C1

Vanessa Sobrino Lenzini

Noções de moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Departamento de História
dissertação de mestrado
2008

VANESSA SOBRINO LENZINI

Noções de 'moderno' no Foto-Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948).

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação da Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 29 / 02 / 2008.

BANCA

Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto (orientadora)

Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto

Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

Profa. Dra. Cristina Meneguello – (Suplente)
Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten – (Suplente)

FEVEREIRO/2008

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

L549n

Lenzini, Vanessa Sobrino
Noções do moderno no Foto-Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951) / Vanessa Sobrino Lenzini. Campinas, SP : [s. n.], 2008.

Orientador: Iara Lis Franco Schiavinatto.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Fotografia artística – História - São Paulo (SP). 2. Linguagem fotográfica. 3. Fotografia - Exibições. I. Schiavinatto, Iara Lis Franco. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.

(crl/ifch)

Título em inglês: Notions of modern at Foto-Cine Clube Bandeirantes:
photography in São Paulo (1948-1951)

Palavras chaves em inglês (keywords) : Photography, artistic – São Paulo (SP)
Photographic interpretation
Photography - Exhibitions

Área de Concentração: Política, memória e cidade

Titulação: Mestre em História

Banca examinadora: Iara Lis Franco Schiavinatto, José Alves de Freitas Neto, Fernando Cury de Tacca

Data da defesa: 29-02-2008

Programa de Pós-Graduação: História

a mi madrecita querida

Reservados todos los derechos

AGRADECIMENTOS

Agradeço enormemente à Iara Lis, pelos longos anos de orientação, apoio e compreensão, aos professores da banca, José Alves e Fernando Tacca, às professoras Silvana Rubino e Cristina Meneguello, por acompanhar com entusiasmo o andamento da pesquisa, à professora Isabel Marson, pelos ricos comentários para o recorte do projeto inicial, ao professor Jens Baumgarten, pela contribuição ao longo dos estudos e a participação na qualificação, à Helouise Costa, pelo incentivo e a abertura de portas para a pesquisa. À Ione Polacow e Menha Polacow pelas conversas e pelo carinho, ao presidente do *Foto Cine Clube Bandeirante*, Luis José Pedro, pela disponibilidade e ajuda. Aos incríveis colegas de trabalho e, sobretudo, amigos queridos: Erika Zerwes, Thais Rosa, Regina Oliveira, Caion Meneguello, Ricardo Zollner, Cristiane Miyasaka, Diana Dobranszky, Ana Rita Uhle, Eduardo Costa, Vanessa Bortolucci, Viviane Ceballos e Manuel Camilo pelo apoio incondicional e conversas sem fim. À Cecília Zerwes pela pronta tradução do resumo. Às amigas acolhedoras Janete Pimenta e Fabrícia Furusava, que sempre me abrigaram. À toda a família e a todos os amigos.

À Capes e a Fapesp pelo apoio institucional.

RESUMO

O presente estudo apresenta uma coletânea de artigos sobre fotografia, publicados entre 1948-1951 no Boletim do *Foto-Cine Clube Bandeirante (FCCB)*, fundado em 1939, em São Paulo. Esses artigos trazem um debate sobre a fotografia enquanto representação artística, inspirada nos parâmetros do pictorialismo, que divulgavam um modo de atualização da fotografia enquanto arte. Acompanhando a coletânea, este estudo pretendeu matizar as idéias dos artigos, levantando as noções que embasaram a produção fotográfica do *FCCB* a se projetar como 'moderna' no circuito artístico e cultural da cidade de São Paulo. Procurou-se identificar as disputas e as intenções que uma produção possui ao se divulgar como parte do moderno. Em sua maioria, os artigos que compõe a coletânea são traduzidos de revistas oriundas de associações fotográficas internacionais, tornando-se referência para a discussão desta prática no Clube.

This study intends to present collected articles about photography published between 1948-1951 on the *Foto-Cine Clube Bandeirante (FCCB)* Bulletin, founded in 1939 in São Paulo. This articles bring up a debate about photography as an artistic representation inspired on pictorialistic parameters, which spread a way to update photography as an art form. With the collected articles, this study tried to balance the articles ideas, raising the notions that supported the concept of *FCCB*'s photographic production as modern in the artistic and cultural circuit of São Paulo. This study intended to identify the disputes and intentions inherent to a production which spreads itself as part of the modern. Most of the collected articles are translated from international photographic associations magazines and became reference for photographic discussions at the Club and stated its cosmopolitan character.

ÍNDICE

PARTE I

Introdução 9

I - O Foto Cine Clube Bandeirante 17

discussão biliográfica 35

II - O 'moderno' na Fotografia do *FCCB*: dentre a composição, a subjetividade e a comunicabilidade 44

A tradição pictorialista 46

Fotografia Subjetiva 77

Linguagem fotográfica 89

III - A Sociabilidade do *FCCB* 125

sociabilidade fotoclubista 132

sociabilidade cultural 142

Considerações Finais 156

Bibliografia 158

PARTE II

Coletânea de artigos do Foto-Cine Clube Bandeirante (1948-1951)

INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta uma coletânea de artigos sobre o debate fotográfico ocorrido no *Foto-Cine Clube Bandeirante (FCCB)* de São Paulo, entre 1948-1951. São artigos que discutem a fotografia enquanto prática artística inspirada pela tradição do pictorialismo e atualizada no âmbito da modernidade do Pós-Guerra, no Brasil. Publicados no *Foto-Cine Clube Bandeirante-Boletim (FCCB-Boletim)* [1], periódico dessa associação, tinha como função divulgar saberes sobre concepção, técnica e prática da fotografia artística, orientando os sócios e os amadores para a produção considerada e querida como uma "fotografia de qualidade", seguida pela noção do moderno vivenciado naquele momento.

Acompanhando a coletânea, este estudo introdutório oferece um sentido à leitura dos artigos, contemplando as problemáticas que os percorrem. Para a realização desta pesquisa contou-se com outras séries documentais que, relacionadas ao *FCCB-Boletim*, delinearam os principais debates e as particularidades de sua produção fotográfica. Além dos artigos, a série se completa com os catálogos dos Salões Internacionais realizados pelo *FCCB*, - do III Salão Paulista (internacional) de 1943 ao VIII Salão Internacional de Arte Fotográfica de 1949 -, com catálogos de exposições dos fotógrafos do Clube, produzidos recentemente, com periódicos publicados em São Paulo- como a Revista *Íris* e a *Habitat*- e com depoimentos de fotógrafos que participaram do Clube durante a década de 1940 e 1950.

O conjunto de artigos aqui apresentados foi sendo constantemente reformulado, conforme as questões que se destacavam no estudo da trajetória do *FCCB*. Esta seleção pautou-se pelo debate crítico ao pictorialismo que, simultaneamente, divulgava um modo de fotografar que estaria acompanhando os paradigmas internacionais na fotografia artística e as produções em evidência na cidade de São Paulo. Em sua maioria, os artigos discutem a natureza do meio fotográfico, do seu processo criativo e sua finalidade enquanto suporte de

[1] Esta denominação foi conservada até 1950, n. 56, quando a revista passa a publicar na capa o nome *Foto-Cine Boletim*. No ano IX, n.123, em 1954, reduz-se ainda mais o nome como *Foto-Cine*. No entanto, pelo fato do expediente do periódico, entre 1946-1951, conservar o nome *Foto-Cine Clube Bandeirante-Boletim*, escolheu-se utilizá-lo dessa forma ao longo desta pesquisa.

comunicação com o observador. Existem também artigos que se detêm nas regras de composição, no balanço das atividades promovidas pelo Clube e nas críticas aos Salões Internacionais e às fotografias produzidas pelos sócios.

Dentre os 44 artigos e textos críticos que constituem a coletânea, 27 deles são de caráter puramente teórico, discutindo as tendências visuais no âmbito fotoclubista, 9 editoriais do Boletim, 2 transcrições dos seminários e 3 sobre as atividades externas ao *FCCB*, realizadas em parceria com instituições nacionais, como o SESC, a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, a União Cultural Brasil-EUA, o Consulado Americano e a Biblioteca Municipal Mário de Andrade. Dos artigos teóricos sobre o modo de fotografar, apenas 7 são escritos por fotógrafos do *FCCB* [2], enquanto os outros são traduções de artigos que foram publicados originalmente em revistas de fotoclubes internacionais. A escassez de artigos dos sócios do Clube se explica pela coletânea abranger o período inicial de uma proposta atualizadora na fotografia artística de São Paulo, em que seus ideais eram esboçados por referências internacionais do meio fotoclubista.

A coletânea abrange o período de 1948 a 1951. Justifica-se por apresentar-se aí o encadeamento de artigos que trouxeram as discussões mais acaloradas, no sentido da teorização e produção fotográfica inserida na idéia de 'moderno'. Este encadeamento iniciou-se em maio de 1948, quando foi publicado a tradução do artigo de Tibor de Csorgeo, *A Missão e o Campo de Acção da Fotografia Moderna* [3] que, no Boletim, tornou-se pioneiro em divulgar os preceitos de uma então anunciada 'fotografia moderna'. No final de 1951, notou-se uma maior adesão aos parâmetros divulgados como 'novos' e 'modernos', tanto nos artigos, quanto nas fotografias produzidas. Nesse momento, acalmaram-se as disputas internas e o 'moderno' passou a ser referência para a fotografia dos sócios do *FCCB*. Esse processo de atualização fotográfica no Clube contribuiu para uma receptividade diferenciada dessa produção, na década de 1950, tanto nos Salões Internacionais, quanto nas exposições dos museus de arte e na II Bienal Internacional de Arte, de São Paulo.

Ao disponibilizar documentos críticos de um período muito revisitado pela historiografia da fotografia, a coletânea possibilita que novos estudos sobre as produções

---

[2] Os fotógrafos do FCCB que escrevem neste momento são Jacob Polacow, Valêncio de Barros, Aldo A de Souza e Lima e Compur.

[3] CSORGEO, Tibor. "A Missão e o Campo de Acção da Fotografia Moderna", in *FCCB-Boletim*, n.31, 1948.

artísticas no Brasil possam recorrer a um balanço das idéias que embasaram a experiência fotoclubística em São Paulo. A partir da relevância dessas séries para a discussão acerca das noções de 'moderno' na fotografia paulistana, a pesquisa encaminhou-se para a produção, organização e análise da coletânea, a fim de tornar clara a problemática em questão e a relação existente entre os artigos. Escolheu-se preservar a ordem cronológica dos artigos pela possibilidade de se acompanhar a mudança das idéias propagadas que, em certa medida, representaram as opiniões dos dirigentes do Clube em diálogo com a produção fotográfica evidente nos Salões, no Boletim e nas publicações estrangeiras. Notou-se que, sucessivamente, o 'moderno' foi ganhando corpo, tornando-se idéia central na projeção do *FCCB* no movimento fotoclubístico e na entrada da fotografia no contexto das artes em São Paulo.

