

Edição original: 1995

© Cosac Naify, 2004

© Helouise Costa, 2004

© Renato Rodrigues da Silva, 2004

CRÉDITOS DA IMAGEM DA CAPA Thomaz Farkas, *Barragem na usina*, 1951

REPRODUÇÃO DAS IMAGENS Helouise Costa e Angela di Sessa

PROJETO GRÁFICO Luciana Facchini
[baseado em projeto gráfico de Raul Loureiro]

PREPARAÇÃO Eugênio Vinci de Moraes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
[Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil]

Costa, Helouise & Silva, Renato Rodrigues da
A fotografia moderna no Brasil/Helouise Costa,
Renato Rodrigues da Silva. – São Paulo: Cosac Naify, 2004.
Vários fotógrafos. Bibliografia.

ISBN 85-7503-342-5

1. Fotografia – História – Brasil 2. Fotógrafos – Brasil
1. Silva, Renato Rodrigues da. II. Título.

04-5225

CDD-770.981

Índices para catálogo sistemático: 1. Brasil:
Fotografia moderna: Século 20: História 770.981

apoio



COSAC NAIFY

Rua General Jardim, 770, 2º andar

01223-010 São Paulo SP

TEL [55 11] 3218-1444

FAX [55 11] 3257-8164

www.cosacnaify.com.br

atendimento ao professor: [55 11] 3218-1466

O pós-guerra da década de 40 apresentou uma situação favorável aos investimentos de capital estrangeiro no Brasil. Iniciava-se a ação empresarial do Estado na economia e fundavam-se as bases para uma rápida industrialização. Na década seguinte, o desenvolvimento industrial que até então se esboçara ganhou novos rumos, impulsionado pelo processo de substituição de importações na indústria de bens de capital, promovido pelo governo Juscelino Kubitschek. Cresceu o mercado interno e com ele o complexo urbano que teve Rio de Janeiro/São Paulo como eixo principal. Essas cidades expandiram-se rapidamente, criando uma oferta de serviços compatível com as novas necessidades da moderna vida cosmopolita. A formação de um mercado interno, devido ao afluxo de capitais estrangeiros, pode facilmente ser verificada pela maior definição e estratificação das classes sociais. Ao lado de um empresariado nacional e de um proletariado urbano, estabeleceu-se definitivamente a classe média no horizonte socioeconômico e cultural do país.

O crescimento industrial e urbano que o Brasil experimentou a partir do pós-guerra deu um novo impulso ao fotoclubismo que após as realizações da década de 20 tinha sofrido um refluxo em suas atividades. Se no início o movimento fotoclubista centrou-se no Rio de Janeiro, agora é São Paulo que assume a liderança. Essas condições possibilitaram que o fotoclubismo chegasse ao seu momento de maior desenvolvimento, colocando-se como um fenômeno de grande disseminação social.

A produção fotoclubista do período, no geral, apresentava uma extrema afetação. Apesar da influência difusa do pictorialismo, os fotógrafos já tinham se afastado do seu dogmatismo original. Daquele movimento mantinham ainda as concepções classicizantes da arte. Se nos anos 20 e 30 a base da fotografia artística residia na técnica pictórica, a partir da década de 40 predominou a preocupação com os sistemas composicionais através da valorização do retângulo áureo e das regras clássicas da boa composição.

O artista embora pareça livre, na realidade está preso às regras de composição [...]. As regras de composição nasceram pela observação repe-

tida de que um determinado arranjo de elementos do quadro produz melhor efeito do que o arranjo desordenado, sem lógica, sem equilíbrio, etc., etc. Não quer dizer que antes de executar um quadro, o artista deve esquematizar a qual tipo de composição deve obedecer, mesmo porque a composição é determinada pelo próprio assunto. Mas acontece que, conhecendo as regras de composição, tem o artista facilitada a sua tarefa e depois, pelo hábito, entrega-as, por assim dizer, inconscientemente.³⁰

Contrariamente ao pictorialismo, no qual se identificava claramente um ideário estético que norteava a produção fotográfica, verifica-se agora uma fotografia amorfa que repete as regras mas já não sabe exatamente por quê. Predominam as luzes e sombras suaves em nus acadêmicos, marinhas românticas, crianças graciosas e mulheres fatais, cujo valor reside na beleza natural do assunto fotografado e na harmonia da composição. Estava consolidada uma forte tradição classicizante que somente condições específicas e locais iriam abalar.

No ano de 1939 surgiu um clube que logo se tornaria o centro do movimento fotoclubista em São Paulo e mais tarde alcançaria destaque nacional como pólo agenciador da produção fotográfica moderna brasileira. Tratava-se do Foto Clube Bandeirante, o mais bem sucedido clube fotográfico da capital. A iniciativa de criação do Bandeirante partiu de um grupo de aficionados que costumava se reunir em uma loja de material fotográfico no centro de São Paulo, onde trocavam experiências, discutiam fotografia e inteiravam-se dos novos lançamentos da indústria especializada. O Foto Clube Bandeirante formou ao longo da década de 40 uma sólida estrutura material e atingiu um alto nível de organização interna. O número de sócios crescia a cada mês e já em 1942 o clube promoveu o 1 Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, que contou com o apoio da prefeitura. Em 1945 foi criado o Departamento de Cinema, o que alterou o nome do clube para Foto Cine Clube Bandeirante [FCCB]. No ano seguinte o boletim informativo, impresso que divulgava o resultado dos concursos internos do clube, transformou-se na revista *Boletim Foto Cine*.

No final da década os bandeirantes adquiriram uma sede própria somente com a contribuição de seus associados, fato que possibilitou a consolidação definitiva da associação.³¹ Quanto à produção, o Bandeirante continuava ligado ao academismo. No fim da década de 40, no entanto, já assumia explicitamente a necessidade de efetivar uma real mudança nos rumos da fotografia.

Agora cabe-lhe uma tarefa mais árdua. É uma outra etapa que se inicia. Sob pena de assistirmos a uma estagnação desintegradora, não é mais admissível prosseguirmos numa repetição interminável dos velhos temas fotográficos, submetidos aos mesmos tratamentos. Devemos enveredar no terreno das buscas e pesquisas, rasgando novas perspectivas para a arte fotográfica, antes que o bolor tome conta de nossas objetivas e dos nossos quadros.³²

Ocorre que os primeiros passos para essa almejada mudança já haviam sido dados por alguns fotógrafos pioneiros.

A construção de uma estética moderna na fotografia brasileira se fez pelo somatório de inúmeras pesquisas individuais não explicitamente direcionadas e muitas vezes afastadas no tempo, mas que a longo prazo nos permite identificar a instauração de um “novo olhar”, em uma ruptura clara com a prática acadêmica. Nosso estudo nos permitiu identificar três fases distintas no percurso moderno: a fase dos pioneiros, a Escola Paulista e a diluição da experiência moderna. Estes três momentos demarcam o nosso modernismo fotográfico, no entanto, devido ao isolamento característico da prática fotoclubista, esse processo permanece até agora desconhecido e carente de uma reflexão que dê conta das alterações que provocou no horizonte da



Membros do Foto Cine Clube Bandeirante em excursão fotográfica a Paquetá, 1947

fotografia brasileira. Delinearemos seus contornos gerais e suas rupturas por meio do levantamento crítico da produção mais significativa do período e do trabalho dos principais fotógrafos.*



Capa do catálogo do
III Salão Paulista
de Arte Fotográfica
[Internacional], 1944.
Auto-retrato de
Gregori Warchavchik

OS PIONEIROS

A fotografia moderna no Brasil surgiu e se desenvolveu no Foto Cine Clube Bandeirante. Os fotógrafos bandeirantes concretizaram uma transformação que abalou a tradição pictorialista e acadêmica do movimento amador. Embora haja notícias de especulações modernas esparsas fora do ambiente fotoclubista, a documentação até agora levantada aponta que essa prática só se realizou sistematicamente e como experiência de grupo no Foto Cine Clube Bandeirante.³³ O fato de privilegiarmos nesta análise a fotografia clubista reside na intenção de entendermos o movimento modernista brasileiro em um campo mais alargado que o do circuito de arte, como prática social. Esta abordagem possibilita também uma melhor compreensão do papel da

classe média no contexto cultural do país. Seguiremos inicialmente a trajetória da experiência fotográfica do Bandeirante, tendo como pano de fundo o fotoclubismo como um todo. A seguir explicitaremos as relações dessa produção com a estética moderna e com o movimento construtivo das artes no Brasil.

O início da transformação da linguagem fotográfica ocorreu em meados da década de 40 como resultado do trabalho de pioneiros que se

* Os critérios metodológicos utilizados para a definição dos fotógrafos mais importantes foram: frequência de fotos publicadas em revistas, boletins e catálogos fotoclubistas da época; qualidade das imagens; pertinência da produção ao período em que foi realizada e sistemática do fotógrafo na pesquisa de uma linguagem moderna.

lançaram à formação de uma nova visão. Essa foi a primeira etapa da fotografia moderna brasileira que durou até 1950. Tratava-se de abrir possibilidades para a construção de uma nova linguagem. O pioneirismo desses fotógrafos centrou-se justamente na busca de uma visão pessoal, desenvolvida intuitivamente, sem um projeto explícito de modernidade. Os pioneiros foram José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca.

Essa experiência ocorreu em um ambiente extremamente conservador e, no entanto, provocou uma profunda renovação na prática fotográfica, chegando ao mais puro radicalismo moderno. Tentar explicar essa aparente contradição resultaria em um exercício inútil. Cabe-nos, sim, apontar as condições que possibilitaram o surgimento dessa produção. Alguns fatores podem ser indicados como deflagradores no universo individual dos artistas e na modificação do posicionamento do conjunto dos fotógrafos do Foto Cine Clube Bandeirante.

A atuação dos pioneiros materializou-se em pequenas mudanças que permitiram desencadear uma sensibilidade moderna que logo se disseminou. Esses fotógrafos eram em sua maioria muito jovens, o que equivale a dizer que não iniciaram sua formação no auge do pictorialismo. Estavam, pois, mais abertos à possibilidade de transformação, aliás, ansiavam por uma diferenciação na amorfa produção fotoclubista da época. É provável que eles tenham realizado suas experiências a partir da influência de fotógrafos modernos europeus e americanos, o que, no entanto, não compromete a originalidade de suas contribuições em

* A produção modernista do FCCB tem filiações claras com a chamada Nova Fotografia. Após a atuação das diversas vanguardas fotográficas ao longo das décadas de 10 e 20 tornou-se patente a existência de uma fotografia de cunho vanguardista em âmbito internacional. A fim de oferecer um panorama da produção fotográfica de vanguarda organizou-se a exposição *Film und Foto* [Filme e foto], na Alemanha >



Capa do *Boletim Foto Cine*, n. 10, fev. 1947. Arranjo de Antonio Mendes [Portugal]

nosso meio. * No final de 1948 a presença destes artistas já se fazia notar no VII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo:

Foram os elementos novos da nossa agremiação, alguns dos quais, desde o salão anterior, nos fizeram sentir a sua pujança saindo do terreno das promessas para a eclosão de uma esplêndida realidade [...]. Pudemos sentir, este ano, quanto aos novos, que: explorando por vezes velhos temas, sob novos ângulos, conseguiram torná-los mais objetivos e por isso mesmo mais vívidos. Não se deixaram subordinar demasiadamente aos velhos gêneros bucólicos, arrancando muitas vezes dos asfaltos das metrópoles, quadros palpitantes da atualidade.³⁴

O Foto Cine Clube Bandeirante assumiu desde o início uma posição diferenciada em relação ao academismo reinante. Foi o caso do seu posicio-

- em maio de 1929, que contou com cerca de 1200 imagens produzidas por diferentes autores de diversos países. A exposição contribuiu para o entendimento da fotografia de vanguarda apenas como um conjunto de inovações de caráter técnico e formal, aplicadas a um certo repertório de temas, que a partir de então passou a ser identificada pelo rótulo genérico de Nova Fotografia. A exposição Film und Foto teve grande repercussão, especialmente através das publicações que gerou. A Nova Fotografia foi amplamente assimilada pela fotopublicidade, pelo fotojornalismo e pelo fotoclubismo nas décadas seguintes. Podemos citar um artigo de Álvaro P. Guimarães Jr., publicado no *Boletim Foto Cine* em 1953, no qual o autor descreve os oito tipos de visão fotográfica moderna estabelecidos por Moholy-Nagy que nortearam a curadoria da exposição alemã, o que demonstra a disseminação dessas idéias no FCCB. Já a partir dos anos 50 percebe-se que paralelamente à assimilação da Nova Fotografia, o ambiente fotoclubista torna-se receptivo também aos princípios da Fotografia Subjetiva. A esse respeito ver Álvaro P. Guimarães Jr., "Arte fotográfica II – conclusão". *BFC*, n. 84, nov. 1953, pp. 14-17; Lászlo Moholy-Nagy, *La nueva visión y reseña de un artista* (1963); Michel Frizot & Andreas Haus, "Figures de style. Nouvelle Vision, nouvelle photographie", in: Michel Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie* (1994), pp. 184-95; John Pultz, "Austérité et clarté. La nouvelle photographie aux États-Unis, 1920-1940", id., *ibid.*, pp. 476-486 e Shelley Rice, "Au-delà du réel – la vision subjective", id., *ibid.*, pp. 660-78.

namento diante da técnica. Se para os pictorialistas os processos técnicos definiam a natureza artística da fotografia, para os bandeirantes eles eram apenas o meio de expressão do artista.

