing the works of the architect and artist Burle Marx, whom he accompanied on botanical expeditions, and at whose studio he installed his own photographic laboratory in 1965, which he maintained there until the end of his life. Marcel Gautherot died in Rio de Janeiro on 8 October 1996. His archives, consisting of roughly 25,000 images, were incorporated into the collections of the Instituto Moreira Salles in 1999.

JOSÉ MEDEIROS

Nascido em 1921, José Araújo de Medeiros contactou com a fotografia ainda na infância, em Teresina (PI), a sua cidade natal. Mais tarde, com apenas 12 anos, aprendeu com o pai, fotógrafo amador, as técnicas de revelação em laboratório. Ao mudar-se para o Rio de Janeiro, em 1939, escolheu a fotografia como ofício e começou a colaborar com as revistas *Tabu* e *Rio*.

Em 1946, foi contratado pela revista *O Cruzeiro*, a mais importante do país na época, um órgão determinante para a fundação do fotojornalismo brasileiro, pela forma revolucionária de tratamento da imagem. Durante 15

anos percorreu todo o país, viajou pela América, Europa e África, à procura de acontecimentos que pudessem ilustrar as reportagens da revista. O Rio de Janeiro dos anos 1940 e 1950, antes da transferência da capital para Brasília, era um dos grandes temas do fotojornalista, que documentou um estilo de vida (o *café society*) próprio da alta sociedade carioca, representado especialmente por festas elegantes e pela vida glamorosa de Copacabana. Medeiros registou também os bastidores da política e da cultura nacionais, fotografando artistas, músicos e escritores de sucesso. Os ensaios mais marcantes para *O Cruzeiro*, no entanto, resultaram das viagens pelo país, em que fotografou, por exemplo, um terreiro de candomblé em Salvador, em 1951, durante um ritual secreto de iniciação das filhas de santo, editadas no livro *Candomblé*, de 1957, com nova edição em 2011, pelo Instituto Moreira Salles. Outros trabalhos a destacar são os ensaios sobre tribos indígenas do Mato Grosso e do Pará, entre 1949 e 1957, e a cobertura – em particular, as cenas de bancada – da traumática derrota da seleção brasileira na final da Campeonato do Mundo de 1950, no Maracanã. Entre as reportagens realizadas, incluem-se ainda imagens de cenas de rua, de foliões no Carnaval carioca, de mulheres internadas num manicómio e retratos de famosos e anónimos. Ao deixar a revista, em 1962, fundou a agência Image, em sociedade com Flávio Damm e Yedo Mendonça.

A partir de 1965, passou a dedicar-se ao cinema, assinando a direção de fotografia de obras clássicas, como *A falecida* (1965), de Leon Hirszman, *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, e *Memórias do cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos. Segundo Glauber Rocha, ele era “o único que sabia fazer uma luz brasileira”. O próprio Medeiros chegou a dirigir um longa-metragem em 1980, *Parceiros da aventura*. A ligação com o cinema desdobrou-se nos cursos que lecionou durante dois anos, já no fim da vida, na Escuela Internacional de Cine y Televisión de Santo Antonio de los Baños, em Havana, Cuba.

José Medeiros morreu em Áquila, na Itália, em 1990. O seu acervo, que contém cerca de 20 mil negativos, foi adquirido pelo Instituto Moreira Salles em agosto de 2005.

Born in 1921, José Araújo de Medeiros first came into contact with photography while still a child, in Teresina (PI), his home town. Later, when he was still just 12 years old, his father, an amateur photographer, taught him how to develop pictures in a laboratory. When he moved to Rio de Janeiro, in 1939, he chose photography as his profession and began working with the magazines *Tabu* and *Rio*.

In 1946, he was contacted by *O Cruzeiro*, which was the most important magazine in the country at that time and was to play a decisive role in the foundation of Brazilian photojournalism, because of the revolutionary treatment that it gave to its images. For 15 years, he travelled all around the country, as well as through America, Europe and Africa, looking for events that could be used to illustrate the magazine's news reports. The Rio de Janeiro of the 1940s and 1950s (before the capital was transferred to Brasília) was one of the great themes illustrated by this photojournalist, who documented the café society lifestyle that was the hallmark of Rio's high society, marked above all by elegant parties and the glamorous life in the district of Copacabana. Medeiros also recorded the events taking place behind the scenes in Brazilian politics and culture, photographing many successful artists, musicians and writers. The most striking photo essays that he produced for *O Cruzeiro*, were, however, the result of his travels around the country, in which, for example, he photographed a *candomblé* house in Salvador, in 1951, during a secret ritual for the initiation of the *filhas de santo* (the daughters of the saint), published, in 1957, in the book entitled *Candomblé*, which was later republished in 2011 by the Instituto Moreira Salles. Other notable works are his photographs about the indigenous tribes of Mato Grosso and Pará, taken between 1949 and 1957, and his coverage – especially the scenes of the spectators on the terraces – of the Brazilian national team's traumatic defeat at the Maracanã Stadium in the final of the Football World Cup in 1950. Among the other news reports that he covered were pictures of street scenes, carnival celebrations in Rio, women patients in a mental asylum and portraits of both famous and anonymous people. When he left the magazine in 1962, he founded the Image Agency, in partnership with Flávio Damm and Yedo Mendonça. From 1965 onwards, he began to dedicate himself to the cinema, working as the director of photography for a number of classic films, such as *A falecida* (1965), by Leon Hirszman, *Xica da Silva* (1976), by Cacá Diegues, and *Memórias do cárcere* (1984), by Nelson Pereira dos Santos. According to Glauber Rocha, he was “the only one who knew how to capture a Brazilian light”. Medeiros also directed his own feature film in 1980, *Parceiros da aventura*. His links to the cinema further extended to the courses that he taught for a period of two years, already towards the end of his life, at the Escuela Internacional de Cine y Televisión de Santo Antonio de los Baños, in Havana, Cuba. José Medeiros died in L'Aquila, in Italy, in 1990. His photographic archives, which contained roughly 20,000 negatives, were purchased by the Instituto Moreira Salles in August, 2005.

Nº 17

FEVEREIRO / FEBRUARY
2015

Próximo Futuro é um Programa Gulbenkian de Cultura Contemporânea dedicado em particular, mas não exclusivamente, à investigação e à criação na Europa, em África, na América Latina e nas Caraíbas.

Next Future is a Gulbenkian Program of Contemporary Culture dedicated in particular, but not exclusively, to research and creation in Europe, Africa, Latin America and the Caribbean.

FUNDAÇÃO
CALOUSTE GULBENKIAN

Av. de Berna 45 A
1067-001 Lisboa
www.proximofuturo.gulbenkian.pt