O entrecruzamento das séries documentais revelou que a produção teórica e fotográfica do *FCCB* constituiu um ideal de 'moderno' de forma ampliada e polissêmica, envolvendo uma série de relações e tensões entre as atividades promovidas pelo Clube e os parâmetros da fotografia fotoclubística de conotação pictorialista. O caráter cosmopolita era desejado e vivenciado pelo Clube por meio dos intercâmbios com outras associações fotográficas internacionais – com a circulação de artigos em periódicos e de fotografias nos salões internacionais-, e da construção de sua representatividade na cidade de São Paulo, enquanto uma instituição de ensino, arte e cultura fotográfica.

Para tanto, mostrou-se relevante apresentar aqui os principais debates acerca das concepções dessa produção fotográfica que, em uma primeira instância, pareceu delinear uma oposição entre duas vertentes: a 'pictorialista' e a 'moderna'. [4] A relação entre as idéias dos artigos desta coletânea com a experiência do *FCCB* como entidade cultural, desfez essa dualidade. O contexto político e social do Pós-Guerra na cidade de São Paulo, pautado por ideais de progresso e cosmopolitismo, tangenciaram as produções fotográficas do Clube, contribuindo para o agenciamento do 'moderno' na fotografia brasileira.

Ao cruzar o momento em que os artigos publicados no Boletim iniciam a discussão sobre uma forma de se pensar e fazer uma 'atualização' de sua prática artística, com as realizações extra-clubistas do *FCCB*, por volta de 1948, evidenciou-se um empenho por

[4] Monografia de conclusão da graduação de História. *A Crítica Fotográfica no Interior do Foto Cine Clube Bandeirante: o embate entre a fotografia pictorialista e a fotografia "moderna"* Orientação Iara Lis Schiavinatto. Campinas: UNICAMP-IFCH, 2004.

partes dos dirigentes em conquistar uma nova conotação social ao Clube, transformando-o em local representativo de ensino, produção e prática da fotografia enquanto arte, na cidade de São Paulo. Essa representatividade tomou grandes proporções quando, no circuito artístico paulistano da década de 1950, fotógrafos ligados ao *FCCB* inseriram o fotográfico como parte do conjunto de obras expostas nos recém fundados museus de arte de São Paulo: Thomaz Farkas, no Mam, em 1949, [5] Geraldo de Barros, no Masp, em 1950; German Lorca, no Mam, em 1952; e a produção coletiva do *FCCB,* na II Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 1953. Com essa série de exposições, o Clube se tornou, pela primeira vez, assunto de críticos atuantes nas artes plásticas, como Sérgio Milliet, Pietro Maria Bardi e Walter Zanini, [6] e assim, passou a ser visto como um local de produção artística que acompanhava as realizações da arte moderna naquela cidade.

Este estudo buscou levantar os parâmetros da noção de moderno, vistos nos artigos da coletânea e na relação que o *FCCB* travava com diversas instituições e associações de arte e cultura em São Paulo. Pode-se supor que o gesto de publicar artigos de revistas internacionais, promover Salões Internacionais e sua sociabilidade com a organização cultural da cidade, contribuiu de maneira efetiva para a dinâmica de atualização da produção fotográfica do Clube e sua projeção naquele contexto de modernidade.

Ao contemplar o contexto em que o debate sobre as noções do 'moderno' na fotografia do *FCCB* se insere, surgiu a questão de como a produção fotográfica, atrelada a esses artigos, era representada no conjunto documental como fonte e intenção artística. Sendo imagens construídas em um tempo e espaço determinados, elas carregam em seu conteúdo informações que testemunham uma experiência histórica, filtrada pelo processo de criação elaborado pelo fotógrafo.[7] Pela natureza do suporte fotográfico, que sempre traz o referente ligado a uma realidade material, sejam em fotografias artísticas ou documentais, a obtenção de uma imagem pelo processo mecânico atrelou à fotografia a sua ligação com

---

[5] Existe uma discordância acerca do local em que ocorreu a exposição fotográfica de Thomaz Farkas, em 1949. Sigo aqui a indicação do *FCCB-Boletim* Ano IV, n.39, julho de 1949, que noticia a exposição, sendo aberta no dia 21 do mês da publicação e detalha o local como sendo o Salão Pequeno do Museu de Arte Moderna da capital. Esta localização é a mesma utilizada no livro de Costa e Silva. No entanto, nas memórias de Thomaz Farkas, depoimento feito durante entrevista com Rosely Nakagawa em 20 de março de 1997, aparece como sendo no MASP. Esta discordância se deve ao fato de que tanto o MASP, quanto o MAM se localizavam no mesmo prédio, na rua Sete de Abril.

[6] HERKENHOFF, Paulo. "Fotografia – o automático e o longo processo de modernidade" in *Sete Ensaios Sobre o Modernismo.* Rio de Janeiro: Funarte, 1983. p. 44.

[7] KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.* São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p.31

um real. No entanto, não se trata de essa imagem ser resultante de uma cópia fiel do real, mas sim um traço que é codificado por índices e ícones, inerentes ao registro fotográfico[8].

Para este estudo, a produção fotográfica do *FCCB* foi entendida como documento e representação artística. As configurações sociais que a permeiam estão diretamente relacionadas com sua representação, sendo ambas re-significadas por essa relação. Nos artigos da coletânea, as fotografias ganham uma finalidade em si mesma como suporte artístico, resultantes do ato de interpretação do fotógrafo. É comum encontrar artigos que descrevem como a fotografia foi realizada, expondo as intenções prévias do fotógrafo e os procedimentos que ele se utilizava para se aproximar do resultado esperado. No geral, os artigos discutem desde seu processo criativo, sugerindo um repertório disponível em uma cultura urbana, ao seu aspecto formal, orientando o fotógrafo sobre a composição, o enquadramento e o recorte que melhor se adaptava a uma representação moderna. Ao tratarem a fotografia enquanto suporte artístico, alguns artigos abordam a repercussão que essa produção pode vir a ter em salões ou sua recepção ao observador comum, que estava fora do circuito fotoclubista. Com isso, por meio da discussão de como a fotografia passa a ser concebida, surgem as relações desse fazer artístico em meio a concepções valorizadas, não somente nos parâmetro de uma cultura fotográfica artística, mas em um contexto social.

Vânia Carneiro de Carvalho, em seu estudo sobre a representação da natureza na pintura e na fotografia brasileira do século XIX, considerou a obra de arte inserida no circuito produção-circulação-consumo, não a abordando dentro de uma perspectiva puramente estética ou como reflexo de fenômenos históricos. A autora afirmou que:

> Parece-nos fundamental considerar a obra de arte, não como epifenômeno do real, mas como suporte de representações coletivas indissociáveis da prática social. A ordem do imaginário, na qual a obra de arte se insere, opera como uma das forças reguladoras da sociedade (legitimação, resistência, coesão), sendo tão ativa quanto as demais estruturas sociais. [9]

A produção fotográfica do *FCCB* a partir do final da década de 1940, identificada como

---

[8] DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios* Campinas: Papirus, 1994.

[9] CARVALHO, Vânia Carneiro. "A representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileira do século XIX" in FABRIS, Annateresa. (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.p.200

'artística' por seus personagens, muitas vezes, foi apropriada pela historiografia da fotografia, no que toca a questão da 'fotografia moderna', restrita aos parâmetros artísticos. Seu caráter de representação é levantado e analisado de acordo com a produção a que ela se relacionava naquele contexto, sendo interpretada como resultado de influências estilísticas externas.

No entanto, ao considerar a fotografia produzida pelo *FCCB* como documento, fonte de informações sobre aquele passado, a análise crítica deste estudo passa a levar em consideração toda uma cultura social, política e artística que estava conectada com a produção, circulação, consumo, fruição e apreciação dessas obras. A expansão da produção fotoclubística, contemplando a demanda de representação cultural de instituições sociais que ganhavam notoriedade em São Paulo naquele momento, como o SESC, a Secretaria Municipal de Cultura, ou a Biblioteca Mário de Andrade, pode revelar que o *FCCB* participava da construção de uma visualidade urbana. Com base nesta definição, que se inspirou em autores como Barthes, Dubois e Kossoy sobre o caráter indissociável entre o aspecto documental e representativo da imagem fotográfica, é que se pretendeu fazer um estudo crítico da polissemia do 'moderno' na produção do *FCCB*.

A relevância de se trazer à luz os artigos que embasaram uma discussão teórica sobre a fotografia que se produzia e se modificava no interior do *FCCB*, entende que a sua interpretação histórica considere o conjunto documental que foi produzido por ele, travando um diálogo entre o textual e o imagético. E mais, pretende-se completar um quadro que relacione o referente externo e a mensagem produzida pelo meio fotográfico, isto é, passou-se a perceber essas produções como modos de interpretação de um real, e não somente como representações artísticas.

Acompanhando a série documental, a noção de 'moderno' do *FCCB* emergiu inicialmente da documentação: nos artigos do Boletim e nas fotografias dos Salões Internacionais, justificando o destaque que a coletânea ganhou neste estudo. A partir das idéias vinculadas aos artigos, sua repercussão na produção fotográfica do Clube e os debates mais acalorados, notou-se que o 'moderno' percorreu a instituição como um todo, não apenas restrito às idéias fotográficas. Contudo, não se pretendeu encontrar uma coerência entre as idéias divulgadas nos artigos, nem em sua relação com as atividades do *FCCB*. Pelo contrário, ao apontar as contradições que percorreram a concretização da idéia

do novo, do moderno, esboçou-se a multiplicidades de valores envolvidos, como por exemplo o cotidiano urbano, o cosmopolitismo e a experiências individuais trazidas pelos fotógrafos sócios que atuavam na cena fotoclubista.

Se por um lado, a organização fotoclubística se destacou em suas atividades enquanto Clube, com a realização dos Salões Internacionais e como intermediária das associações nacionais e internacionais de fotografia, por outro, ansiou por reconhecimento como um espaço de produção cultural e artística. E para tanto, a divulgação de uma fotografia que se afirmava como 'moderna', ganhava distinção artística, sendo bem recebida no contexto das artes dos anos 1950, em São Paulo. Maria Cecília França Lourenço, ao analisar as diferentes formas que o 'moderno' assumiu nas disputas e conflitos que seus protagonistas travaram na primeira metade do século XX, defendeu *"a posição de que todos esses embates dão uma dimensão pública à arte moderna e principalmente formam etapas decisivas para torná-la uma cultura urbana, mais do que uma simples questão de estilo arrojado".*[10] O que é válido para a experiência da produção do *FCCB.*

Este estudo introdutório, ao matizar as noções que freqüentaram o ideal de 'moderno' no *FCCB,* encontrando a divulgação de uma 'fotografia moderna' como mais uma dessas noções, dividiu-se em três partes. Na primeira, ao apresentar a formação histórica do *FCCB*, paralelamente, mostrou-se de que forma o Clube ia se apresentando como local de produção artística, associando-se aos meios de comunicação evidentes da época como o rádio, o cinema e a revista, em busca do prestígio do que se entendia por modernidade. Para tanto, procurou esboçar de que forma o Clube se organizava enquanto associação, sua representatividade no meio fotoclubístico e descrever o veículo de comunicação impresso, o *FCCB-Boletim.* Nesta parte, incluiu-se a discussão bibliográfica acerca da questão de moderno à qual o Clube se relaciona e que é levantada pela historiografia da fotografia.