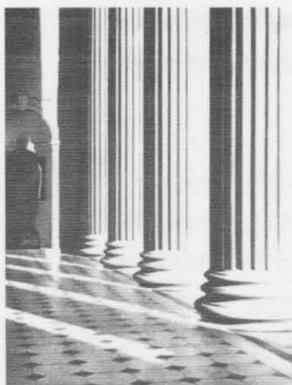
Em 1944, visitando pela primeira vez o Photo Club Brasileiro, a veterana entidade carioca [...] foi o presidente do Bandeirante interpelado pelo grande artista e saudoso diplomata Guerra Duval: – Porque vocês em São Paulo não utilizam os processos artísticos como bromóleo, goma bicromatada, etc.? – Para nós não existem processos artísticos, todos eles são válidos, desde o laborioso bromóleo ao mais simples brometo, não residindo a arte nos processos, mas sim no conteúdo da obra, na mensagem pessoal do artista [...]. Esse debate [...] bem definia a divergência de orientação artística entre os dois grandes centros e se prolongaria anos afora.³⁵

Nota-se também uma mudança na temática, verificada nos concursos internos do clube. Ao lado das tradicionais marinhas e naturezas-mortas, surgem temas que demonstram a emersão de uma nova sensibilidade, como por exemplo “uma xícara de café-composição”, proposto para dezembro de 1950.³⁶ Abrir um concurso com um tema como “uma xícara de café” significava abrir a fotografia para o desfile do banal. Se anteriormente o assunto fotografado tinha que ser essencialmente belo, foi preciso um grande recentramento deste conceito para possibilitar a apreciação da beleza de uma simples xícara de café.

Os pioneiros do Foto Cine Clube Bandeirante atuaram no espaço aberto pelo abandono dos processos pictoriais. Negar a hegemonia da técnica permitiu ao fotógrafo uma reaproximação da natureza e com isso o experimentalismo foi deslocado da questão puramente técnica para a construção de uma nova sensibilidade. Desenvolveu-se uma visão moderna através da reto-



Capa do catálogo
do VII Salão
Internacional
de Arte
Fotográfica, 1948



Paul Heymann,
Verticais e oblíquas,
1930.

mada do empirismo na prática fotográfica. No que diz respeito ao fotoclubismo no Brasil existe um precedente à modernidade do Bandeirante em *Verticais e oblíquas* de Paul Heymann do Photo Club Brasileiro. Esta foto surpreende pela modernidade no tratamento do assunto, especialmente pelo seu caráter geométrico. Acontece que ela ainda foi realizada segundo uma concepção pictorialista, incapaz, portanto, de penetrar e explorar o motivo como possibilidade latente de construção de uma nova linguagem para a fotografia. No ambiente pictorialista da época e mesmo no contexto da produção de Heymann, *Verticais e oblíquas* situa-se como uma experiência meramente ocasional.*

Passemos agora à contribuição dos fotógrafos pioneiros, sistematizando a importância de suas propostas individuais para a renovação modernista.

José Yalenti iniciou-se na fotografia no período pictorialista e foi um dos sócios fundadores do Foto Cine Clube Bandeirante. Apesar de sua sólida formação acadêmica, o encaminhamento que deu ao seu trabalho a partir de meados da década de 40 representou, no ambiente fotoclubista, um primeiro entendimento da especificidade da linguagem fotográfica.

* [Nota edição 2004] Inicialmente fizemos essa constatação pelo confronto de *Verticais e oblíquas* com outros trabalhos do autor, da mesma época, publicados na revista *Photogramma*. Ver Chafariz, *Photogramma*, n. 37, nov. 1930; Renata Iracy, *Casa do Pescador*, *Minha lavadeira* e *Esforço*, *Photogramma*, n. 39, jan. 1931. O estudo de Maria Teresa Bandeira de Mello, no entanto, permite-nos hoje rever essa posição. A autora aponta a existência de três tendências na produção pictorialista nacional. A primeira caracteriza-se pelo emprego de intervenções manuais nas cópias fotográficas; a segunda é contrária a todo tipo de intervenção e a terceira, por ela denominada de “pictorialismo da forma”, apresenta os primeiros sinais de superação da estética pictorialista pela adoção de enquadramentos não convencionais e ênfase na geometrização. A essa última tendência pertence não apenas *Verticais e oblíquas* como também inúmeros trabalhos produzidos por fotógrafos do Photo Clube Brasileiro. Ver Maria Teresa Bandeira de Mello, op. cit.

Há assuntos que só podem ser pintados e nunca fotografados, pois convencem exclusivamente pelas suas cores, e há outros que só podem ser fotografados, e nunca pintados, pois convencem pelas suas formas geométricas e as linhas que perfazem.³⁷

A intenção de explorar as potencialidades da luz levou-o ao abandono paulatino dos preceitos clássicos de iluminação. Na radicalização dessa pesquisa começou a fotografar em contraluz. Se a iluminação é, em geral, utilizada para dar harmonia à cena fotografada, garantindo-lhe veracidade, no caso do contraluz ocorre a quebra da unidade da cena, deixando evidente a interferência do fotógrafo na sua execução. Disso resul-



VII Salão Internacional de Arte Fotográfica, 1948. Galeria Prestes Maia.

tam composições em que se sobressaem massas e volumes recortados, aludindo à bidimensionalidade da cópia fotográfica. É o caso de *Embarque*, de Yalenti, em que se vê a silhueta de um homem em uma estação de trem [obra 1]. Tem-se um contraluz radical em que a identificação da cena não nos auxilia na inteligibilidade do espaço, ao contrário, contrapõe-se à materialidade da foto, à qual somos constantemente remetidos pela grande superfície negra que domina a composição. A partir dessa contraposição, os diversos elementos da cena tornam-se dupla referência: à realidade e às formas autônomas que se destacam na imagem fotográfica.

Seguindo ainda a mesma linha de pesquisa do contraluz, Yalenti incorporou a geometrização dos motivos, enfatizando jogos de linhas e planos e descentrando o interesse pelos objetos em si [2]. Nesse sentido privilegiou o elemento arquitetônico como gerador de composições geométricas, iniciando um tipo de experiência que mais tarde se tornaria comum no Foto Cine Clube Bandeirante: a fotografia arquitetônica [3 e 4].*

* [Nota edição 2004] A pesquisa de Maria Teresa Bandeira de Mello, o acervo do >

O ano de 1945 foi marcado também pelo surgimento de um outro trabalho de ruptura. Tratava-se da produção de Thomaz Farkas que ingressou no Foto Cine Clube Bandeirante naquela época. Extremamente jovem, Farkas não trazia os vícios de uma visão acadêmica e lançou-se a pesquisas em várias direções. Dedicou-se a especulações de ordem formal, enfatizando ritmos, planos e texturas e recorrendo ao contraluz [5, 6, 7 e 8]. Problematizou o movimento na fotografia, principalmente através de expressões de dança e, além disso, participou do Grupo Surrealista que pretendia usar a fotografia como um “meio de divagação psicológica”.³⁸ Foi, no entanto, na utilização de ângulos inusitados que o artista atingiu a maturidade de sua visão moderna, realizando um trabalho de grande personalidade.* Em *Escada ao sol* o enquadramento não convencional cria um estranhamento instigante no observador [9]. Farkas estrutura a foto a partir de uma escada, elemento principal da composição, e através de um ângulo de tomada não usual bombardeia o nosso senso de equilíbrio. Tudo está invertido: literalmente desce-se a escada para cima. Os transeuntes, reduzidos a sombras espectrais, andam sobre um plano inclinado, desafiando as leis da gravidade. Observar *Escada ao sol* resulta em uma grande vertigem.

Contrariando o enquadramento frontal tradicionalmente utilizado,

› FCCB e a recente localização de um grande número de fotos de José Yalenti com a família nos permitem situar boa parte de sua produção no âmbito do pictorialismo da forma. Na verdade, a sua produção é essencialmente eclética. Ao longo de sua trajetória, desde meados da década de 40, ele transitou livremente entre o pictorialismo e os exercícios de visão modernistas. Ver Maria Teresa Bandeira de Mello, *op. cit.*

* [Nota edição 2004] Diversas exposições e publicações recentes nos permitem realizar uma avaliação mais abrangente da produção fotográfica de Thomaz Farkas. Além dos tipos de fotos mencionados, Farkas dedicou-se também a uma documentação refinada como fotógrafo independente após sua atuação fotoclubista. Ver Thomaz Farkas, *Thomaz Farkas, fotógrafo* (1997); *Thomaz Farkas* (2002); e Instituto Moreira Salles, *Fotografias de Thomaz Farkas: Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília* (2002).

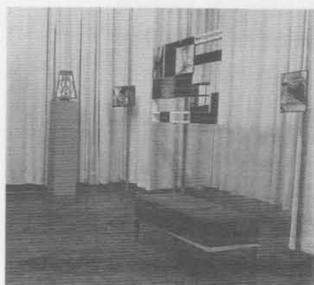
[...] os enquadramentos em ângulos tortuosos e insólitos desnudam a função da fotografia como forma de exercício de olhar: posição excêntrica, a perspectiva age explicitamente como instrumento de deformação e a posição do olho/sujeito se denuncia como agente instaurador de toda ordem.³⁹

Ou seja, a escolha de um ponto de vista arrojado evidencia o caráter arbitrário do registro fotográfico. Artista inquieto, em pouco tempo Farkas abandonou o fotoclubismo para se dedicar ao cinema amador. Sua atividade como fotoclubista estendeu-se somente até o começo da década de 50.

O trabalho dos pioneiros avançava pouco a pouco, mas firmemente rumo à construção de uma nova linguagem. Até então o processo fotográfico tradicional – fotografar, revelar, ampliar – permanecia íntegro. Geraldo de Barros foi o primeiro fotógrafo moderno do Foto Cine Clube Bandeirante a realizar intervenções neste processo, dando corpo a um profundo questionamento dos limites da linguagem fotográfica. Ingressou no clube em abril de 1949, já com uma experiência anterior em artes plásticas.⁴⁰ Fez fotos de cenas montadas e fotografou objetos, enfatizando o ritmo de seus elementos constitutivos. Foi, porém, através de uma pesquisa abstracionista que a sensibilidade do artista encontrou campo fértil e pôde se expandir, diluindo as fronteiras que convencionalmente separam a fotografia das artes plásticas. Partindo de imagens captadas da natureza, Geraldo de Barros transgredia a realidade da cena fotografada através de inúmeras intervenções. Múltiplas exposições de uma mesma chapa, recortes, superposições e desenhos executados diretamente sobre o negativo, montagens fotográficas, cortes nas cópias já prontas, enfim, procedimentos que denotavam sua vontade de criar uma ordem autônoma para a fotografia [10 e 11].

No ano de seu ingresso no Foto Cine Clube Bandeirante Geraldo de Barros foi convidado para montar o laboratório fotográfico do Museu de Arte de São Paulo (MASP), o que realizou com a ajuda de German Lorca e Thomaz Farkas. Isso lhe deu acesso a um espaço fora do clube para a realização de suas experiências no campo do abstracionismo. A exposição Foto-

forma, realizada no MASP em 1950, trouxe a público um trabalho precursor da arte de vanguarda no Brasil. As fotos apresentadas tinham um caráter predominantemente construtivo, muito embora o artista não tivesse um projeto teórico que norteasse a sua pesquisa. Geraldo de Barros chegou mesmo a afirmar que naquela época não sabia o que era concretismo.⁴¹ Contudo, suas *fotoformas* materializaram questões que somente anos mais tarde seriam abordadas por nossos artistas plásticos. Ao vio-



Exposição Fotoforma
Geraldo de Barros,
MASP, 1950.

lentar o formato retangular da fotografia em alguns dos trabalhos expostos, Geraldo de Barros fez com que os planos ganhassem o espaço e vencessem a moldura, em uma especulação que só seria retomada pelo neoconcretismo uma década mais tarde no Rio de Janeiro [12]. Nessa mesma exposição as fotos foram dispostas sobre suportes especialmente projetados, que além de modificarem a percepção das fotos isoladas, propunham uma organização construtiva do espaço em um sentido mais amplo.

Obviamente que tal grau de experimentalismo não poderia passar impune no Bandeirante. “Todo artista deve ser completamente livre, tendo compromissos apenas consigo mesmo”,⁴² manifestou-se Geraldo de Barros em um dos seminários internos do clube, em um discurso que demonstra a sua vontade de fugir ao lugar-comum do debate fotoclubista. Sem dúvida, a liberdade com que o artista violou o processo fotográfico determinou a sua sectarização em um ambiente que não considerava o resultado de seus experimentos como realmente fotográfico. A partir de 1950 Geraldo de Barros abandonou a fotografia, aventurando-se pouco tempo depois pelos meandros do concretismo paulista.* Sua produção fotográfica, entretanto, foi muito im-

* [Nota edição 2004] Em seus últimos dez anos de vida Geraldo de Barros resgatou seu interesse pela fotografia. Auxiliado por uma assistente, em razão de suas limitações motoras decorrentes de problemas de saúde, dedicou-se à produção da >

portante, tendo inaugurado a vertente abstrata da fotografia moderna brasileira.*

A descoberta das linhas, planos e ritmos dos objetos levou a fotografia brasileira a um novo patamar existencial. Não se tratava, contudo, de um simples exercício formalista, pois se baseava primordialmente na aceitação generosa e indiscriminada da vida em seus aspectos cotidianos. Essa nova sensibilidade atingiu um grande requinte no trabalho de German Lorca. Seu olhar é voraz e em suas imagens o corriqueiro desfila com extrema liberdade, seja na estranheza insuspeitada dos cavalinhos de um parque de diversão, seja no exibicionismo de um conjunto de sutiãs [13 e 14]. Ao desvelarem o insólito que povoa o nosso cotidiano, essas fotos nos

➤ série *Sobras*, realizada a partir de suas fotos e negativos antigos manipulados. Sobre esse trabalho ver Keinhold Misselbeck, “A última fase”, in: Geraldo de Barros, *Fotoformas – Geraldo de Barros* (1999). Ver também o documentário *Sobras em obras* de Michel Favre, Brasil-Suíça, 1998, 74’.

* [Nota edição 2004] As publicações acerca da produção fotográfica de Geraldo de Barros, lançadas nos últimos anos, renegam a importância de sua participação no fotoclubismo. Se de fato o artista se contrapôs ao segmento mais conservador do FCCB, não se pode deixar de apontar que, em parte, sua produção fotográfica desenvolveu-se em diálogo com o universo fotoclubista, no qual circulavam as idéias de renovação da fotografia no pós-guerra. Não por acaso, Geraldo de Barros foi um dos articuladores da participação do FCCB na sala de fotografia da 11 Bial de São Paulo em 1954. É ele próprio quem afirma: “Uma coisa cumpre notar a bem da verdade: muitos acreditam que fomos Aldemir e nós que obtivemos a sala na Bial para o FCCB. A sala foi conseguida pela qualidade da fotografia da coleção, qualidade que vencia os argumentos contrários, conquistava apaixonados defensores e a todos convencia”. (Geraldo de Barros, “A Sala de fotografia”, *BFC*, n. 87, fev./mar. 1954, pp. 12-15). Na seqüência desse artigo, Geraldo de Barros comenta ainda as críticas favoráveis de Henri Moore, Max Bill, Walter Gropius e Mário Pedrosa à fotografia bandeirante. Vale lembrar que em 1954 Geraldo de Barros já havia realizado sua exposição individual no MASP, já tinha passado um ano estudando em Paris (período durante o qual atuou como correspondente do *BFC* – fev. a nov. 1951) e já integrava o grupo de artistas concretistas de São Paulo, tendo se afastado do FCCB. Sendo assim, a sua proposta de apresentar a fotografia bandeirante na Bial se deu unicamente pelo julgamento positivo que fazia do conjunto da produção do clube.

remetem ao universo surrealista. O surrealismo exaltou a beleza do encontro fortuito entre uma máquina de costura e um guarda-chuva sobre uma mesa de dissecação.⁴³ Lorca nos encaminha para o mesmo tipo de sensibilidade. *Cadeira com guarda-chuva* é um exemplo contundente [15]. Como ignorar o lirismo do encontro casual entre uma cadeira e um guarda-chuva? Através da fotografia o surrealismo abandona o terreno ideal da pintura e adquire novos contornos, materializando-se surpreendentemente no nosso cotidiano.

German Lorca buscou uma linguagem moderna para a fotografia unicamente pelo exercício de visão. *Malandragem* nos apresenta uma visão fotográfica de extrema acuidade, materializando um sutil, mas penetrante, exercício de olhar [16]. Nela tudo foi meticulosamente arquitetado. A faixa negra que cruza a foto no sentido horizontal divide a composição em dois retângulos, aludindo ao mesmo tempo à materialidade e à continuidade da superfície da imagem fotográfica. A silhueta que se encontra no primeiro plano está refletida de modo invertido, transcrita como em um espelho, no segundo plano, ironizando a inutilidade do olhar que penetra a fotografia ansioso em reconstituir a cena original. Este espaço em recuo, estranhamente iluminado e inscrito em um retângulo menor, faz com que o nosso olhar salte do primeiro ao segundo plano, repetidamente, até que nos damos conta de que a profundidade é apenas uma virtualidade do primeiro plano. Cansado de um exercício que afinal se mostra inútil, nosso olhar vagueia, já se acostumando à irreversibilidade desse movimento. Porém, uma poça d'água estrategicamente colocada à frente da cena quebra o movimento do olhar rumo ao fundo do quadro e o observador é obrigado a repensar a profundidade como dado significativo.

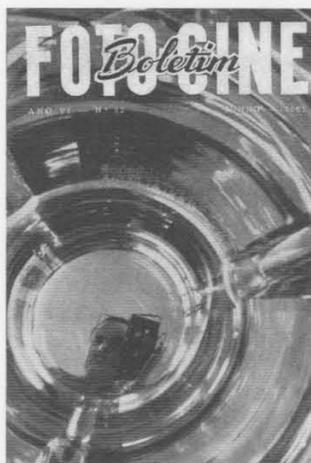
Profundidade e planimetria: um aguçado jogo conceitual amarra a leitura desta imagem. Em *Malandragem* German Lorca destila uma dupla ironia: com o observador que consome a fotografia como se fosse o real, quando de fato trata-se de uma linguagem e com o fotógrafo que, acreditando dominar o código fotográfico, está preso às suas determinações mais amplas. Na verdade o que German Lorca discute é a característica essencial imputada à fotografia de "re-produção" do real. Sua intenção é precisa: mostrar

que a fotografia registra o real, mas que esse real é codificado para ser imagem. Se o observador desvelar as intenções ideológicas da perspectiva terá em mãos, com a fotografia, um poderoso meio de análise da natureza.⁴⁴

No início da década de 50 Lorca abandonou o Foto Cine Clube Bandeirante para profissionalizar-se como fotógrafo publicitário.* Sua atuação fotoclubista durou poucos anos, tendo marcado, no entanto, o alargamento da experiência moderna [17].

Os trabalhos desses fotógrafos caminharam em direções distintas, mas de modo complementar, no sentido de assumir a fotografia como um meio de expressão autônomo. A partir da geometrização (José Yalenti), de novos ângulos de tomada (Thomaz Farkas), da pesquisa abstracionista (Geraldo de Barros) ou do exercício pleno de uma visão fotográfica moderna materializada no estranhamento da realidade cotidiana (German Lorca), os pioneiros renegaram o caráter exclusivamente documental da fotografia e abriram várias frentes de pesquisa, desencadeando uma grande mudança na produção fotoclubista. O pioneirismo desses fotógrafos não diz respeito apenas à datação de seus trabalhos, mas principalmente à influência decisiva que tiveram no desenvolvimento de uma experiência renovadora na fotografia brasileira. É curioso notar que a inquietação característica de suas personalidades levou-os a abandonar o fotoclubismo – exceto Yalenti que era fotógrafo antigo do Foto Cine Clube Bandeirante – e a engajar-se em outras atividades que respondiam melhor ao seu espírito questionador.

* [Nota edição 2004] Paralelamente à publicidade, Lorca desenvolveu uma produção sensível de cunho documental em que se destacam enquadramentos elaborados, registros de movimento e um humor sutil que se revela em cenas inusitadas do cotidiano. Ver German Lorca & Manuk, *French Quartier – New Orleans. Fotografias de German Lorca e Manuk* (s.d.); *German Lorca – fotografias*. Curitiba, II Bienal Internacional de Fotografia, 1998; German Lorca, *Manhatan – New York, 1966/1997 – fotografias de German Lorca*. (2000); MAM-SP, *Fotografias no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (2002), pp. 13, 76, 77, 108-111; Espaço Porto Seguro de Fotografia. *Prêmio Porto Seguro 2003*. São Paulo, 2003.