No segundo capítulo, o enfoque foi dado aos artigos da coletânea que divulgavam saberes sobre a mudança na fatura fotográfica, percebendo de que maneira esses preceitos definiam e afirmavam o 'moderno' no aspecto formal do fotográfico. Se o suporte estava sendo considerado como linguagem, quais dispositivos eram valorizados para melhor

[10] LOURENÇO, Maria Cecília França. *Operários da Modernidade.* São Paulo: Hucitec: Edusp, 1995. p. 105

comunicar a mensagem. Aqui, os artigos que expõem e discutem esses dispositivos funcionais no fotográfico levantam também considerações sobre seu aspecto artístico, descrevendo a marca individual e a experiência visual do fotógrafo, embasada nas orientações do Clube e por sua sociabilidade no espaço urbano. Neste item, vale lembrar a concepção de pictorialismo que os artigos que discutem fotografia trazem, uma vez que estão construindo a idéia de passado e tradição, e se preservam em diversos parâmetros colocados como novos.

Na terceira e última parte deste texto, estudou-se a sociabilidade dos fotógrafos do *FCCB* e da própria instituição estabelecendo-se na cidade de São Paulo, intermediando relações com os fotoclubes brasileiros. Ao se inserir como espaço de produção de cultura e de arte, promovendo desde o ensino de fotografia artística, até exposições, concursos, excursões e a própria revista, o *FCCB* se identificava a partir da idéia de uma 'fotografia moderna'. Considera-se de interesse perceber de que forma se deu a manutenção da coesão do movimento fotoclubista de um lado, com o estreitamento de relações com as associações internacionais. Com esse caráter cosmopolita, a instituição pôde se projetar no ambiente cultural da cidade de São Paulo, na década de 1950. Por outro lado, a partir da apresentação de um fotoclube coeso e bem integrado, tornou-se importante observar as conquistas que avançavam no ambiente artístico da cidade. Contou-se também com a importância do fotoclube para a divulgação da fotografia moderna para outros fotoclubes. Projetando-se como local de ensino, pesquisa e exposição da produção fotográfica artística, o *FCCB* pôde ganhar o reconhecimento dos críticos de artes plásticas, que voltavam os olhos para a fotografia.

I- FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE

Na fundação do então *Foto Clube Bandeirante*, em 29 de abril de 1939, a defesa da fotografia enquanto processo artístico era primordial dentre seus ideais. Junto ao intuito de agregar a produção fotográfica paulista – sendo que a primeira tentativa, neste sentido, a Sociedade Paulista de Fotografia, não teve êxitos e rapidamente se desfez [11]- o Clube buscou se associar a diferentes setores da vida cultural paulistana para se fortalecer como uma sociedade fotográfica.

Dentre seus fundadores estavam Eduardo Salvatore[12], Antônio Gomes de Oliveira, Lourival Bastos Cordeiro, José Medina, José Donati, Frederico Sommer, Waldemiro Morreti, José Yalenti[13] sob a presidência de Alfredo Penteado Filho e a vice-presidência de Benedito Junqueira Duarte[14], colunista do *Jornal Estado de São Paulo*. Foi a partir do encontro desses fotógrafos nas lojas de materiais fotográficos no centro de São Paulo que surgiu a idéia de se fundar um clube de fotografia. Thomaz Farkas,[15] sócio do Clube em 1946, quando ainda tinha 16 anos, conta que a loja mais freqüentada era a "Foto

---

[11] "Um pouco de História..." in *FCCB- Boletim*. Ano I nº1, maio. 1946. p. 3.

[12] **Eduardo Salvatore** (1914-2007) era advogado formado pela Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (1936). Iniciou-se na fotografia artística em 1937. Manteve-se presidente do *FCCB* no período de 1943 a 1990, sendo diretor do *FCCB-Boletim*. Em 1949, ganhou o mérito fotográfico do Cerce Royal d' Études Photographiques Scientifiques d' Ánvers- Bélgica. Em 1950, organizou e presidiu a *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema*, que reunia os fotoclubes do país. Representou o Brasil na *Fédération International de l'Art Photographique*, com sede na Suíça. Recebeu o prêmio *Honorary Excellence* da *Fédération International de l'Art Photographique*, Suíça (1951). Nas atividades culturais, destacou-se como fundador da Orquestra Filarmônica de São Paulo, em 1967. http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/, acesso em 17/10/2007. catálogo da exposição *Eduardo Salvatore: Uma Sensibilidade Revelada - fotografias de 1940 a 1980*, realizada em 21 ago. a 17 out. 2004, no MIS- SP.

[13] **José Yalenti** (1895-1967) graduou-se como engenheiro civil pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Trabalhou na Prefeitura de São Paulo de 1936 a 1965. Foi membro do Conselho Deliberativo do Clube, nos primeiros anos ocupou o cargo de diretor de excursões. http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/, acesso em 17/10/2007.

[14] **Benedito Junqueira Duarte** (1910-1995) "*com 10 anos mudou-se para Paris e iniciou aprendizado com o tio José Ferreira Guimarães, fotógrafo da Corte Imperial Brasileira. A partir de 1923 continuou o aprendizado no Estúdio Reutlinger, um dos maiores de Paris, onde se tornou assistente aos 15 anos e conheceu os grandes nomes da fotografia – Nadar, Man Ray – e do cinema. Em 1929 voltou para São Paulo. Trabalhou como fotojornalista no Diário Nacional (1929) e colaborou na revista São Paulo, ao lado de Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia (1936). Entre 1935 e 1951 dirigiu a Seção de Iconografia do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, onde produziu e organizou o acervo fotográfico de cerca de 4000 fotos. Fotografou as atividades do Departamento de Cultura, entre 1938 e 1945, período em que esteve diretamente ligado ao prefeito Prestes Maia. (...) Foi crítico de cinema no jornal O Estado de S. Paulo e um dos fundadores da Cinemateca Brasileira.*" http://site.pirelli.14bits.com.br/autores/135, acesso em 17/10/2007.

[15] **Thomas Farkas** (1924) de nacionalidade húngara, ingressou no *FCCB* em 1946, precisando apresentar uma autorização dos pais, por ser menor de idade. Sua relação com o Clube era estreita, envolvendo-se nas atividades da diretoria, - como responsável pelo intercâmbio com outros fotoclubes e revistas de fotografia -, participante das atividades do Clube, em Salões, concursos, excursões e seminários. Lançou-se na pesquisa fotográfica em diversas direções, passando pela fotografia de dança e de arquitetura. Participou do Grupo Surrealista de fotografia.

Dominadora", - propriedade dos fundadores Antônio Gomes de Oliveira e Lourival Bastos Cordeiro -, ao lado da Fotoptica,[16] loja de seu pai, localizadas na rua São Bento. O fotógrafo lembra que "*o centro da cidade naquela época era o centro de tudo; estou ainda em 1936-37. Livrarias, lojas de discos, e, ao lado da Fotoptica, a Foto Dominadora, onde se reuniam muitos fotógrafos*". [17] Primeiramente, o *Bandeirante* se alojou em duas salas do edifício Martinelli, e após uma fase de dificuldades financeiras, transferiu sua sede na Rua São Bento, para "os altos" do prédio onde funcionava a Fotoptica. Permaneceu até 1949, quando conquistou sede própria, com a compra do imóvel na Rua Avanhandava, onde ficou até o final da década de 1970. Dali foi transferido para a Rua José Getúlio, 442.[18] Hoje, a sede se localiza na Rua Augusta.

O Clube passou a se chamar *Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)*, com o acréscimo do "Cine", em 1946, simultaneamente ao lançamento de sua primeira publicação, o *FCCB-Boletim*. Na primeira edição, uma pequena nota publicada na coluna "Novos Sócios" [19] noticia a criação do Departamento de Cinematografia sob direção do holandês Jan Jurre Roos[20]. Essa informação apareceu pela primeira vez, com a justificativa do aumento da taxa de mensalidade e de matrícula, devido à criação deste departamento e da "Secção Feminina". A criação dessas duas seções revela algumas medidas tomadas pelo Clube para angariar sócios e , ainda, contemplar a demanda de novos tipos sociais, que

---

[16] A Fotoptica era um forte empreendimento comercial em São Paulo que atendia outros estados por meio de reembolso postal. A loja disponibilizava serviços e materiais de cinema, fotografia e ótica. A família Farkas, imigrantes húngaros, trouxe da Hungria a experiência no ramo comercial de fotografia. No final da década de 1940, a Fotótica contava com a loja na Rua São Bento e uma filial na Rua Sete de Abril. Na publicidade da loja impressa no *Boletim*, podem-se encontrar as variedades de câmeras fotográficas à venda, sendo exaltadas as inovações técnicas de cada aparelho que facilitavam a prática fotográfica ao amador, como o sistema reflex ou as câmeras Leica. A loja também oferecia salas de projeção de cinema e todo material disponível para a realização de filmes.

[17] "Lembranças" Depoimento feito durante entrevista com Rosely Nakagawa, em 20 de março de 1997. in Thomaz Farkas: Fotógrafo. São Paulo, SP: DBA/Melhoramentos. 1997. s/p.

[18] CAMARGO, Mônica J & MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p.75

[19] "Novos Sócios" in *FCCB-Boletim*, Ano I, n.1, maio de 1946.

[20] As únicas atividades relatadas no *FCCB-Boletim*, do Departamento de Cinematografia, sob a direção de J. J. Roos foram projeções de filmes em cores de flores, animais e excursões. Há ainda a publicação de dois artigos sobre o processo cinematográfico. Em março de 1947, o *FCCB-Boletim* publica a tradução de J.J. Roos do artigo *Impressões sobre filmagens de amadores na América do Sul*, de Knegt, fundador e diretor da Liga Holandesa de Amadores Cinematográficos, o qual visitou o *FCCB*, em 1946. Nesse artigo, Knegt fala da escassez de materiais cinematográficos na América Latina, e mostra seu encantamento pelo farto equipamento cinematográfico e pela produção de Jan Jurre Roos, encontrados em sua residência.

conquistavam destaque na sociedade artística daquele período, como as mulheres e os amadores de cinema.

Inicialmente, fica evidente que o Departamento de Cinematografia não realizou muitas atividades. No Relatório da Diretoria (1945-1946), publicado no Boletim n. 9 de 1946, algumas delas foram citadas, como a projeção de alguns filmes na comemoração dos 8º e 9º aniversários do *FCCB*, na Biblioteca Municipal Mário de Andrade e a publicação, no próprio *Boletim*, de artigos sobre cinema na coluna *Páginas do Cine Amador*, que não apresentava periodicidade fixa.