Capa do Boletim
Foto Cine, n. 62, jun.
1961. Turbilhão de
Aldo Souza Lima

A ESCOLA PAULISTA

Na década de 1950 surgiram inúmeros clubes fotográficos em todo o Brasil, principalmente no estado de São Paulo, nas cidades mais industrializadas. O movimento fotoclubista atingiu um alto nível de organização, que pode ser aferido pelo grande intercâmbio de idéias e pelos inúmeros salões realizados anualmente. Além das várias publicações dos fotoclubes, a revista *Íris* circulava desde 1947, tendo sido a primeira revista brasileira de fotografia de caráter comercial. Visando à organização da atividade clubista no país, promoveu-se em dezembro de 1950 a 1ª Convenção Brasileira de Arte Fotográfica, da qual resultou a fundação da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, que por sua vez

passou a representar o Brasil na *Fédération Internationale de l'Art Photographique (FIAP)*. Havia ainda, entre outras, a União Nacional de Fotoclubes. Estas várias associações tinham como objetivo congregar os clubes, agindo em prol dos interesses comuns.⁴⁵ Naquele momento os salões fotoclubistas atraíam às suas inaugurações diferentes personalidades públicas em busca de popularidade e fácil lucro político. Alguns clubes passaram a ser considerados entidades de utilidade pública, título outorgado pelas Assembléias Legislativas locais pelos serviços prestados à comunidade.⁴⁶ O movimento fotoclubista atinge o seu maior desenvolvimento, tanto do ponto de vista artístico quanto social.⁴⁷

Paralelamente à atuação dos pioneiros, os anos de 1948 a 1950 mostraram o surgimento de novos trabalhos que lograram ampliar a prática da fotografia moderna no Foto Cine Clube Bandeirante. São trabalhos esparsos no universo de seus autores, mas que em conjunto indicam o início de uma experiência moderna enquanto experiência de grupo [18, 19, 20 e 21]. Assim, a partir de 1950 já são vários os artistas que percebem o potencial da nova sensibilidade que rapidamente se expande. Delimita-se,

então, uma segunda etapa no desenvolvimento da fotografia moderna, na qual os avanços dos pioneiros já haviam sido absorvidos e as influências já se confundiam. O tratamento dado a antigos temas e o surgimento de outros, mais consoantes com as intenções modernistas, demarcam o alargamento desta experiência fotográfica [22].* O tradicional tema “arquitetura” transforma-se em um grande manancial de composições rigorosamente geométricas, a que esses fotógrafos recorrem freqüentemente [23 e 24]. A fotografia moderna explode em diferentes caminhos no Foto Cine Clube Bandeirante, que por isso mesmo tem a sua produção individualizada do restante do movimento fotoclubista. Surge a Escola Paulista de fotografia.

O termo Escola Paulista foi criado pela crítica das revistas especializadas da época para designar a produção moderna do Foto Cine Clube Bandeirante.

Os traços de uma “escola paulista” estão agora nitidamente marcados no conjunto da representação do Foto Cine Clube Bandeirante, motivo porque não sendo ela bem aceita nos meios conservadores daqui notadamente do Rio e mesmo em alguns Salões dos Estados Unidos e da Europa, dado o seu caráter de oposição às velhas fórmulas acadêmicas da chamada “fotografia artística”.⁴⁸

Hoje se percebe que a classificação realmente procede, na medida em que essa produção apresenta uma sólida unidade e que, salvo as diferenciações individuais, pode-se apontar, desde então, características gerais definidoras do conjunto da produção dos fotógrafos paulistas. São elas: quebra das regras clássicas de composição; uso corrente do claro-escuro radical; ênfase nas linhas de força constitutivas do referente, ressaltando o potencial abstrato dos temas; forte tendência à geometrização dos motivos e, por

* O *BFC*, n. 45, jan. 1950, anuncia os temas dos concursos internos daquele ano, em que consta para o mês de abril: “indústrias-cenas, trabalhos, maquinárias”. O *BFC* n. 67, nov. 1951, divulga os temas do ano seguinte, em que constam para os meses de fevereiro e outubro, “Texturas” e “Formas”, respectivamente. Para uma comparação com os temas dos concursos pictorialistas consultar a revista *Photogramma*.

fim, a quebra da integridade do processo fotográfico tradicional.* Os principais representantes da Escola Paulista foram: Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Roberto Yoshida, Gertrudes Altschul, Ademar Manarini, Gaspar Gasparian, Ivo Ferreira da Silva e João Bizarro Nave Filho.**

Eduardo Salvatore foi uma personalidade determinante no contexto da Escola Paulista. Sua trajetória pessoal confunde-se com a própria história do Foto Cine Clube Bandeirante. Presidente do clube entre 1943 e 1990, Salvatore com sua grande habilidade política viabilizou a aglutinação dos bandeirantes em torno das causas que levaram à sólida estruturação do fotoclube. Além disso, teve também um papel preponderante na articulação do fotoamadorismo brasileiro como um todo. Presidente da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema durante vários anos, foi

* A produção característica da Escola Paulista foi em branco-e-preto, porém, é importante assinalar que a partir de 1951 a fotografia a cores passou a constar nos salões do Bandeirante e nos concursos internos do clube. Infelizmente localizamos apenas algumas poucas fotos coloridas desse período produzidas por Ademar Manarini. Sobre a fotografia a cores no FCCB ver "x Salão Internacional de Arte Fotográfica", *BFC*, n. 58, fev. 1951, pp. 27-34; "x Salão Internacional de Arte Fotográfica", *BFC*, n. 62, jun. 1951, p. 30; Aldo A. Souza Lima, "A cor no x Salão", *BFC*, n. 66, out. 1951, pp. 27-29, 34; "FCCB - 1939-1984/45 anos" (mimeo). São Paulo: FCCB, abr. 1984.

** O critério de importância adotado na escolha desses nomes diz respeito a uma atividade prolongada dentro do FCCB e a um grande número de trabalhos publicados nos catálogos e boletins, o que nos permitiu delinear a individualidade de cada produção em específico. Esse levantamento é, sem dúvida, incompleto, visto que muitos acervos não foram encontrados. Há inúmeros outros fotógrafos que fizeram parte do grupo e que citaremos como subsídio para futuras pesquisas: Agostinho C. Silva, Aldo Souza Lima, Alfio Trovato, André Carneiro, Camilo Joan, Eduardo Ayrosa, Eduardo Enfelt, Emil Issa, Francisco Albuquerque, Fredi Kleeman, Guilherme Malfatti, Herros Cappello, Jacob Polacow, Jean Lecocq, João Minharro, José Louzada Camargo, José Mauro Pontes, José Reis Filho, Jorge Radó, Júlio Agostinelli, Kazuo Kawahara, Ludovico Mungiolli, Mamede F. da Costa, Mário Fiori, Masatoki Otsuka, M. Laert Dias, Néelson Doval, Néelson Kojranski, Néelson Peterline, Newton Chaves, Paulo Suzuki Hide, Raul Chamma, Renato Francesconi, Sérgio Trevelin e Willian Brigatto.

capaz de interferir nos rumos do movimento fotoclubista. Salvatore presidia o Foto Cine Clube Bandeirante, era membro constante dos júris dos salões, orientava os seminários internos, participava de excursões fotográficas, realizava palestras, colaborava com as revistas especializadas da época, recepcionava amadores de outros estados e países em visita a São Paulo – tudo isso como atividade paralela à sua profissão de advogado. Sem dúvida, a fotografia brasileira deve parte da importância que teve durante duas décadas a este artista que nunca poupou esforços para valorizar a prática da fotografia entre nós.

Como fotógrafo, Salvatore formou-se ainda no pictorialismo, do qual herdou um rigoroso senso de composição, vindo posteriormente a adaptá-lo a uma concepção moderna de estruturação espacial. “As regras de composição são a gramática da linguagem. Para violar as regras o fotógrafo deve antes conhecê-las.”⁴⁹ Tendo esse posicionamento como ponto de partida, Salvatore realizou uma síntese bastante peculiar em seu trabalho, que agradava à maioria dos conservadores de linha clássica e àqueles de concepções mais arrojadas. Isso explica, em grande parte, a forte influência que exerceu no movimento fotoclubista, tendo sido durante anos um dos fotógrafos mais premiados. Seu trabalho se caracterizou pela geometrização dos motivos, resultado de jogos formais e da manipulação de claros-escuros radicais [25, 26 e 27]. Sua concepção de fotografia lidava com universos antagônicos: de um lado, a aceitação das regras de composição e da estruturação formal como base da prática artística; de outro, a proposta de ressemantização conceitual do mundo, através de novas formas de organização espacial. Imprensada entre esses dois universos, a produção de Salvatore apresenta uma grande uniformidade, o que, longe de constituir-se uma limitação, demonstra uma pesquisa de grande objetividade estética. No contexto do amadorismo, o trabalho de Salvatore viabilizou a fotografia moderna como prática artística, pois se baseava em um discurso bastante difundido no meio fotoclubista.

A experiência moderna do Foto Cine Clube Bandeirante foi enriquecida pela participação do fotógrafo catalão Marcel Giró. Tendo ingressado no clube em fevereiro de 1950, sua atuação durou quase vinte

anos.⁵⁰ Giró assumiu integralmente a fotografia como exercício de visão, abrindo o campo da sensibilidade moderna para uma minuciosa pesquisa da natureza e para a possibilidade de evidenciar a abstração que emana das cenas mais comuns. Sua visão é extremamente generosa. Em *Esboço*, Giró transforma uma vegetação ribeirinha, refletida na água, em um perfeito jogo gráfico de linhas [28]. Referendando o campo do figurativismo, suas fotos nos remetem ao mesmo tempo ao abstracionismo. Nem forma pura, nem realismo, tudo em Giró resulta em ambigüidades. Em *Auto-retrato em sombra*, o artista altera as dimensões do edifício fotografado, fazendo projetar próximo a ele a sua própria silhueta [29]. A conseqüência é a perda da noção de escala do prédio, o que faz emergir uma imagem gráfica, quase abstrata, que se choca com a figura projetada do fotógrafo.

O que enriquece o trabalho de Marcel Giró é o ludismo que se estabelece pela ambigüidade entre a figuração e a abstração. O olhar do observador é obrigado a percorrer as fotos ansiosamente, saltando do objeto materializado aos seus componentes formais enfatizados plasticamente e vice-versa, sucessivamente. No fim – que pode ser um recomeço – a foto permanece íntegra em sua individualidade irreduzível, como que desafiando uma nova inserção racionalizadora do nosso olhar. Esse jogo também se faz presente na apreensão de uma imagem em que Giró utiliza apenas dois elementos sobre um fundo claro [30]. A princípio a composição se destaca por sua bidimensionalidade. Somente aos poucos, instigados que somos a tentar recompor o referente, percebemos um barril a boiar em uma superfície líquida e uma corda que dela emerge e desaparece no extraquadro, ambos complementados na imagem fotográfica pelos seus reflexos. A surpresa que essa descoberta nos provoca leva-nos a tentar reconstituir a nossa percepção inicial, em que os objetos desconstruídos valiam pela sua força compositiva. Nesse vaivém somos capturados pelo jogo proposto pelo fotógrafo e questionamos o sentido de realidade da imagem fotográfica.

Marcel Giró foi professor de fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante durante muitos anos e em 1960 profissionalizou-se, abrindo um estúdio de fotopublicidade na cidade de São Paulo. Posteriormente

mudou-se para Barcelona, onde se encontra a maior parte da sua produção fotoclubista.⁵¹

A Escola Paulista referendou diferentes formas de relacionamento do fotógrafo com o processo fotográfico. Paralelamente à pesquisa da fotografia como exercício de visão, como faziam Eduardo Salvatore e Marcel Giró, diversos bandeirantes lançaram-se a inúmeras experiências de intervenção no processo fotográfico, com o intuito de adaptar a realidade de perspectiva da imagem a uma plasticidade moderna.

É preciso salientar mais uma vez que o processo de criação artístico em fotografia vai além do momento em que o obturador se abre e fecha [...] chega até o laboratório, onde a engenhosidade e habilidade do fotógrafo se reúnem à sua sensibilidade e conhecimento teórico da arte [...] no processo de retirar do negativo polivalente a imagem final, síntese dos processos interiores e exteriores inerentes à criação artística.⁵²

Isso se dava por meio de intervenções na cópia, no negativo ou através de formas não convencionais de exposição da chapa. Foram muitos os recursos utilizados: múltipla exposição, uso de velocidades “inadequadas” ao assunto fotografado, alto-contraste, solarização, movimentação do aparelho no ato de fotografar, uso de diferentes tipos de montagens fotográficas, recortes nos negativos, micro e macrofotografia, intervenção nas cópias e negativos para a supressão de objetos captados, etc. Essas intervenções muitas vezes eram aplicadas conjuntamente, pois no laboratório o fotógrafo moderno criava ao sabor do momento.⁵³

A formação da Escola Paulista não passou despercebida ao movimento fotoclubista nacional. A fotografia paulista era veiculada intensamente no *Boletim Foto Cine* e nos catálogos do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo. Isso fazia com que ela chegasse aos pequenos fotoclubes nos rincões mais distantes do país. Contudo, a influência bandeirante não transformou a produção nacional. A fotografia moderna era encarada como um modismo e identificava de tal modo o clube paulista-no que qualquer especulação de caráter modernista era considerada imi-

tação. A exceção fica por conta dos pequenos fotoclubes do interior de São Paulo que, ligados mais diretamente ao Foto Cine Clube Bandeirante, sofreram uma evidente influência da Escola Paulista. Foram eles: Foto Clube Jaú, Foto Cine Clube Sancarlense, Foto Cine Clube Bauru, Santos Cine Fotoclube e Foto Clube Piratininga. Entre os fotógrafos modernistas do interior de São Paulo, foi o presidente do Foto Clube Piratininga, Roberto Yoshida, quem mais se destacou.

O trabalho de Roberto Yoshida baseou-se na intenção explícita de distorcer as características realistas da fotografia. Em uma pesquisa de grande vivacidade, problematizou a utilização do aparelho fotográfico, desconstruindo o referente e realizando fotos nos limites do abstracionismo. Apesar da autonomia formal de suas imagens, Yoshida sempre permitia que o observador reconhecesse a cena originalmente captada. O artista realizava intervenções no laboratório como em *Vila Velha*, onde a paisagem turística se transformou na base de um estudo de texturas devido ao emprego da técnica de solarização [31]. Movimentar o aparelho no ato fotográfico foi também um recurso muitas vezes utilizado. Em *Túnel*, a longa exposição da chapa e o deslocamento do aparelho, resultaram em uma imagem eminentemente gráfica [32]. Os rastros de luz cortando a escuridão referendam o movimento do fotógrafo, materializando o seu gesto. Assim, a relação espaço-tempo da fotografia é alterada pela materialização do deslocamento e da duração.

Produzida também a partir de intervenções no processo fotográfico, *Arranha-céus* causou polêmica nos vários salões em que foi apresentada [33]. A partir de duas cópias de uma mesma foto da cidade de São Paulo, retalhadas em tiras no sentido horizontal, Yoshida montou uma composição que foi, então, refotografada. O resultado é surpreendente para a época, não só pelo inusitado da técnica, como pelo aspecto dado à cidade. Os prédios tiveram suas alturas duplicadas e foram transformados em arranha-céus semelhantes aos que só viriam a ser construídos tempos depois. Além disso, os deslocamentos da imagem no sentido horizontal reforçam a idéia de uma grande metrópole, pois induzem à noção de que os prédios são formados por módulos empilhados indefinidamente. Yoshida sabia que

naquele momento São Paulo era uma cidade em pleno desenvolvimento, que ela se fazia e refazia constantemente, destruindo os laços culturais comuns e por isso mesmo ele se nega a materializá-la como algo estanque. Tal qual São Paulo, *Arranha-céus* de Yoshida apresenta-se como uma estrutura aberta, na qual a fragmentação da totalidade urbana dá a dimensão da nossa realidade cotidiana.

É interessante notar que Yoshida só se rendia às características realistas da imagem quando o real era por ele construído. Foi o caso dos seus *table-tops* [35]. Tratava-se de um gênero de fotografia de estúdio que recorria a pequenos cenários montados sobre uma mesa ou suporte semelhante. O fotógrafo criava uma miniatura do mundo ou de situações cotidianas que geralmente apelavam para a pieguice e para o sentimentalismo.* Buscando encontrar uma identidade para o seu trabalho, Yoshida dedicou-se quase exclusivamente ao *table-top* a partir de meados da década de 50. Enveredou, assim, por uma vertente totalmente desligada do caráter renovador do restante da sua produção.⁵⁴

Gertrudes Altschul desenvolveu seu trabalho problematizando o uso do aparelho de modo similar a Roberto Yoshida. O apelo da forma em Altschul, no entanto, é mais forte, pois suas fotos nos apresentam com-



Roberto Yoshida,
Bolero, c.1954

* Um texto de época define o *table-top*: “A diferença entre os dois gêneros (este e a natureza-morta) é que a natureza-morta é um arranjo de objetos inanimados para se fazer uma composição interessante e o *table-top* é uma miniatura do mundo e da vida, e por isso precisa ter sentimentos, humor e espírito”. “Fotografia *table-top*”, *Íris*, n. 17, junho de 1948, pp. 24-25 e 28. É importante assinalar que a produção de fotografias com cenários, bonecos e objetos em miniatura viria a ser um recurso muito utilizado na década de 80, especialmente pelos fotógrafos americanos da chamada tendência pós-moderna. A esse respeito ver as fotografias de Laurie Simmons, in: Lisa Phillips. *Photoplay* (Nova York: The Chase Manhattan Corporation, 1993 [versão bilingue inglês/português publicada para itinerância da exposição no Museu de Arte de São Paulo em 1994]).

posições de maior autonomia plástica. A utilização da fotomontagem foi uma constante em sua atividade artística. Em uma de suas fotos ela rebateteu o negativo sobre a mesma cópia e o resultado foi a formação de um arabesco que se sobrepõe à cena original captada [34].

Já em *Composição* Gertrudes Altschul materializou, a partir de um ângulo de tomada inferior, vários prédios que avançam ameaçadoramente sobre nossas cabeças [36]. Se a primeira vista a cena montada nos parece totalmente verossímil, um olhar mais cuidadoso irá desvelar um nível de intervenção surpreendente. Utilizando a fotomontagem, Altschul projeta em uma mesma imagem vários edifícios fotografados a partir de diferentes ângulos de tomada, de tal modo que o espaço entre eles forma um grande triângulo central, enfatizado em negro, em uma composição que apresenta um forte apelo geométrico. A percepção inicial da foto se dá pela apreensão momentânea de ângulos de tomada distintos que concorrem, contraditoriamente, para a formação de um espaço único. Porém, a tentativa de reconstruir a cena fotografada desordena o nosso olhar, causando-nos uma profunda desorientação dos sentidos. Isso vem reforçar o “realismo” da foto, pois nos remete à perda da noção de espaço que sentimos ao olharmos para o alto. Altschul inverte o percurso que os fotógrafos vinham realizando, pois até então as intervenções no processo fotográfico eram usadas para desconstruir a referência à cena original. A artista utiliza a fotomontagem justamente para reforçar o realismo da fotografia, apelando para a sensação de angústia que temos ao vivenciar o desordenado crescimento dos nossos centros urbanos. Gertrudes Altschul faleceu em 1962, interrompendo bruscamente suas pesquisas no campo da fotografia.⁵⁵

Na produção de Ademar Manarini encontramos, igualmente, o uso de intervenções no processo fotográfico. Tendo se filiado ao Foto Cine Clube Bandeirante em 1950, sua produção abriu-se em várias direções:

[...] estudos de sentido social, com figuras ambientadas onde, todavia, já se faz notar o espírito de pesquisa e originalidade do autor, até atingir o campo da criação pura absolutamente livre, onde na criação de formas lança mão de todos os recursos que a fotografia pode proporcio-

nar, como o fotograma, as superposições e até as viragens, estas utilizadas não para traduzir atmosferas, criar ambientes ou dar transparências a detalhes, mas exclusivamente como elemento composicional revelando áreas e formas dentro do limite do abstrato.⁵⁶

E é justamente a sua fotografia abstrata, a princípio influenciada por Geraldo de Barros, que teve maior importância no contexto da Escola Paulista [37]. As imagens de Manarini são feitas de texturas, sombras e áreas de luz que se interpenetram continuamente. Poderíamos dizer que são gravuras em que a matéria-prima é a luz [38]. As linhas e as formas ganham autonomia, materializando composições abstratas de grande riqueza visual como em *Composição II*. Nem sempre a realidade desaparece de todo e às vezes podemos ainda identificá-la. Porém ela vem somente enriquecer as imagens com sua complexidade orgânica [39 e 40].

A maior contribuição de Ademar Manarini reside no fortalecimento do ideário abstracionista da Escola Paulista. Sua produção encontrou boa aceitação no Bandeirante, pois o fotógrafo se valeu dos caminhos abertos por Geraldo de Barros. Se o pioneiro paulista foi sectarizado no Foto Cine Clube Bandeirante, o mesmo não aconteceu com Manarini, que realizou uma exposição no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1954, sob o patrocínio do clube, tendo sido o seu trabalho várias vezes comentado no *Boletim Foto Cine*. Os tempos eram outros e a fotografia abstrata já havia se firmado como vertente definida nos horizontes da fotografia moderna brasileira [41].*

A produção moderna, embora intensa, não se tornou uma prática extensiva à maioria dos fotógrafos clubistas. Paralelamente vemos a continuidade do projeto acadêmico, inclusive no interior do próprio Foto Cine Clube Bandeirante, que reunia na década de 50 as mais díspares personalidades do movimento fotoclubista. O clube congregava acadêmicos e mo-

* Deve-se considerar também a contribuição de Ademar Manarini como um dos pioneiros no uso da fotografia colorida no FCCB. Sobre a trajetória artística de Ademar Manarini ver Freddy Van Camp (org.), *Ademar Manarini – Fotografia* (1992).

dermistas que discutiam a fotografia e produziam os salões mais concorridos da época. Havia assumidamente um gosto pela convivência entre as várias concepções da estética fotográfica, o que só foi possível devido a duas razões: primeiro pela inexistência de um corpo teórico suficientemente estruturado que desse conta das conseqüências estéticas últimas de uma especulação moderna; segundo, devido à defesa de uma ideologia liberal bem ao gosto da pequena burguesia urbana: “[...] os júris deverão ser o mais possível compostos de elementos ecléticos, que compreendam a evolução da arte e suas várias escolas; caso contrário não seria um salão de ‘arte’, mas de uma determinada corrente artística”.⁵⁷



XI Salão Internacional de Arte
Fotográfica de São Paulo, 1952.
Galeria Prestes Maia.

Na verdade, o discurso em defesa do ecletismo significou um esforço de aceitação da diferenciação explícita operada pela fotografia moderna no movimento fotoclubista. Foi sintomaticamente Eduardo Salvatore que, em 1951, percebendo a formação da Escola Paulista, lançou as bases desse discurso, que ao longo da década marcou o julgamento dos salões e seminários internos. Se este posicionamento a favor do ecletismo permitiu a assimilação do trabalho dos pioneiros no interior do Foto Cine Clube Ban-

deirante e a aceitação da Escola Paulista pelo movimento fotoclubista em geral, veremos a seguir que possibilitou também a emergência de uma produção moderna de péssima qualidade artística.

É importante ressaltar ainda que parte dos fotógrafos bandeirantes que chegaram à experiência moderna teve uma atuação eclética. Isso significava lançar mão indiscriminadamente seja do repertório clássico, seja de uma linguagem moderna. Podemos citar aqui José Yalenti, Guilherme Malfatti,⁵⁸ Gaspar Gasparian e Ludovico Mungiolli, entre outros.

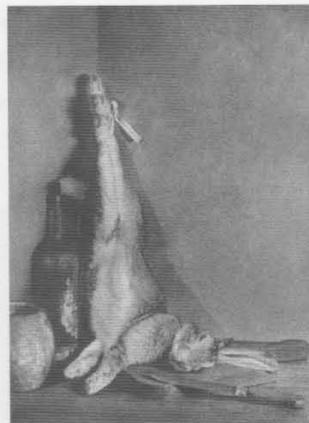
Um dos fotógrafos de destaque que atuou com grande desenvoltura entre o clássico e o moderno foi Gaspar Gasparian. Começou a fotografar fortemente influenciado pela estética pictorialista. Com o avanço da expe-

riência moderna, no entanto, seu trabalho foi pouco a pouco adquirindo características ecléticas. Assim, paisagens e naturezas-mortas realizadas com grande preciosismo técnico conviviam pacificamente com seqüências de objetos empilhados e composições geométricas em uma pesquisa nitidamente modernista [42]. Gasparian chegou mesmo a especulações de grande radicalidade. É o caso de *Sol nascente*, exemplo em que o fotógrafo privilegia o jogo formal [43]. Gasparian estrutura esta imagem a partir de faixas negras que se sucedem ritmadamente. O resultado é uma composição abstrata e só com algum esforço percebemos tratar-se de sombras projetadas por pilastras alinhadas. Ao mesmo tempo, pela sugestão do título, a autonomia das formas nos remete ao desenho de um sol, que com seus raios domina a imagem fotográfica.