A partir de 1948, com a mudança da direção do departamento de cinematografia, que passou a ser ocupada por Antônio da Silva Victor, realizaram-se outros tipos de atividades. A coluna "*Cine Amador*", em fevereiro de 1949, traz o artigo *O Cinema no Clube*[21] que revelou uma disputa interna entre o setor de cinematografia e fotografia. Neste artigo, o autor justificou o investimento financeiro direcionado ao departamento de cinema, em resposta à expressão que ouvia nas 'rodinhas' dos amadores do Clube: "*deixemos de fazer bôa fotografia para fazer máu cinema*".[22] Mesmo encontrando dificuldade em atuar na produção cinematográfica, principalmente pelos altos custos de equipamentos que em sua maioria eram importados, o *FCCB* manteve o Departamento de Cinema apesar de com as atividades reduzidas.

O objetivo desse departamento era atender a demanda do cinema amador na cidade de São Paulo, promovendo o estudo, a crítica e projeções das produções realizadas pelos sócios do Clube e por cineastas internacionais. Os filmes projetados nas sessões do Clube geralmente eram documentários que abrangiam diversos assuntos, como o esportivo, o científico, as excursões, flores e parques.[23] No Boletim de maio de 1949, o Departamento de Cinema se mostrou interessado em fazer parcerias com outros grupos de cinema amador na capital como o Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte, o Clube de Cinema que tinha a colaboração do MAM-SP e o Instituto Cinematográfico Progresso. Para

---

[21] VICTOR, Antônio da Silva. "O Cinema no Clube" in *FCCB-Boletim* Ano III, n. 34, fev. de 1949.

[22] Nas citações de trechos de documentos, priorizou-se manter a grafia da época.

[23] A nota "Atividades do Departamento de Cinema" escrita por Antonio A Victor, (FCCB-Boletim, n. 34, 1949) abriu o convite a todos os veteranos da cinematografia da capital para que freqüentassem as sessões de projeção contribuindo com críticas às produções realizadas pelos sócios. Na próxima sessão seria projetado o documentário esportivo do sócio Arnaldo M. Florence e "O Repórter Osso" cenas de excursões à beira mar, com um tom de comédia. No final da sessão seria exibido um filme colorido sobre os Parques Nacionais dos Estados Unidos, realizado pela produtora *Union Pacifc*, cuja cópia foi conseguida pelo fotógrafo German Lorca.

tanto, neste mesmo número, o *FCCB* lançou o 1° Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores, com o intuito de divulgar a produção de filmes amadores que, segundo o edital, estaria limitado às projeções em reuniões familiares ou em círculos restritos.[24] Em agosto de 1950, o Departamento de Cinema participou do I Congresso Brasileiro de Clubes de Cinema, que reuniu trinta associações de diversas localidades do país no Museu de Arte de São Paulo, e realizou o 1° Festival Internacional de Cinema Amador.[25]

A insistência da manutenção do "Cine" no Clube pode ser entendida pela relação com o sucesso das salas de cinema, na década de 1940, que agregava um grande público nas numerosas produções e diversas exibições. Mendes & Junqueira, ao falar sobre o cinema no *FCCB*, acrescentam: "*o setor representa não só uma forma de agregação de público, mas indica o reconhecimento da crescente demanda de informação pelo cinema, então no auge do período hollywoodiano*" [26]. Pode-se pensar que o estreitamento entre esses dois meios de comunicação visual (fotográfico e cinematográfico) possibilitou uma conotação mais "moderna" ao Clube em relação a outros fotoclubes do país que se mantinham apenas com a fotografia, já que o cinema sempre foi visto como uma característica da modernidade vivenciada e signo de progresso.[27]

Neste sentido, a idéia de um "foto-cine" tornou-se modelo a ser seguido pelos clubes do interior do estado na década de 1940 e 1950, quando houve uma intensa proliferação de fotoclubes pelo Brasil. O seu Estatuto Social era comumente utilizado por outros fotoclubes, como no caso do Cine Foto Clube Ribeirão Preto, fundado em 5 de maio de 1950[28]. Essa prática pode ter sido recorrente com o Foto-Cine Clube Poços de Caldas, Foto-Cine Clube do Recife, Foto-Cine Clube da Bahia, Foto-Cine Clube Pontagrossa, ambos da década de 1940, e com Foto Clube Aracoara, de Araraquara, Foto Clube do Jaú, Íris Foto Grupo, de São Carlos, da década de 1950.[29]

---

[24] VICTOR, Antonio A. "Os Clubes de Cinema e o Cinema no Clube" e "1° Concurso Cinematográfico Nacional para Amadores" *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.37, maio 1949.
[25] VICTOR, Antônio da Silva. "Estudo de Cinema e o Cinema Amador" in *FCCB-Boletim*, Ano V, n. 52, 1950.
[26] MENDES, R. e JUNQUEIRA, M. Op. Cit. p. 78
[27] Ver: SWARTZ, Vanessa e CHARNEY, Leo (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
[28] "Nossa História" . Site: http://www.cinefotoclube.com.br/, acesso em 13/04/2007
[29] Livro de Impressões, *FCCB*, 1949. "Inauguração da sede própria 12-7-1949". Acervo do *FCCB*.

Outro tipo de estreitamento entre os meios de comunicação que envolveu dirigentes do *FCCB*, foi representado no programa "Instantâneos no Ar",[30] que teve início na Rádio Bandeirante, e passou para a Rádio Difusora, transmitido de terça a sábado, das 19h às 19h15, nos meses que coincidiram com a fundação do Clube, entre fevereiro e maio de 1939. Comandado por José Medina,[31] sócio-fundador, diretor da área técnica do Clube e atuante na área de cinema da capital, o programa tinha como objetivo orientar os ouvintes a fazer uma fotografia de cunho artístico, ideal que compartilhava com o *FCCB*. O programa teve grande audiência ao fazer concursos e comentar as fotografias enviadas pelos fotógrafos ouvintes. José Medina, em depoimento, contou que: "*comecei a receber 3, 4, 5 fotografias por dia e cheguei a receber quase 800 numa semana*", solicitando o auxílio de colegas para o julgamento das fotografias, tais como Benedito Junqueira Duarte, também sócio-fundador e membro da diretoria do *FCCB*.[32] O sucesso do programa revela o significativo interesse pela prática da fotografia, que se popularizava e estava disponível a qualquer consumidor, assim como mostra a demanda deste público por instruções técnicas e estéticas acerca do processo fotográfico com parâmetros artísticos.

O nome do programa, "Instantâneos no Ar", alude à junção dos dois meios midiáticos: o radiofônico e o fotográfico, que também compunham uma noção de modernidade, desde a década de 1920.[33] Essa experiência da fotografia no rádio pôde ser vista, posteriormente, no Rio de Janeiro, entre julho de 1948 e fevereiro de 1949, quando o

---

[30] Até o momento, esse programa de rádio não foi localizado nos principais acervos radiofônicos da cidade de São Paulo. Não foi possível encontrar muitas referências sobre ele, a não ser no artigo do Boletim do *FCCB*: "O 7º Aniversário do Clube" in *FCCB- Boletim*. Ano I, n.2, jun. 1946. p. 4. e referência mais completa em MENDES, R. e JUNQUEIRA, M. Op. Cit. p. 66, e Depoimento de José Medina, em 1977. in LEITE, Elisabeth Carmona. *A produção radiofônica paulista nas décadas de 40 e 50.* 1985.

[31] **José Medina** (1894-1980), nascido em Sorocaba-SP, é considerado um dos pioneiros do cinema paulista. Em 1910, trabalhou como projecionista na fábrica Votorantin de sua cidade natal. Em 1919, associado ao fotógrafo Gilberto Rossi, fundou a Rossi Filme, a princípio, especializada em cinejornais e documentários, em São Paulo. Nesta produtora, realizou uma série de curtas-metragens, dentre os quais se destacam: *Regenerador* (1919) e *Fragmentos da Vida* (1929), os quais estão preservados e são citados como filmes relevantes na produção brasileira do cinema silencioso. A partir da década de 1930, trabalha como radialista, comandando programas sobre cinema e o "Instantâneo no ar", sobre fotografia. Site: http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/, acesso 17/10/2007

[32] Depoimento de José Medina, em 1977. in LEITE, Elisabeth Carmona. *A produção radiofônica paulista nas décadas de 40 e 50.* 1985

[33] Ver: SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Photo Clube Brasileiro organizou e patrocinou um programa semanal "Luz e Sombra", na rádio Sociedade Guanabara para os 'amantes de fotografia'.[34]

O contato entre os fotógrafos paulistas, seja nos encontros pelas lojas do centro ou pela relação com os meios de comunicação em evidência, dava-se por meio das novidades da cidade em processo de urbanização e modernização. A fotografia adentrava o cotidiano com a popularização das máquinas e do processo de revelação. Pelo rádio, José Medina comentava as fotografias que os ouvintes enviavam ao estúdio. Nas bancas de jornal, as revistas mais vendidas eram aquelas que traziam reportagem com fotografias impressas. A revista de grande vendagem *O Cruzeiro*, que inicialmente publicava fotografias produzidas pelo *Foto Club Brasileiro*, de indicação pictorialista, foi sendo alterada para uma revista de séries que retratavam o cotidiano de políticos e personalidades. Em 1947, surgiu a Revista Íris, especializada na prática fotográfica e cinematográfica, que oferecia dicas e orientações sobre os saberes técnicos e estéticos destas atividades a qualquer consumidor interessado em aprimorar o exercício fotográfico pessoal e cotidiano.

Dentro deste aparato de comunicação, o principal veículo impresso no circuito fotoclubístico foi o *FCCB-Boletim*, uma publicação mensal sobre fotografia, que informava e divulgava as atividades do Clube, seus ideais e orientações sobre todo o processo fotográfico. Em primeiro lugar, o *Boletim* cumpriu o papel de complementar o circuito de informação interna das atividades do Clube e orientava os sócios amadores sobre as técnicas laboratoriais, o uso do equipamento fotográfico e curiosidades sobre o emprego da fotografia em outras atividades. A aspiração por uma revista de arte fotográfica integrava um dos ideais de fundação do *FCCB*, anunciado no primeiro número do Boletim: "*para que o 'Bandeirante' prossiga em sua marcha vitoriosa e para que possamos, num futuro próximo, ter o quanto almejamos – uma verdadeira revista de arte fotográfica*".[35] Aqui, mostra-se o interesse por uma revista de arte e não um informativo interno ou uma apostila de fórmulas e técnicas fotográficas. Esse ideal revela as intenções do Clube em propagar os princípios que legitimavam as produções fotográficas enquanto obra de arte, como sua vinculação aos salões e aos catálogos. A linguagem empregada nesse trecho, com um tom épico e heróico, referindo-se a um passado dito glorioso dos bandeirantes paulistas,

---

[34] MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998. 1998, p.74

[35] "Um pouco de História..." in *FCCB-Boletim*. Ano I, nº 1, maio. 1946. p.3.

contagiava as palavras e incentivava os fotógrafos a continuarem, tal qual a figura do bandeirante, com sua 'marcha vitoriosa', rumo à defesa do estatuto de arte para a fotografia, no meio artístico em geral.