Já em *Convés* o autor enfatiza o jogo de preto-e-branco através do alto-contraste e com isso cria uma forte ambigüidade entre a cena captada e a composição puramente gráfica, estabelecida pelas sombras projetadas [44]. Como em Marcel Giró, o que se destaca nestes dois trabalhos é um inteligente exercício de visão fotográfica que determina o redimensionamento sígnico da imagem.⁵⁹

Em meados da década de 50, a fotografia moderna chegava ao seu auge e um grande número de artistas participava da Escola Paulista. Na apresentação do Anuário Brasileiro de Fotografia o crítico Rubens Teixeira Scavone, também fotógrafo do Foto Cine Clube Bandeirante, descreveu com grande acuidade aquele momento da fotografia brasileira.

O que se apresenta do Brasil, e em particular da denominada escola paulista, demonstra que entre nós a fotografia vive intensamente, com características próprias, situando-se em posição destacada no âmbito mundial [...]. Genericamente, poderíamos dizer que a fotografia de hoje não é apenas a devolução mecânica de uma realidade visual. É



Gaspar Gasparian,
Preparativos, s. d.

muito mais do que isso. É visão particular através da sensibilidade escoimada e, principalmente, é criação em sentido amplo onde a realidade não raro se torna mero pretexto, veículo comunicativo, passaporte de tudo onde exista parcela enclausurada de beleza.⁶⁰



XIII Salão de Arte
Fotográfica de São Paulo,
1954. Galeria Prestes Maia.

Na estética documental, o real era o fim do trabalho do fotógrafo. Agora, através dessa “visão particular”, a realidade torna-se apenas o começo de uma operação que tem o propósito de liberar “tudo onde exista parcela enclausurada de beleza”. A operação moderna superou a prática da documentação objetiva da natureza, propondo pela ação e responsabilidade direta do agente modernista, a difusão de uma sensibilidade que abalou a concepção de mundo

como totalidade definitiva. Isso permitiu a instauração de uma nova realidade, subjacente ao projeto figurativo.

No campo experimental aberto pelos fotógrafos modernos recorreu-se também à experiência radical da fotografia sem câmera. Tratava-se de experimentos feitos diretamente sobre o papel fotográfico com recortes de materiais diversos ou pequenos objetos. O papel era exposto à luz e posteriormente revelado, resultando em imagens abstratas totalmente independentes do código perspéctico, denominadas fotogramas.* Podia-se ainda recorrer à ampliação direta de retículas (redes, tecidos, estruturas de plantas) ou de motivos gráficos desenhados sobre superfícies transparentes. A fotografia sem câmera foi um exercício corriqueiro na prática fotoclubista moderna, sendo freqüentemente utiliza-

* Em 1953 o *Boletim Foto Cine* publicou um texto, traduzido e adaptado de uma revista estrangeira, que defendia a pertinência do uso do fotograma: “Está cada vez mais difundido nos salões e exposições um processo fotográfico denominado FOTOGRAMA, que muitos têm como coisa nova, descoberta pelos modernistas para fazerem >

da como atividade de alargamento experimental e conceitual da prática fotográfica. Em geral, os fotogramas realizados no Foto Cine Clube Bandeirante eram de caráter geométrico, de acordo com o ideário plástico do construtivismo, que na década de 50 contava com grande prestígio no campo das artes plásticas.

Nos fotogramas a realidade desaparece por completo e as formas puras se inter-relacionam livremente. Linhas e planos combinam-se em um resultado previamente arquitetado [45, 46 e 47]. *Escala em branco* materializa uma pesquisa de ritmos, enquanto *Fotograma* de Alfio Trovato inverte o fundo, geralmente negro do fotograma, e a composição resulta da luz que atravessa os orifícios de uma máscara de papel.

A força e a originalidade da Escola Paulista fizeram com que a fotografia chegasse finalmente aos museus, impondo o reconhecimento da crítica de arte que até então havia se mostrado totalmente alheia a essa



Exposição Thomaz Farkas,
MAM-SP, 1949.

- fotografias diferentes, originais. Entretanto, o fotograma é um dos processos mais antigos e se não foi anteriormente mais usado, foi devido aos vários preconceitos que orientavam a chamada fotografia pictórica, sendo por alguns fotógrafos mais exigentes considerado como simples divertimento de laboratório, e chegando mesmo alguns a afirmar que fotograma não era fotografia, de vez que para sua execução pode-se dispensar a máquina fotográfica. Tais preconceitos, porém, caíram por terra e de fato, se fotografar é desenhar com a luz, se a emulsão sensível do papel atua segundo os mesmos princípios que a do filme, por que não se há de considerar fotografia aquela impressa diretamente sobre o papel prescindindo do negativo e da máquina fotográfica? A verdade é que o fotograma faz parte do imenso campo da fotografia, é um processo puramente fotográfico, permitindo talvez mais do que outras técnicas, ao fotógrafo habilidoso e de talento, criar quadros de cunho próprio, de grande expressão e valor artístico [...]”. “Fotogramas”, *BFC*, n. 81, fev. 1953, pp. 14-17. Sobre o fotograma no Brasil ver também Rubens Teixeira Scavone, “Considerações sobre o fotograma”, *BFC*, n. 101, ago./nov. 1956, pp. 23-26; “Fotogramas”, *Fotóptica*, n. 30, II trim. 1964, p. 1. Sobre o fotograma em geral ver Floris Neusüss, *Photogrammes* (1998).



Sala especial do FCCB na II Bienal Internacional de São Paulo, 1953.

forma de expressão. Já em 1949 o Museu de Arte Moderna de São Paulo abriu suas portas para uma exposição de Thomaz Farkas. Foi também em 1949 que o Museu de Arte de São Paulo (MASP) delegou a Geraldo de Barros a organização de um laboratório fotográfico para o museu, tarefa que ele realizou juntamente com German Lorca e Thomaz Farkas. A partir de então várias exposições se sucederam: Geraldo de Barros no MASP em 1950, German Lorca no MAM-SP em 1952, a Escola Paulista em sala especial na II Bienal Internacional de São Paulo em 1953, Ademar Manarini no MAM-SP em 1954 e em 1956 foi a vez de José Mauro Pontes e Eduardo Ayro-

sa ganharem outro tipo de espaço para as exposições de fotografia: o foyer do Teatro Maria Della Costa.⁶¹

Os críticos de arte mais atuantes da época renderam-se às evidências da autonomia que havia atingido a linguagem fotográfica e referendaram-na em diversos textos, publicados nos principais jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro e nas revistas dos fotoclubes: Walter Zanini, Sérgio Milliet, Lourival Gomes Machado, Mário Pedrosa, Pietro Maria Bardi, Frederico Moraes e Ferreira Gullar.⁶² Em meados da década de 50 o XII Salão Internacional de São Paulo obteve grande repercussão:

[...] o XII Salão Internacional de São Paulo, promovido pelo Foto Cine Clube Bandeirante impressionou profundamente os meios artísticos e culturais de São Paulo, que não lhe regatearam aplausos. As crônicas surgidas espontaneamente nos nossos principais jornais, como por exemplo a do *Estado de S. Paulo* da lavra do eminente crítico, sr. Lourival Gomes Machado, dão bem uma idéia do que foi esse magno certame, “um marco na evolução da arte fotográfica”, como assinalou *A Folha da Manhã* que a ele dedicou toda a primeira página do seu suplemento artístico e literário.⁶³

A Escola Paulista marcou o auge da fotografia moderna brasileira, tanto pela qualidade artística da produção efetivada, quanto pelo número de fotógrafos que participaram do movimento. Foi o momento em que a fotografia moderna atingiu um grau de liberdade sem precedentes, o que permitiu que ela se estendesse ainda até meados dos anos 60 como uma prática renovadora.

A DILUIÇÃO DA EXPERIÊNCIA MODERNA

A experiência moderna do Foto Cine Clube Bandeirante mostra sinais que apontam para a sua diluição paulatina a partir do final da década de 50. Nessa fase, que se inicia por volta de 1957, identificamos três desdobramentos distintos: uma continuidade direta da Escola Paulista que mesmo trilhando caminhos já percorridos, produziu trabalhos de qualidade; um novo figurativismo, de cunho humanista que redefiniu os rumos da modernidade e a academização do vocabulário moderno.

Ao lado dos antigos modernistas que continuaram a produzir trabalhos de excelente nível como José Yalenti, Eduardo Salvatore, Gaspar Gasparian e Marcel Giró [48 e 49], surgiram os nomes de uma nova geração de fotógrafos que reformularam a fotografia bandeirante da década de 60: Ivo Ferreira da Silva, João Bizarro Nave Filho, José Mauro Pontes, José Reis Filho, Néelson Peterline, Emil Issa, Mamede F. da Costa, Eduardo Ayrosa, José Martins Dias e Claudio Pugliese.⁶⁴

Desde a sua formação, a Escola Paulista vinha em um processo autônomo de desenvolvimento que dizia respeito, predominantemente, às condicionantes internas do Foto Cine Clube Bandeirante. A partir do final dos anos 50, no entanto, fatores externos ao fotoclubismo vieram alterar essa situação, redefinindo os rumos da modernidade e determinando-lhe uma nova existência estética. A consolidação de um fotojornalismo modernizado e atuante nas revistas ilustradas colocou novos questionamentos para a prática fotográfica como um todo, ditando novos padrões. Os padrões do fotojornalismo passam a ser aceitos genericamente como nor-

teadores da experiência fotográfica. Um novo figurativismo começa a tomar conta da cena, ao mesmo tempo em que os resquícios pictorialistas e a produção acadêmica são definitivamente soterrados no âmbito do Foto Cine Clube Bandeirante.⁶⁵

Em 1959 o crítico de arte Frederico Moraes, analisando a produção fotoclubista da época propôs a seguinte divisão:

Duas correntes divergentes, pelo menos, procuram conceituar a criação fotográfica. Ou seja, aqueles a que poderíamos chamar de repórteres fotográficos e os formais. Ainda poderíamos apontar uma linha mais recente, e com menos adeptos, os abstratos e concretos.⁶⁶

Assim, paralelamente à continuidade da experiência moderna, através dos fotógrafos que o autor classifica como formais, abstratos e concretos, identifica-se uma produção clubista fortemente influenciada pela linguagem do fotojornalismo. Recorrendo ainda ao mesmo crítico, podemos apontar os contornos gerais dessa nova proposta:

Para os repórteres fotográficos, a corrente de maior público [...] a arte fotográfica se caracteriza fundamentalmente pela oportunidade do fato escolhido e também angulação, enquadramento e composição. Oportunidade e composição irão dar à fotografia seu sentido humano, poético ou mesmo caricatural. A esses, evidentemente, o elemento figurativo é essencial e, particularmente, a figura humana.

A trajetória de Ivo Ferreira da Silva nos permite acompanhar os desdobramentos da fotografia moderna neste período. Seu trabalho desenvolveu-se inicialmente dentro dos preceitos da Escola Paulista e baseou-se principalmente na desconstrução do referente, na ritmação plástica de empilhamentos de objetos e ainda na busca de formas abstratas na natureza [50]. Sua vista capta a beleza do dado fugidio, do momento insubstituível ao qual o artista dá um sentido eterno e universal. Em *Cadência*, simples pernas de transeuntes em movimento são fotografadas [51]. Desconstruída a

identidade das pessoas que caminham, pelo ângulo de tomada, a foto resulta na documentação de um momento preciso e, ao mesmo tempo, em uma referência à transcendência desse ato na nossa vida cotidiana, no corre-corre desenfreado das grandes metrópoles contemporâneas.

A partir do final da década de 50, o trabalho de Ivo Ferreira da Silva adquire mais explicitamente a influência do fotojornalismo, vindo a ser, na verdade, um dos primeiros a seguir essa tendência no Foto Cine Clube Bandeirante. O crítico Mário Pedrosa analisa uma exposição do artista ressaltando o novo tipo de relacionamento do fotógrafo com o aparelho e que será uma constante na produção fotoclubista da década de 60.

A nota dominante nessa mostra de fotos do sr. Ivo Ferreira da Silva é, sem dúvida, o espontaneísmo das tomadas, que não são alteradas, ao longo do processo fotográfico, por truques nem quaisquer acréscimos exteriores aos meios expressivos intrínsecos. A máquina dá, aqui, o que tem. O fotógrafo usa-a em si mesma, confiando apenas que lhe dê o que dela espera. A relação, pois, entre ele homem, ela máquina é a mais elementar possível. Como desde quando foi inventada, ela é aqui mero prolongamento dos órgãos do homem, um olho mais apercebedor e preciso, um braço mais longo, mãos mais preensíveis.⁶⁷



XVII Salão Internacional
de Arte Fotográfica
de São Paulo, 1958.
Galeria Prestes Maia.

Retomada do figurativismo, oportunidade da cena registrada e novos padrões de composição, menos afeitos à rigidez geométrica, ou seja, Ivo Ferreira da Silva lança mão de uma visão direta, sem verniz, na qual a fotografia é definida no próprio ato fotográfico [52, 53 e 54]. Uma proposta nitidamente consoante aos novos tempos em que a imprensa ilustrada no Brasil atinge um grande desenvolvimento.

Cabe fazer uma distinção entre a fotografia com características de

reportagem que os bandeirantes realizavam e o fotojornalismo contemporâneo. Os fotoclubistas, influenciados por uma linguagem que ganhava força na imprensa, assimilaram seus traços mais genéricos sem transformar, contudo, o estatuto artístico da sua prática fotográfica. Eles não realizaram reportagens fotográficas para a imprensa. O fotojornalismo é genericamente uma atividade utilitária, na qual a fotografia é submetida necessariamente a um texto, dando veracidade ao acontecimento relatado. Já no fotoamadorismo a existência artística da fotografia é um fim em si mesmo, sendo esta a sua característica básica definidora que orienta a fruição estética. Nesse sentido, a fotografia bandeirante era mais refinada, pois tinha uma grande preocupação plástica e muitas vezes um melhor nível técnico que o seu congêneres jornalístico contemporâneo:*

[...] geralmente o amador sempre possui conhecimentos mais avançados, isto porque ele tem mais tempo para executar um trabalho de alta classe. Eis a razão pela qual dizemos que um profissional, para vencer esta concorrência, deverá se aprofundar bastante na matéria para poder apresentar serviços melhores aos dos amadores que tiram fotografias “de graça”, ao passo que o profissional assim não procede.⁶⁸

João Bizarro Nave Filho destacou-se no Foto Cine Clube Bandeirante na década de 60. Trabalhando ainda com a herança da Escola Paulista, ele se utilizava muitas vezes de interferências no processo fotográfico: movimentar o aparelho era um dos recursos para desconstruir o referente. Em *Alta velocidade* o fotógrafo, por um movimento ritmado, desconstrói plasticamente a imagem de uma avenida da cidade de São Paulo, referendando a fragmentação da nossa percepção nos centros urbanos e a impossibilidade de termos uma nitidez dos acontecimentos que se desenrolam em

* [Nota edição 2004] Estudos recentes mostram que o fotojornalismo das décadas de 40 e 50 produzido pela equipe de fotógrafos da revista *O Cruzeiro* pautava-se pelos padrões internacionais das grandes revistas ilustradas da época, tanto do ponto de vista técnico quanto da abordagem dos temas. A esse respeito ver H. Costa, *Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo* (1998).

velocidade [55]. Como nessa fotografia, a sensação que nos é oferecida pela vida urbana é, ao mesmo tempo, de continuidade e fragmentação, em que o real e o imaginário sucedem-se de forma vertiginosa. Rompidas essas fronteiras, ocorre um embaralhamento completo dos nossos sentidos. Esta mesma sensação é radicalizada em uma outra foto na qual o fotógrafo, ao utilizar o mesmo procedimento à noite, nos oferece uma imagem totalmente abstrata, composta por uma seqüência de grafismos resultante dos faróis dos automóveis em movimento na escuridão [56].

A contribuição de João Bizarro foi além do seu trabalho ligado à continuidade da linguagem moderna da Escola Paulista. Parte da sua produção aponta também para uma reciclagem da modernidade pela retomada do figurativismo como dado inovador.⁶⁹

É interessante perceber que vários fotógrafos bandeirantes iniciaram uma retomada do figurativismo quase ao mesmo tempo, demonstrando que, sem ser planejada, essa retomada obedeceu a uma profunda necessidade de renovação do movimento moderno. Isso pode a princípio nos parecer contraditório, pois acompanhamos a luta que os fotógrafos travaram durante mais de uma década para desconstruir a característica de representação da fotografia e propor uma ordem estética livre do figurativismo. O que acontece, no entanto, não é a negação dos avanços da modernidade no que diz respeito à autonomia da linguagem fotográfica. Ao contrário, assumindo essa autonomia o fotógrafo não se preocupa mais com a sua afirmação, atua a partir dela como um dado *a priori*. Não tendo mais necessidade de radicalizar na negação do figurativismo, parte para um movimento de reconstrução do mundo que havia sido fragmentado ao longo do percurso modernista. Não há mais a predominância dos esquemas geométricos, nem a radicalidade do preto-e-branco da Escola Paulista dos primeiros tempos. Anteriormente ocorria a decomposição geométrica dos objetos, a partir do que o fotógrafo chegava muitas vezes ao abstracionismo. Já neste momento, o fotógrafo ordena a natureza baseado em uma lúdica geometria, inter-relacionando os objetos como se eles fossem propositalmente locados no mundo apenas em função de um efeito plástico. Vários fotógrafos atuaram de

acordo com estes princípios: João Bizarro Nave Filho [57 e 58], Kazuo Kawahara [59], Eduardo Salvatore [60], Cláudio Pugliese, José Martins Dias e Eduardo Ayrosa [61].

Propaganda ao céu de Cláudio Pugliese é uma composição figurativa que não deixa dúvidas quanto ao seu referente [62]. No entanto, a ordenação da cena nos chama a atenção para o belo desenho geométrico formado pelo conjunto dos elementos que a princípio poderia parecer banal. O título, antes uma brincadeira do artista, remete-nos à gratuidade da propaganda na posição em que se encontra, induzindo-nos a pensar no modo como a imagem foi organizada. Há ainda duas figuras na cena, pontos abstratos não participantes da ordem que estrutura o mundo, e, mesmo, as ultrapassa, determinando os seus lugares.

Em *Sem título* de Eduardo Ayrosa, uma tomada frontal materializa uma paisagem que um olhar desavisado diria ser documental. Porém, logo percebemos que tudo nessa fotografia é metodicamente calculado [63]. Ela é estruturada rigidamente a partir de quatro planos horizontais que vão do mais claro (parte superior) ao mais escuro (parte inferior), passando por dois intermediários em gradações de cinza crescentes. O primeiro plano, negro, assenta a imagem de forma sólida e definitiva. Porém o artista sabe que, caso ele se deixe seduzir pelo imediatismo da geometrização, sua sensibilidade moderna será denunciada. Por isso, Ayrosa disfarça o poder organizador do seu olhar jogando com elementos poéticos. Assim, ele estrutura a imagem a partir de uma cerca que margeia o fim do primeiro plano, inter-relacionando a sua silhueta em negro com o cinza do plano posterior. De um lado a brancura de alguns panos brancos jogados sobre a relva, de outro, o contraponto de um coelhinho que interfere em toda a cena, justificando e dando sentido ao enquadramento fotográfico. Influenciados pela figura idílica do pequeno animalzinho, deixamos passar despercebida a complexidade plástica da imagem e aceitamos *Sem título* como uma fotografia até mesmo ingênua.⁷⁰

Em suma: a incompatibilidade da experiência fotoclubista moderna com o desenvolvimento de uma linguagem ligada ao fotojornalismo fez com que os fotógrafos bandeirantes se valessem da figuração para dar uma

sobrevida ao modernismo. Sem perceber, eles utilizaram uma estratégia precisa que visava a uma adequação aos novos padrões da produção fotográfica vigente. Entretanto, se a estratégia utilizada permitiu o prolongamento do modernismo, representou, no contexto geral, a sua própria dissolução como proposta artística. O diletantismo fotoclubista foi pouco a pouco solapado por uma fotografia direta e de grande aceitação social. A sutileza estética desse último modernismo foi absorvida no ambiente fotoclubista apenas como parte do grande movimento de retorno ao figurativismo, o que, aliás, não deixou de ser. Nesse sentido, é representativo o fato de que, contrariamente às outras fases da fotografia moderna, esta tenha passado totalmente ao largo da crítica fotoclubista [64 e 65].

Paralelamente à continuidade da Escola Paulista e ao retorno do figurativismo, inicia-se um processo de academização da linguagem moderna. Após um processo de profunda renovação da fotografia, os recursos formais empregados pelos bandeirantes passaram a ser difundidos como norma e as características estéticas da Escola Paulista começaram a ser utilizadas como recursos fáceis para se atingir um resultado de aparência modernista. Em uma palavra: o movimento fotoclubista academizou a linguagem modernista, recalcando em grande parte as possibilidades de mudança para as quais essa estética apontava. Após a derrocada definitiva do pictorialismo, parece ter havido a adesão dos antigos fotógrafos acadêmicos a um modernismo que poderíamos chamar de cosmético. Se mais uma vez analisarmos os temas dos concursos internos do Foto Cine Clube Bandeirante materializaremos objetivamente os rumos da experiência moderna. Em novembro de 1963 o tema foi Natureza-morta e/ou Abstracionismo, demonstrando que as diferenças estéticas entre o academismo e o modernismo haviam sido diluídas nas mesmas bases de julgamento.

A técnica que era um meio para o artista moderno transformar a realidade da imagem, volta sintomaticamente, como no pictorialismo, a definir a essência da prática artística. Primeiramente foi usado o fotograma, dadas as facilidades desse procedimento para a execução de composições abstratas, mas logo depois foi a vez do contraluz, da fotografia arquitetônica, das formas puras e da solarização, que passaram a ser utilizados em

um exercício formalista e sem vida que em muito destoava dos resultados obtidos pelas buscas dos primeiros modernistas. Se por um lado o discurso do ecletismo justificava a aceitação dessa produção, a situação que se criou ameaçava estagnar a própria prática fotoclubista e asfixiá-la irreversivelmente. Contudo, somente no final da década de 60 o apelo contra a dogmatização se fez presente. Tardamente é certo, mas com enorme clareza:

[...] este uso indiscriminado dos processos nos faz lembrar quando, há muitos anos, nos rebelamos e nos batemos contra a conceituação da fotografia artística dada pelos mestres de então apenas àquelas que eram realizadas em “bromóleo”, “carbro”, “goma bicromatada”, “viragens” e outros tantos processos nobres tão em voga vinte anos atrás [...] Agora não são os “bromóleos”, etc., mas são as solarizações, as separações de tons, os baixos relevos [...] a iludirem a grande maioria dos amadores quanto ao real valor de suas fotos.⁷¹

JOSÉ OITICICA FILHO E O FOTOCLUBISMO CARIOCA *

O quadro geral da fotografia moderna brasileira só ficará completo com a análise da produção do fotógrafo José Oiticica Filho, que no ambiente fotoclubista do Rio de Janeiro teve uma atuação importante na difusão da sensibilidade moderna.