O *FCCB-Boletim* se constitui como principal fonte de pesquisa para os estudos da história deste Clube por apresentar um quadro completo e detalhado de informações sobre o cotidiano desta instituição. Neste periódico, encontram-se relatórios anuais de suas atividades, participação dos sócios em salões e concursos nacionais e internacionais, agenda das atividades do mês, eventos sociais, classificados, atividades de outros clubes, até os artigos sobre fotografia que ocupam a grande parte do Boletim, os quais discutem tanto sobre a ordem técnica quanto sobre a natureza do fotográfico. As fotografias publicadas em suas páginas ilustram as atividades dos sócios, como excursões, montagens de exposição, ou a convivência na sede social; e ainda, expõe a produção fotográfica artística dos sócios. Suas dimensões abrangem 15 x 22 cm.

A partir de 1948,[36] o *FCCB-Boletim* teve mudanças de ordem gráfica e conceitual. Apresentou-se em formato de revista, com capa e editorial, sendo ampliado, nesse meio tempo, no tocante ao número de páginas - de oito, inicialmente, chegou a dobrar com as páginas reservadas inteiramente para publicidade de lojas comerciais, as quais cobriam os gastos da publicação do *Boletim*. No interior do caderno, inaugurou-se um espaço de duas folhas de papel couché para a publicação da coluna *As Fotografias do Mês* (ou também *Fotos do Mês*), na qual se encontra uma galeria de quatro fotografias (uma por página) participantes de concursos internos e de salões internacionais. A capa, que anteriormente era constituída por um texto e uma fotografia, a qual ocupava uma sexta parte do espaço, passa a ser diagramada apenas com a fotografia e uma legenda indicando título, nome do fotógrafo, país e o logotipo do Clube.

[36] *FCCB-Boletim*, Ano II, n. 21. jan de 1948

Foto-Cine Clube Bandeirante
S. PAULO — BRASIL
BOLETIM
MAIO - 1946 N.º 1

À MARGEM DO NOSSO IV SALÃO

Si outros méritos não tivesse o IV SALÃO PAULISTA DE ARTE FOTOGRÁFICA que com êxito além de qualquer expectativa se realizou de 12 de dezembro a 13 de janeiro últimos, seria suficiente para consagrá-lo o de ter, finalmente, rompido a injustificável indiferença que nossa imprensa vinha mantendo com relação à arte fotográfica.

Na verdade, até então, com raras exceções, nenhuma atenção davam à fotografia como manifestação de arte. Remanescência, sem dúvida, dos velhos preconceitos que viam na fotografia uma simples operação mecânica, negando-lhe o caráter de arte completa e independente, com características próprias e peculiares onde o espírito criador do artista pode se manifestar em tôda sua plenitude, servindo-se da objetiva e do material sensível como mero instrumentos, da mesma forma que o pintor se serve do pincel e das tintas, para exteriorizar sua sensibilidade e personalidade.

Este ano, porém, não se limitaram os jornais, como nos anos anteriores, a publicar, na maioria das vezes resumidamente, os comunicados e notícias que o Clube lhes enviava.

Depois de aberto o Salão, nossos principais jornais, por iniciativa própria, além de amplas reportagens e artigos sôbre o Salão e a fotografia, abriram suas colunas dedicadas às artes e artistas, à crítica especializada, demorando-se alguns, na análise dos trabalhos expostos.

Poder-se-á estar ou não de acôrdo com alguns dos conceitos que, refletindo as tendências da época (impressionismo, abstracionismo, e outros tantos "ismos" que estão invadindo tudo, procurando "governar" inclusive as artes) apenas julgam bom o que é "moderno" quando não extravagante, enquanto muita coisa ótima é taxada de "acadêmica" ou "passadista".

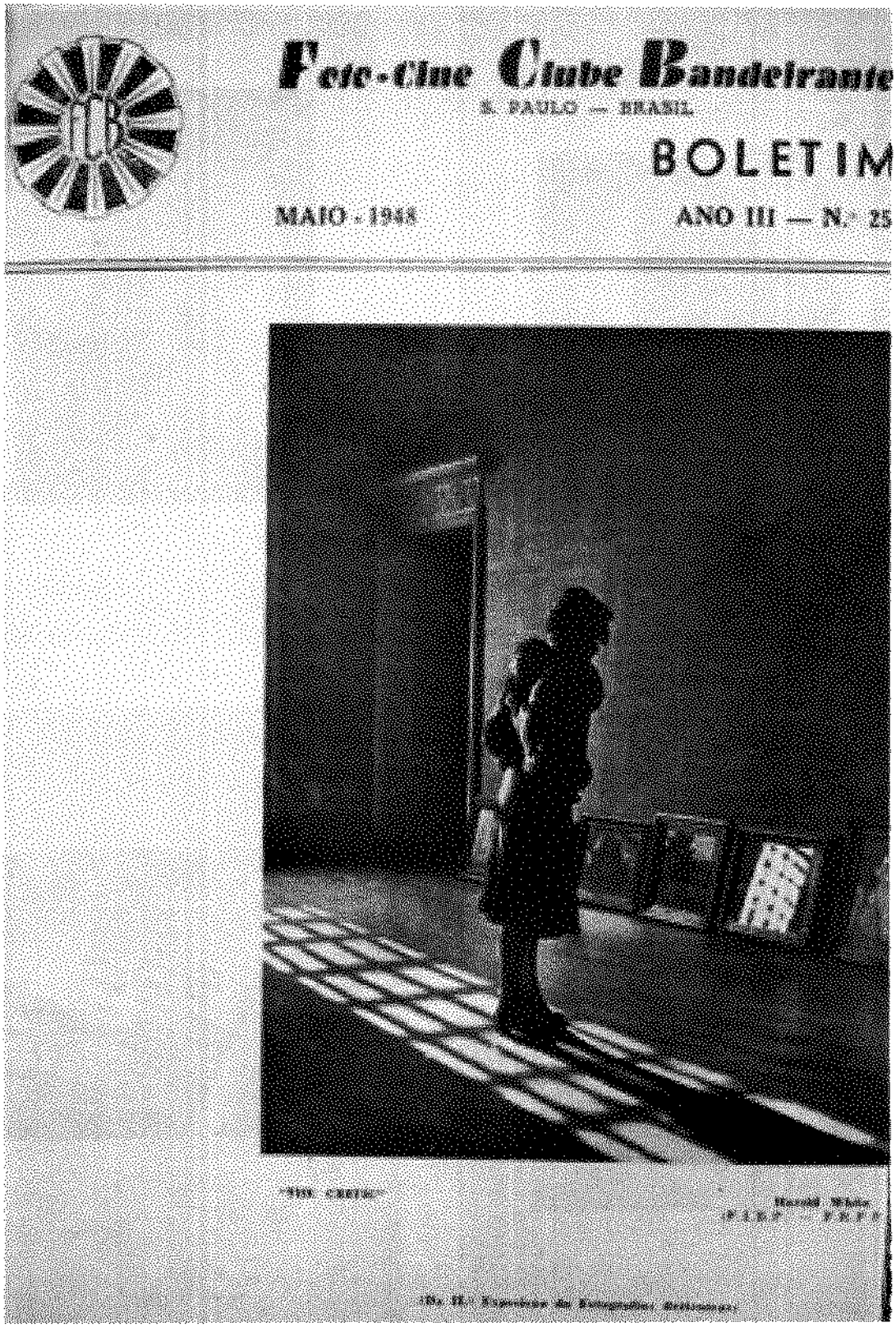
Simples questão de pontos de vista que jamais poderão se conciliar.

Isto, porém, não é o que importa. O que tem importância, é que a arte fotográfica já passou a ser considerada, também entre nós, como algo que realmente merece observação e estudo mais atento.

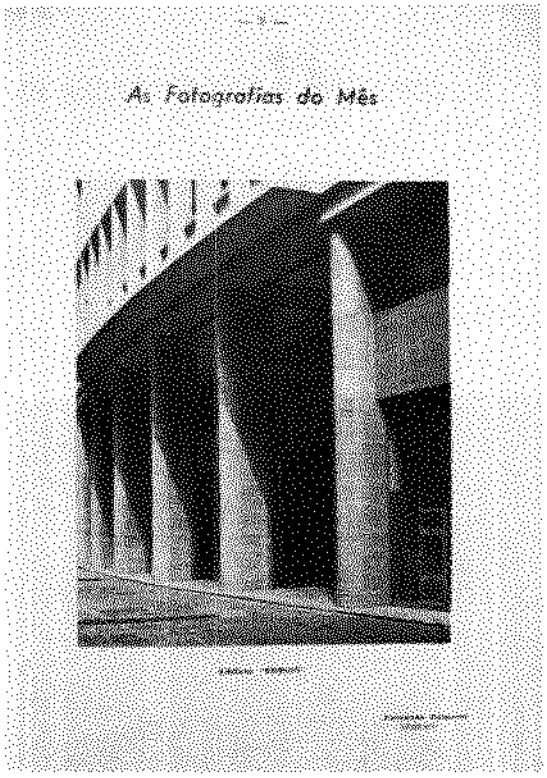
Mais importante que a própria crítica, é o fato dela ter surgido.

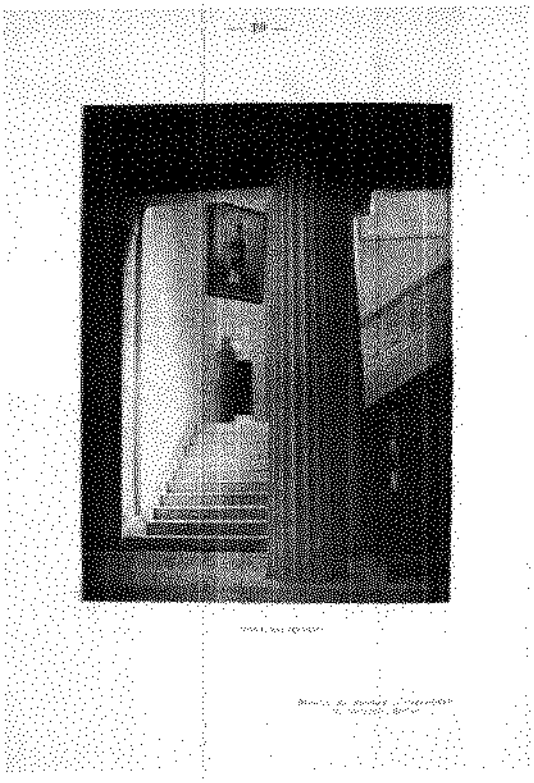
G. S.