O fotoclubismo carioca, após um período de grande atividade nas décadas de 20 e 30, chegou aos anos 50 totalmente fragmentado. O Photo Club Brasileiro, a associação mais importante do país, entrou em crise a partir de meados da década de 40, encerrando definitivamente suas atividades em 1953, com a morte do seu presidente Nogueira Borges. Pequenos grupos se reuniam com a intenção de formar associações fotoamadoras:

* A editora não pôde chegar a um acordo com os herdeiros de José Oiticica Filho para a publicação de suas fotos. Por esse motivo, a análise que remetia diretamente às imagens teve de ser suprimida. [N.E.]

Atravessava a fotografia carioca, naquela época (1950), um dos seus períodos mais agitados. Sucediã-se inexplicavelmente os desentendimentos e os choques originando constantes dissensões entre seus elementos e, conseqüentemente, movimentos de formação ora de um, ora de outro clube, uns realizados, outros meramente esboçados.⁷²

Esses grupos originaram alguns pequenos clubes: a Associação Carioca de Fotografia, o Rio Foto Grupo, o Foto Cine Light Clube e a Associação Brasileira de Arte Fotográfica (ABAF). Dentre eles somente a ABAF e a Sociedade Fluminense de Fotografia (SFF) conseguiram consolidar-se. Fundada em 1944, em Niterói, a Sociedade Fluminense de Fotografia surgiu com o objetivo de dotar os fluminenses de uma associação que pudesse aglutinar o movimento amador que aí se desenvolvia. Juntas, a Sociedade Fluminense de Fotografia e a ABAF centralizaram a atividade fotoclubista no estado do Rio de Janeiro nesta época.

A produção do Rio de Janeiro era pequena, principalmente se comparada à de São Paulo. Em um texto de 1947 em que comenta o III Salão Fluminense Anual de Arte Fotográfica, José Oiticica Filho aponta esta discrepância:

Afora os Bandeirantes – São Paulo é atualmente quem mais trabalha em prol da arte fotográfica no Brasil – a representação carioca e fluminense foi muito pequena. Os artistas do Rio, principalmente, brilharam pela ausência. Por que esse marasmo carioca?⁷³

A orientação estética dos clubes do Rio de Janeiro continuava sob a influência do pictorialismo devido à sua forte tradição no amadorismo carioca. Como vimos, com o passar do tempo a preocupação com o rigor técnico foi deslocada para as regras de composição que passaram a dar as bases da produção fotográfica. Uma das características do amadorismo carioca foi a presença de personalidades marcantes, cuja orientação teve um papel preponderante no desenvolvimento da produção dos clubes. Nogueira Borges (Photo Club Brasileiro), Jaime Moreira Luna (SFF), Cha-

kib Jabour (ABAF) e Francisco Aszmann (membro da Associação Carioca de Fotografia e editor da revista *Fotoarte*) foram alguns deles. A exceção ao academismo dominante fica por conta de José Oiticica Filho.*

José Oiticica Filho começou a se interessar por fotografia a partir do seu trabalho como entomólogo do Museu Nacional do Rio de Janeiro. A microfotografia, utilizada para o estudo dos insetos, lhe exigiu um grande aperfeiçoamento técnico e lhe despertou para a possibilidade de utilização artística do meio. Iniciou-se no fotoclubismo no começo dos anos 40, ingressando no Photo Club Brasileiro, associação tradicionalmente pictorialista. Permaneceu nesta entidade até a sua extinção, quando passou a fazer parte dos quadros da ABAF, então recém-fundada. Associou-se também ao Foto Cine Clube Bandeirante e durante muito tempo foi presença constante nos salões do Rio de Janeiro e de São Paulo. Oiticica nessa época conseguiu grande renome no meio fotoclubista, inclusive em nível internacional. Seu nome constou durante vários anos na lista dos melhores fotógrafos do mundo organizada pela Fédération Internationale de l'Art Photographique (FIAP), tendo sido sem dúvida um dos amadores mais premiados do movimento fotoclubista.

Na década de 40, no entanto, enquanto o Bandeirante lançava-se à experiência renovadora com a atuação dos pioneiros, José Oiticica Filho continuava preso ao academismo, sendo um defensor ardoroso dessa estética. Somente a partir da segunda metade dos anos 50 ele implementou mudanças em sua produção, o que determinou o seu afastamento do fotoclubismo carioca e uma maior aproximação do Foto Cine Clube Bandeirante, onde seu trabalho de características modernistas pôde ser divulgado:

* É necessário citar também os nomes de Fernando Goldgaber e de Georges RácZ. Goldgaber atuou na ABAF na década de 50, tendo abandonado o clube por divergências quanto à sua orientação. Sua produção tem um cunho de documentação social e por isso foge ao escopo deste trabalho. Já o fotógrafo Georges RácZ atuou também na ABAF em período posterior. Consta que tenha desenvolvido um trabalho de concepção moderna nessa época. Ocorre, porém, que sua produção não foi localizada, nem mesmo junto ao autor. Ver Fernando Goldgaber, *Capoeira - fotos* (1969).

Quem não se recorda, por exemplo, das formidáveis discussões de todos os anos nos salões de São Paulo entre o tonitruante Oiticica Filho (então um dos maiores expoentes do pictorialismo em fotografia) e os bandeirantes? E quem diria, ouvindo-o, que, mais tarde, Oiticica daria razão aos bandeirantes e se tornaria um dos mais destacados mestres do abstracionismo fotográfico com suas derivações e recriações?⁷⁴

As primeiras mudanças ocorreram quando Oiticica, com o intuito de ressaltar o realismo de suas fotos ou dar-lhes maior dramaticidade, lançou mão de montagens fotográficas. A partir de fragmentos de fotos captados no real, iluminados de forma intensa, fizeram-se montagens sobre fundos negros como se tivessem sido originalmente captadas em ambientes de pouca luz ou em contra-luz. A simulação do contra-luz, com a produção de grandes áreas negras favoreceu o artista ao esconder as distorções de perspectiva provocadas pela fotomontagem.

Vimos como o contra-luz foi usado por José Yalenti para desconstruir o realismo da imagem fotográfica. Já Oiticica utilizou-o justamente para simular realismo, fazendo com que suas imagens parecessem à primeira vista captadas no real. É importante ressaltar ainda, nessa época, o início de seu interesse pela geometrização. Apesar da eminente modernidade destes trabalhos, a concepção de arte fotográfica defendida pelo autor continuava conservadora, quase pictorialista. Em abril de 1954, por ocasião da inauguração de uma exposição retrospectiva no Foto Cine Clube Bandeirante, Oiticica deixou claras suas idéias.

Sou o maior insatisfeito com a obra realizada [...], sabendo ser prisioneiro de uma máquina fotográfica teimosa em copiar em vez de criar. Sabendo ser prisioneiro de um meio de expressão algo limitado em suas possibilidades como o é uma folha de papel clorobrometo. Daí a minha luta, procurando dominar o meio pela técnica, para poder estampar num retângulo de papel algo de estético de acordo, o mais que possível, com o meu *Eu Interior*.⁷⁵

José Oiticica Filho propunha uma intervenção de ordem técnica para fugir à característica documental que ele considerava inerente à fotografia. Dessa forma demarca sua diferença em relação ao ideário dos fotógrafos da Escola Paulista, para os quais a técnica era apenas um meio de se atingir a arte.

Ao lançar-se ao abstracionismo, pouco tempo depois, Oiticica passou a negar radicalmente a possibilidade de criação através do aparelho fotográfico. Menosprezava a pesquisa de uma visão fotográfica e sobrevalorizava o papel da técnica, acreditando que somente o trabalho de laboratório definia a fotografia como forma de expressão artística. Percorreu inúmeros caminhos para atingir a abstração, desde a montagem de esquemas que eram posteriormente fotografados, passando pelo recurso a vidros corrugados e texturas de tecidos, até as “derivações” e “recriações”, procedimentos que idealizou com o intuito de dar cada vez mais autonomia às formas.

As derivações eram baseadas em intervenções no processo de revelação e ampliação de uma imagem captada do real, enquanto as recriações eram fotografias de desenhos ou pinturas do próprio autor, recombinadas em novas formas por ampliações sucessivas. Nas derivações, mesmo partindo de uma imagem captada do real, o referente era totalmente desconstruído e a imagem resultava formalmente independente. Era a intervenção técnica que possibilitava a formação da imagem artística e tal como no pictorialismo, o resultado era o esfacelamento da linguagem fotográfica. Em uma entrevista publicada no *Jornal do Brasil* em 1958, o crítico Ferreira Gullar perguntou a Oiticica: “Qual a diferença que encontra entre as suas recriações feitas como fotografia ou como pintura?”, Oiticica Filho: “Não

* Ferreira Gullar, “Oiticica: fotografia se faz no laboratório” (entrevista com José Oiticica Filho), *Jornal do Brasil*, 24 de ago. 1958, p. 3 (suplemento dominical). Já se tornou lugar-comum nos textos existentes sobre o assunto a afirmação de que a partir de sua pesquisa abstracionista Oiticica não conseguia mais ter seus trabalhos aceitos nos salões fotográficos da época. Isso ocorreu de fato em relação aos salões de orientação pictorialista, nos quais o artista havia conseguido anteriormente um grande prestígio. No Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo e no FCCB a aceitação de seu trabalho de viés abstracionista pode ser facil- ➤

encontro diferença alguma".* De qualquer modo, é interessante observar que a pesquisa abstracionista de José Oiticica Filho é contemporânea à produção de fotogramas construtivos da Escola Paulista. Uma distinção: enquanto os fotogramas produzidos pelos bandeirantes foram, no geral, resultado de um formalismo sem vida, o mesmo não aconteceu no trabalho de Oiticica, no qual a forma nunca era articulada de maneira óbvia.

Sem dúvida, no campo geral das artes plásticas, o trabalho de Oiticica ganha uma nova coloração, devendo ser lido como uma contribuição valiosa, assumindo ora características expressionistas, ora construtivistas. Em algumas oportunidades, fotografou pinceladas em alto-contraste, dando origem a imagens de grande densidade dramática, nas quais a utilização do preto e branco intensifica a expressividade. No entanto, é no campo do construtivismo, que o trabalho de José Oiticica Filho ganhou maior projeção. Empregando a técnica da recriação, o artista fotografou quadros anteriormente pintados por ele mesmo. Influenciado por uma conceituação neoconcreta, essas fotografias representam seus melhores momentos artísticos.

Por fim, é importante ressaltar que no contexto da fotografia brasileira a produção de caráter abstracionista de José Oiticica Filho constitui um segundo momento, cabendo situá-lo como precursor em relação ao ambiente carioca. De fato, ele foi um fotógrafo que atuou de modo mais sistemático na ampliação das possibilidades dessa estética. Assim, o trabalho do artista deve ser localizado a partir de sua aguçada sensibilidade plástica, materializada em uma pesquisa de grande potencial reformulador no universo mais amplo das artes plásticas no Brasil.

- › mente verificada através dos boletins e dos catálogos. Ver "Exposição de José Oiticica Filho", *BFC*, n. 88, abr. 1954, pp. 11-15 (sobre a exposição individual de José Oiticica Filho realizada na sede do FCCB); FCCB, XIV Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, out. 1955 (José Oiticica Filho participou com as fotos *Derivação 3* e *Forma 8*); Rubens Teixeira Scavone, "XVIII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo", *BFC*, n. 112, out. 1959 (José Oiticica Filho participou com as fotos *Derivação 1B/58*, *Recriação 14/1* e *Recriação 19/1*); "XXI Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo", *BFC*, n. 133, out. 1962.