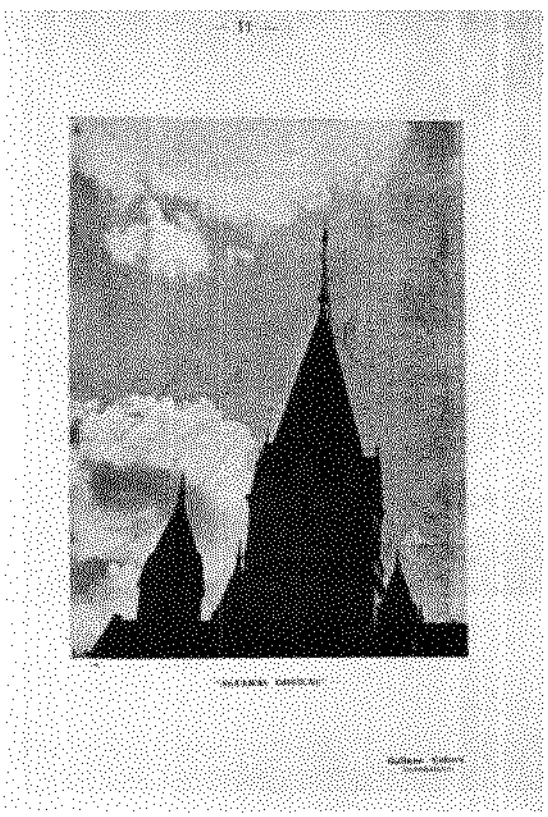
Capa do *FCCB- Boletim*, Ano I, n. 1



Capa *FCCB-Boletim*, Ano III, n.25, maio 1948







"As Fotografias do Mês" in *FCCB-Boletim*, Ano II, n.24, abril de 1948

Inicialmente, as seções do *FCCB-Boletim* podem ser divididas em Capa, três páginas de publicidade e o editorial "A nota do Mês" - sobre fotografia ou sobre o próprio Clube. Na seqüência, eram publicados dois ou três artigos que ganhavam destaque, como os artigos traduzidos que discutiam sobre as tendências fotográficas. Logo seguia-se a seção "As Fotografias do Mês" e outros artigos ou textos sobre as atividades do Clube ou opinião dos dirigentes. Quadros que ocupavam pequenos espaços (1/4 de página), eram publicados em uma mesma página, como "Laboratório" estritamente sobre procedimentos e materiais técnicos, "O Bandeirante no exterior", onde eram nomeadas as produções dos sócios que participavam dos salões internacionais, "Salão" - dedicada aos acontecimentos dos Salões nacionais e regionais -, sendo que as críticas e atividades a respeito dos Salões Internacionais de São Paulo eram publicadas em espaços independentes, destacada assim, a sua importância.

Nas páginas finais do periódico, o Departamento de Cinema ocupava uma seção especial "Página do Cine Amador", onde se publicavam artigos sobre técnicas cinematográficas de 16 e 8 mm, assim como artigos que discutiam as condições da produção amadora nacional. Incluem-se nestas páginas, os quadros "Classificados" e "Oportunidades", com finalidade de divulgar os serviços oferecidos pelos profissionais liberais que eram sócios. Em notas que não tinham regularidade na diagramação, o Boletim exibia os novos sócios e os fotógrafos mais destacados do mês. Sem periodicidade fixa, era publicada uma coluna de sátira sobre os sócios em eventos como excursões, jantares ou passeios fotográficos, chamada "Pílulas Cianídricas". "Sociais" noticiava o casamento de alguns sócios.

A partir do n. 53 (ano V) de 1950, sua distribuição alcançou o consumo externo ao Clube, exibindo na contracapa um preço nacional e outro para o exterior, enquanto que para os sócios continuava gratuito. Quanto a sua circulação e tiragem, não existe qualquer menção no Boletim sobre o assunto. Nota-se o cuidado de evidenciar o expediente da publicação e um sumário, o que anteriormente não havia. A diretoria se conservava a mesma com mínimas e passageiras modificações durante a maior parte do período, sendo Eduardo Salvatore o diretor responsável; Jacob Polacow, diretor de redação; e Nelson Kojranski, o diretor comercial.

No todo, os artigos, as fotografias e as propagandas ocupavam a grande parte da diagramação do Boletim. Depois de 1948, as propagandas se restringiam a divulgar lojas de artigos e serviços especializados, como *Isnard Cine-Foto, Kosmos Foto, Fotopan, Fotoptica, Ocularium Moderno* e importadores, representantes e distribuidores de materiais fotográficos e cinematográficos, como *Brasport, Fotoptica, SA Panamericana, Industrias Químicas Brasileiras "Duperial", Cipan- São Paulo, Anglo-Brasileira de Importação, Simon Kesel* do Rio de Janeiro, o que mostra que neste período pós-guerra houve uma maior disponibilidade de materiais fotográficos no mercado, tanto da cidade de São Paulo quanto na do Rio de Janeiro, que eram distribuídos para todo território nacional.

Dentre essas mudanças gráficas no Boletim, a partir de 1948, a publicação de artigos traduzidos e adaptados de revistas de associações internacionais foi relevante ao discutir a natureza do processo fotográfico, divulgando idéias e propostas para uma almejada 'fotografia moderna'. O primeiro a abrir essa série de artigos é *A Missão e o Campo de Ação da Fotografia Moderna* [37] do húngaro Tibor de Csorgeo, que na ocasião participava do VII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo. Csorgeo diferencia a 'fotografia moderna' a partir de uma crítica à 'fotografia pictorialista', contrapondo-as em temporalidades distintas. A primeira representada como uma prática do presente, poderia alcançar as aspirações do homem que integrava o espaço urbano, enquanto a segunda é caracterizada como ultrapassada, relegada a um passado onde os empregos técnicos denotavam uma linguagem rebuscada ao fotográfico. A fotografia pictorialista era reprovada pelo o uso de artifícios e retoques visíveis na imagem fotográfica pois, segundo Csorgeo, deteriorava a especificidade do processo fotográfico e dificultava a comunicação com o observador. No Boletim, a crítica à fotografia pictorialista teve inicio em dois números anteriores ao artigo de Csorgeo, com "*O que venha a ser uma boa fotografia?*" de R. M. Fanstone [38] e "*Fotografias ao ar livre*" de Walter Nurenberg mas que, no entanto, não discutiam sobre uma fotografia moderna. Após essas publicações, aos

[37] CSORGEO, Tibor. "A Missão e o Campo de Acção da Fotografia Moderna", in *FCCB-Boletim*, n.31, 1948.
[38] FANSTONE, R.M. "O que venha a ser uma boa fotografia?", in *FCCB-Boletim*, Ano III, n.29, set. 1948 e NURENBERG, Walter. "Fotografias ao ar livre" in *FCCB-Boletim* Ano III, n. 30, out 1948

poucos, a crítica ao pictorialismo se tornou uma tônica nos artigos traduzidos e publicados entre 1948-1951, no *FCCB-Boletim.* [39]

O pictorialismo era uma prática fotográfica comum na tradição fotoclubista. Surgiu na França, Inglaterra e Estados Unidos, no final do século XIX, e constituía-se pelo emprego das técnicas de intervenção pictorial na cópia fotográfica, buscando referenciais práticos e teóricos no modelo das Belas Artes. Os fotógrafos pictorialistas se reuniam em associações para conceber a fotografia enquanto processo artístico, distanciando-a do processo de massificação do meio, ocorrido pela popularização do aparato técnico facilitado e por sua disponibilidade a consumidores comuns. As técnicas de intervenção na cópia, que realçavam o evidente pictórico, eram de dificultosa execução e necessitavam de um aparato técnico específico. Por exemplo, o bromóleo que consistia na aplicação de pigmentos a óleo numa cópia esbranquiçada, oferecia um aspecto etéreo da pintura na imagem fotográfica. Esses recursos davam caráter de unicidade à obra a fim de aproximá-la das Belas Artes. No Brasil, o maior representante foi o *Foto Clube Brasileiro*, fundado em 1926, no Rio de Janeiro. O *FCCB,* na época de sua fundação, também defendia a preservação dessa vertente, com a finalidade de manter o status artístico da fotografia em relação às artes em geral.

A crítica do pictorialismo foi recorrente nos preceitos da vanguarda fotográfica da década de 1920. Nos Estados Unidos, formaram-se grupos como a *Straight Photography* e o *Group f/64,* que defenderam um fazer fotográfico guiado pela especificidade do meio, buscando explorar recursos técnicos, formais e interpretativos próprios do fotográfico. [40] Paralelamente, na Europa, fotógrafos como Man Ray, Moholy-Nagy e Rodchenko encontravam no suporte fotográfico um meio de experimentação visual, com fotogramas,

---

[39] Ver os artigos da coletânea: POLACOW, Jacob. "VII Salão- Salão dos novos" *FCCB-Boletim*, Ano III, n.32, 1948. STERENTAL, Volf . "Tendências da Fotografia" *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.39, 1949. ESCHEN, Fritz."O Homem por Detrás da Câmera" *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.40, 1949. GUILLARD, Marius "Cartas da França" *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.41, 1949. POLACOW, Polacow. "Arte Fotográfica em seus aspectos locais" *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.43, 1949. LIMA, Aldo A. de Souza. "Écos do XXXVII° Salão de Arte Fotográfica de Paris" *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 44, 1949. GUILLARD, Marcius. "Cartas da França" *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.48, 1950. WADENOYEN, Hugo Van. "A Arte do Fotógrafo" *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.47, 1950. CONTE, Alejandro Del. "Mais que Tudo" *FCCB-Boletim*, Ano V, n.49, 1950. MASCLET, Daniel. "A Arte Fotográfica de Edward Weston" *FCCB-Boletim*, Ano V, n.51, 1950. S/A. "A Crítica do X Salão" *FCCB-Boletim*, Ano V, n.51, 1950.

[40] NEWHALL, Beaumont. *Historia de la Fotografia.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2002 (versión castellana de Homero Alsina Thevenet). pp. 167 a 198

fotomontagens, novos ângulos de tomada, sendo considerados movimentos da fotografia moderna, como parte da vanguarda fotográfica.

Essas experimentações chegavam a São Paulo por meio de livros, muitos incluídos no acervo da Biblioteca Municipal Mário de Andrade. Eloísa Espada, em sua pesquisa, localizou a compra do livro *Photographs by Man Ray*, em 1943 e a doação do *The new vision: fundametals of design painting, sculpture, architecture*, da série Bauhaus Books de Moholy-Nagy, pelo prefeito Francisco Prestes Maia, em 1945. O catálogo da exposição *In memoriam Lazló Moholy-Nagy* de 1946, realizada em Nova Iorque, foi adquirido no ano seguinte pela Biblioteca Municipal. [41] Thomaz Farkas, em depoimento, conta que livros e revistas de fotografias também podiam ser encontrados em lojas de materiais fotográficos como a *Kosmos*, ou na *Livraria Italiana*.[42] A circulação das obras fotográficas por livros e catálogos pode ter assumido a função do museu de legitimar um discurso estético pautado pela idéia do "estilo de uma época", como coloca Rosalind Krauss:

> Las representações coletivas complejas de este valor llamado estilo – estilo de uma época, estilo personal – dependen del espacio de exposición. Podríamos decir que estan ligadas a dicho espacio. En este sentido, la historia del arte moderno es un producto del espacio de esposición decimonónico rigurosamente estructurado, es decir, el museo. (...) Los museos se han modernizado a través de la creación del libro de arte.[43]

Em relação à tendência fotográfica da produção do *FCCB*, corre-se o risco de assumir o discurso dos protagonistas da época, dizendo que a fotografia moderna se definiu em contraposição ao pictorialismo, pelo uso da especificidade no processo fotográfico, influenciada pelo "estilo" dessa vanguarda internacional. Entretanto, esse tipo de análise se amplia, ao perceber a multiplicidade de interesses e noções que uma produção coletiva apresenta quando quer se configurar dentro do âmbito artístico e do moderno.

O trabalho de Maria Teresa Bandeira de Mello, *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*, mostrou a continuidade da tradição pictorialista dos fotoclubes

---

[41] LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Fotoforma; a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 2006. p.66

[42] "Lembranças" Depoimento feito durante entrevista com Rosely Nakagawa, em 20 de março de 1997. in Thomaz Farkas: Fotógrafo. São Paulo, SP: DBA/Melhoramentos. 1997. s/p.

[43] KRAUSS, Rosalind. "Los espacios discursivos de la fotografia" in *Lo Fotográfico: por uma teoria de los desplazamientos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. (versión castellana de Cristina Zelich) pp 48 e 49

europeus na experiência do *Foto Club Brasileiro*. A autora apontou que "*os fotógrafos pictorialistas defendem a idéia de que o que caracteriza uma obra de arte é o estilo pessoal do autor*", e que para o fotógrafo imprimir esta marca pessoal que reside "*no modo pelo qual o artista experimenta e interpreta o tema*", ele se valeria do controle de toda as etapas de produção fotográfica. A seleção do tema, composição, tipo de material, revelação, impressão e a forma de manipulação da cópia eram elementos que dava suporte para a liberdade de criação do fotógrafo. No entanto, pode-se entender que a produção destes fotógrafos dependia de um sistema de representação, ditado por regras e modelos que qualificavam a fotografia enquanto arte. A própria questão de como se dava a impressão da autoria na obra, que remete a designação do fotógrafo como artista, permeava o debate interno deste fotoclube carioca de caráter pictorialista. Mello apresentou que no *Photo Club Brasileiro*: "*a questão central sobre a qual surgem as discordâncias mais fortes é a de saber se a intervenção do fotógrafo sobre a prova deve ser manual – à maneira do pintor – ou realizada com recursos exclusivamente fotográficos*". [44] Em sua obra, a autora expôs que essa polaridade entre a manipulação e a especificidade do processo de interpretação pautou um debate visto tanto nas páginas da revista deste fotoclube, a *Photogramma*, quanto na própria produção fotográfica da entidade carioca. Ainda, na própria formação pictorialista, a autora levantou que sua especificidade histórica deve-se ao diálogo com a produção das revistas ilustradas, cujo traço forte da caricatura forneceu uma conotação mais social às imagens fotográficas.[45]

Neste sentido, considera-se a organização, a recepção, a circulação e a linguagem empregada no *FCCB-Boletim*, constituintes de um canal de comunicação e informação entre o movimento fotoclubista e os amadores interessados em uma prática fotográfica de conotação artística. A repercussão do periódico abrangia o circuito nacional e internacional, sendo que sua recepção era favorecida pela posição que o Clube ocupava como intermediário entre as idéias e produções fotográficas das sociedades de fotografia. A idéia de uma prática fotográfica artística, nesse meio, era pautada pelas concepções teóricas vinculadas aos artigos do Boletim, pelo envolvimento da produção fotográfica em formatos que a legitimavam enquanto obra de arte, como os catálogos, as premiações dos concursos

[44] MELLO, M. Op. Cit. p.69
[45] Idem Op. Cit. p 67

internos, a crítica nos seminários do Clube e a exposição em salões nacionais e internacionais de fotografia. Diferentemente, por exemplo, da Revista *Íris*, que era vendida nas bancas de jornal, abrangendo um público de amadores da fotografia que buscavam aperfeiçoar a técnica fotográfica, não necessariamente no âmbito artístico, e entender o uso dos novos materiais que se encontravam disponíveis no mercado.

Além de fomentar a circulação de idéias sobre a fotografia artística entre os fotoclubes, o *FCCB* promovia o intercâmbio entre os salões nacionais e internacionais. Em 1948, foi convidado a fazer parte da associação americana *Photographic Society of América*, que lhe concedeu a *chefia* do circuito de salões sul-americanos e, em 1949, entrou para a *Fédération Internacionale de L´Art Photographique (F.I.A.P.)*, atuando no circuito internacional da fotografia. Em 1950, na 1ª Convenção Brasileira de Arte Fotográfica, em São Paulo, diversas entidades fotográficas do país, como *Photo Club Brasileiro* e o *Foto Clube Espírito Santo*, reuniram-se para unificar os critérios dos salões nacionais e internacionais.[46]

Os Salões Internacionais de Arte Fotográfica de São Paulo aconteciam anualmente, realizados na galeria Prestes Maia, Praça do Patriarca, no centro de São Paulo e contavam com o apoio do Departamento de Cultura Municipal. O primeiro foi em 1942, o I Salão Paulista de Fotografia, de abrangência nacional. A partir de 1944, no III Salão Paulista de Fotografia, o evento se expandiu para a participação internacional e, somente em 1946, alterou seu nome para Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo. Sua importância se deu pela participação de fotógrafos ligados a associações fotográficas de diversos países, como China, Hungria, África do Sul, França, Chile, Argentina, México, Itália, Bélgica, Portugal, Espanha, Austrália, dentre outros; contando com uma numerosa representação de brasileiros, principalmente, dos fotógrafos do *FCCB*. A participação nos Salões dependia de um processo de seleção, realizado por um júri composto de fotógrafos do próprio Clube, que escolhiam as fotografias para exposição. Essas exposições atraíam um grande público em São Paulo e contavam com uma ampla divulgação realizada pela organização do evento em importantes jornais impressos, como *O Estado de São Paulo*. Os

[46] Ver: "Um pouco de História..." in *FCCB-Boletim* Ano I nº1, maio. 1946. p. 3. ; e CAMARGO, M. e MENDES, R. Op. Cit. p. 80.

Salões chegaram a ser freqüentados por 120.000 visitantes em 1949 [47], e 160.000, em 1954 [48], segundo seus organizadores.

A partir destas relações entre os meios e comunicação, o trânsito de uma produção artística e as atividades fotoclubistas, as concepções e os conceitos empregados pelos artigos da coletânea transformam-se em idéias que precisam ser contextualizadas. Por exemplo, qual noção de pictorialismo esses artigos defendem diante da crítica? Esta noção se restringe ao emprego das técnicas no processo laboratorial, ou toca em noções de antigo e passado que o 'moderno' quer se contrapor? Quais as implicações da concepção de artista que estes artigos e as atividades do Clube carregam? O discurso que se pauta na idéia de estética do pictorialismo, em que entram noções de autoria, estilo e gênero, apresenta continuidade? Como entender a produção individualizada diante da representação coletiva do Clube? Quais aspectos estão relacionados à sociabilidade dos fotógrafos e a do *FCCB* que contribuem para a consolidação de uma 'fotografia moderna'?

David Harvey contribui para a reflexão destas questões ao privilegiar continuidades na abordagem sobre o moderno. Para o autor, os artistas modernos "*gastavam muito mais energias lutando entre si e com as suas tradições para vender seus produtos do que o faziam engajando-se na ação política real.*" [49] O posicionamento do artista frente a uma cultura urbana, tornou-se para Harvey chave para entender as continuidades históricas negadas pelo modernismo. Assim afirmou:

> Como Baudelaire logo percebeu, se o fluxo e a mudança, a efemeridade e a fragmentação formavam a base material da vida moderna, então a definição de uma estética modernista dependia de maneira crucial do posicionamento do artista diante desses processos. [50]

Desdobrando o argumento, pode-se entender que a rede de relações dos fotógrafos frente a outras produções artísticas e culturais colaborou para uma produção estética diferenciada, como por exemplo, a relação com a arquitetura, com o aparato industrial e o espaço urbano em modificação, assim como a experiência de novas formas de comunicação.

---

[47] s/a, "IX Salão Internacional de São Paulo", in *F.C.C.B. Boletim* Ano V, nº 54, 1949.
[48] s/a, "XII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo" in *F.C.C.B. Boletim* Ano VIII, nº 86, 1954.
[49] HARVEY, David. "Modernidade e Modernismo" in *A Condição Pós-Moderna: pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural* Edições Loyola:São Paulo, 1993. p. 35.
[50] Idem. Op. Cit. p.28 e 29.

Discussão bibliográfica

Na historiografia e no ambiente artístico dos últimos anos, os fotógrafos do *FCCB* destacados são: Thomaz Farkas, German Lorca, Geraldo de Barros, José Yalenti, José Oiticica Filho e Eduardo Salvatore, sobressaindo-se, todos, pela qualidade de pioneiros do 'moderno' na fotografia brasileira. A partir da década de 1990, dos estudos de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, desencadearam-se diversos trabalhos sobre a experiência do *FCCB* [51]. Simultaneamente, esses fotógrafos ganharam evidência e realizaram uma série de exposições pela capital paulista.[52]

Costa e Silva esboçaram definições do 'moderno' baseados em uma idéia de ruptura, em que os fotógrafos ligados ao *FCCB* lançaram-se em crítica ao pictorialismo, realizando pesquisas de inovações formais, técnicas e, principalmente, na desconstrução da perspectiva da imagem, explorando as possibilidades estéticas da especificidade do fotográfico como um meio de linguagem. Ao privilegiar a produção de alguns sócios do *FCCB* que se destacam nesta abordagem, os autores dividiram em três fases a formação moderna: os pioneiros – que consideraram Thomaz Farkas, Geraldo de Barros, José Yalenti e German Lorca-; a Escola Paulista – que apontaram como principais: Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Roberto Yoshida, Gertrudes Altschul, Ademar Manarini, Gaspar Gasparian, Ivo Ferreira Da Silva e João Bizarro Nave Filho-; e a diluição da experiência moderna[53]. Nesta obra, os autores avaliaram o surgimento e o desenvolvimento de uma fotografia 'moderna' e 'brasileira' a partir do somatório das pesquisas individuais desses fotógrafos,

---

[51] Ver: COSTA, Helouise e RODRIGUES, Renato *A Fotografia Moderna no Brasil* São Paulo: Cosac Naif, 2004. (trabalho pioneiro produzido entre 1985 e 1986, publicado somente em 1995) MENDES, Ricardo e JUNQUEIRA, Mônica *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX* São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. KOSSOY, Boris. "Luzes e Sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850-1950)" in PORTA, Paula (org.) *História da Cidade de São Paulo: a cidade no império 1823-1889*. São Paulo: Paz e Terra, 2004. pp 387-455.

[52] A partir de 2002, conta-se as exposições: *A Fotografia como Visão- German Lorca*, 24 ago. a 24 nov. 2004, no MAC-USP; *Fotografia como Memória – German Lorca*, 10 dez 2006 a 11 mar. 2007, na Pinacoteca do Estado; *Eduardo Salvatore: Uma Sensibilidade Revelada - fotografias de 1940 a 1980*, 21 ago. a 17 out. 2004, no MIS- SP; *Geraldo de Barros- A (s)simetrias*, 12 dez. 2005 a 04 fev. 2006, Galeria Brito Cimino; *O Contraluz na Fotografia Moderna- José Yalenti*, 28 abr. a 18 jul. 2006, Sede do FCCB; e *A Fotografia Moderna no Brasil*, 15 maio a 21 jul. 1996, no MAC-USP. Livros: *Thomas Farkas* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. Geraldo de Barros. *Fotoformas* São Paulo: Raízes, 1994. Da exposição "Geraldo de Barros, Fotógrafo". MIS –SP.

[53] Estariam inseridos fotógrafos como Eduardo Ayrosa, José Martins Dias, Claudio Pugliese, José Mauro Pontes, Emil Issa, Cláudio Pugliese, José Martins Dias e Nélson Peterline

que problematizam o potencial e as limitações da fotografia enquanto linguagem. Eles afirmam que "*os trabalhos desses fotógrafos caminharam em direções distintas, mas de modo complementar, no sentido de assumir a fotografia como um meio de expressão autônomo*". [54]

Partindo desse trabalho pioneiro, que focalizou o estudo na produção fotográfica desses sócios do *FCCB*, esta pesquisa buscou conhecer a experiência do *FCCB* em sua prática cotidiana. Ao se dedicar à coletânea dos artigos que propagavam os ideais teóricos da fotografia re-significada por valores do 'moderno', buscou-se encontrar os aspectos urbanos e cosmopolitas que envolviam e incentivavam a instituição a se projetar enquanto parte da modernidade artística do Pós-Guerra no Brasil. Considerando as pesquisas individuais na produção do Clube, relacionadas com a trajetória particular de cada fotógrafo e com as referências das vanguardas fotográficas internacionais, entende-se que a noção de 'moderno' se estende à constituição do *FCCB* como instituição artística, em meio a suas intenções, suas realizações e orientações fotográficas no *Boletim*.

Em 1983, Paulo Herkenhoff assinalou uma sintonia entre a produção fotográfica do *FCCB* com um "*projeto cultural brasileiro mais importante da época*", o Concretismo. Nesse viés, *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros,* centrada apenas na produção de Geraldo de Barros, seguiu essa premissa, considerando-a antecipar essa vertente artística. Na dissertação, Heloisa Espada procura as referências da obra de Geraldo de Barros a partir de sua relação com artistas, grupos e obras que circulavam nos ambientes artísticos freqüentados por ele, na década de 1940. Alguns exemplos são a amizade com Mário Pedrosa, o envolvimento com o Instituto Psiquiátrico do Rio de Janeiro, com o MAM-SP, o MASP, a Biblioteca Municipal de São Paulo, o Grupo Ruptura, o Grupo XV, o *FCCB*, a obra de Moholy-Nagy, de Paul Klee, Brassaï, dentre outros. Em relação ao *FCCB*, a estudiosa dividiu a participação de Barros em dois momentos. Primeiro, entre 1949 e 1950, caracterizado por um período de conflito, em que o fotógrafo riscava e montava os negativos, intervenções que não eram aceitas como processo fotográfico no meio fotoclubístico. E posteriormente, após 1952, quando o Clube enveredava pela fotografia abstrata e passou a divulgar a produção de Barros da década de 1940.[55] Essa

[54] COSTA, H. e RODRIGUES, R. Op. Cit. p.47
[55] LIMA, H. Op. Cit. p 115

constatação contribui na investigação acerca das noções que estavam sendo vinculadas à fotografia moderna no *FCCB*, entre 1948-1951, as quais estariam representadas nos artigos do *FCCB-Boletim*.

Em *Labirintos e Identidades*, Rubens Fernandes Junior, ao fazer um panorama da produção fotográfica brasileira entre 1946-1998, excluiu as experiências modernistas do âmbito fotoclubista, remetendo apenas à produção de dois fotógrafos do Clube: Geraldo de Barros e José Oiticica Filho. O autor discutiu a respeito da concepção de Costa e Silva:

> (...) ainda que buscassem a ruptura como forma de trabalho, trazendo o espírito da modernidade para a fotografia brasileira, foram Geraldo de Barros (1923-98), em São Paulo, e mais tarde José Oiticica Filho (1906-64), no Rio de Janeiro, que explicitaram uma concepção mais arrojada do fazer fotográfico, incluindo um profundo questionamento dos limites da própria concepção da fotografia. Essas iniciativas foram responsáveis pela verdadeira experiência moderna da fotografia brasileira.[56]

Rubens Fernandes Junior separou do *FCCB* a conotação 'moderna' da obra de Geraldo de Barros e, mesmo posteriormente, da produção de José Oiticica Filho. Talvez, o conceito de 'moderno' envolvido no trabalho deste autor estivesse restrito à questão do movimento de arte moderna como vanguarda. Diferentemente, esta pesquisa, ao considerar este conceito como polissêmico, o qual assume um discurso datado e intenções políticas, buscou levantar as noções de 'moderno' na fotografia a partir da experiência do *FCCB*. A partir da coletânea de artigos, esta introdução procurou não se fixar apenas nas fronteiras com os movimentos de artes plásticas, mas levantar, nas relações extra-clubistas e no intercâmbio da produção fotoclubista internacional e nacional, as bases que projetaram a fotografia como suporte artístico atualizado no Pós-Guerra, tomando como eixo a crítica ao pictorialismo.

Ao resenhar *Fotografia Moderna no Brasil*, Fabris questionou a ausência do pictorialismo dentro de uma modernidade na fotografia brasileira. Para Fabris, o pictorialismo foi moderno na sua época, pois problematizou a natureza mecânica da fotografia oferecendo o estatuto artístico, com a prática de intervenção na cópia fotográfica e a busca por modelos na pintura clássica. Nessa perspectiva, pode-se pensar também na argumentação de Rubens Fernandes Junior que vagamente distinguiu um "espírito de

[56] JUNIOR, Rubens Fernandes. *Labirintos e Identidades:panorama da fotografia no Brasil (1946-1998)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.65

modernidade" na fotografia, - atribuído ao *FCCB*-, de uma noção de "experiência moderna". Se a definição de "fotografia moderna", para o autor, caracterizou-se pelo "*questionamento dos limites da própria concepção da fotografia*", o pictorialismo deveria estar inserido nesse debate por questionar a natureza mecânica do meio fotográfico, segundo Fabris.

Em uma abordagem mais ampla, Annateresa Fabris analisou os discursos da modernidade e sobre a modernidade, e disse que só poderiam ser compreendidos como "*partes essenciais de um conjunto de construções teóricas produzidas em tempos e em espaços historicamente determinados, sem qualquer possibilidade de aspirar a durações e validades indeterminadas*".[57] A autora concordou que "*se a arte produzida pelo Modernismo não é moderna no sentido das vanguardas européias, é necessário compreender e não apontar para tal diferença, pois nela reside um modo de recepção que pode ser a chave e acesso às peculiaridades do fenômeno brasileiro.*" [58] A idéia de uma distinção entre o moderno e a vanguarda, presente nesta reflexão, pode ser encontrada no ensaio de Antoine Compagnon, *Os cinco paradoxos do modernismo*. Compagnon definiu a diferença entre essas noções pela insistente busca do 'moderno' em ser reconhecido e se enraizar no tempo presente. As vanguardas, para esse autor, tenderiam mais a se projetar como futuro, buscando validades indeterminadas.[59] Em relação à experiência do *FCCB*, essas questões contribuem para pensar o 'moderno' desta produção fotográfica, diante de jogos de interesses e inserida no contexto social e artístico da cidade de São Paulo, na década de 1940 e 1950.

Nos estudos que tratam do *FCCB*, tornou-se lugar comum analisá-lo sob o viés do moderno oriundo das influências da vanguarda fotográfica, em crítica ao pictorialismo, trazendo a idéia de ruptura com o passado. Para tanto, esta pesquisa encontrou referencial na discussão feita na historiografia da cultura brasileira, que não restringe o 'moderno' a um estilo artístico, mas o considera diante da pluralidade de noções em diversos âmbitos da cultura, como os ideais e a vivência do urbano e do cosmopolitismo, transpassados pelo signo do progresso.

---

[57] FABRIS, Annateresa. "Modernidade e Vanguarda: o caso brasileiro" in FABRIS, Annateresa. (org.) *Modernismo e Modernidade no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994. pp. 9 a 25

[58] FABRIS, Annateresa. "Figuras do moderno (possível)" in *Catálogo da Exposição Brasil, 1920-1950. Da antropofagia à Brasília*. São Paulo: MAB-Faap, Cosac & Naify, 2003, p. 42

[59] COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos do Modernismo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

Este debate na historiografia da cultura, centra-se na (des)construção das acepções de "moderno/ modernismo", sobretudo paulistano, que teve como carro chefe a Semana de Arte Moderna. Autores, como Iara Lis Schiavinatto, Tadeu Chiarelli, Annateresa Fabris, Flora Sussekind e Mônica Veloso, [60] problematizaram este conceito, elaborado e propagado pelos protagonistas da Semana de Arte Moderna e por uma historiografia que, em certa medida, aderiu aos postulados modernistas, enquanto ruptura ou como sinônimo de progresso. Teixeira Coelho, na apresentação do livro de Chiarelli, interpretou esse modernismo como "*primeiro corpo estético estruturado no país a (...) dar início à elaboração de uma 'história ideal do Modernismo' nas palavras de Chiarelli. Nas linhas dessa história, o Modernismo seria visto como o pensamento fundante da moderna arte brasileira. Fundante e hegemônico.*" [61]

Mônica Pimenta Velloso, em *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes,* fez uma revisão crítica dos conceitos de 'moderno', 'modernidade' e 'modernismo', inserindo-os em uma dinâmica histórica, a partir do estudo dos intelectuais humoristas e boêmios cariocas. Neste viés, a autora se deteve em questionar: "*como a idéia e os valores da modernidade foram vivenciados, sentidos e postos em prática pelos intelectuais brasileiros? Por meio de que dimensões políticas, sociais e filosóficas eles registraram o impacto de várias temporalidades em choque?*". [62] A partir do conjunto de sinais valorizado pela sociedade brasileira naquele momento, este trabalho buscou entender o 'moderno' distante dos paradigmas da experiência paulista, marcado pela semana de 22, ou mesmo como resultado de uma vanguarda artística. As inquietações que envolveram o trabalho de Veloso, encaixam-se na problemática do *FCCB,* uma vez que o 'moderno' passou a ser valorizado pela vivência dos fotógrafos em contacto com as novas produções no ambiente artístico e cultural da cidade, da mesma forma que teve contato com as produções fotográficas internacionais, contemporâneas da época.

---

[60] Ver: SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Das Tramas do Ver: Belmiro de Almeida.* Campinas: Unicamp, 1990; SUSSEKIND, F. Op. Cit.; VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes.* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996; HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a Modernidade na Selva.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988; LUCA, Tânia Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação.* São Paulo: Editora Unesp, 1999, e VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

[61] COELHO, Teixeira. "Uma Outra História" in CHIARELLI, T. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995. p. 15

[62] VELLOSO, M. Op. Cit. p. 17

Com base nessa discussão, este estudo introdutório ambicionou oferecer novos questionamentos à discussão do 'moderno' na fotografia brasileira. Sem a pretensão de avaliar o teor de moderno que possuiu a produção fotográfica do *FCCB*, priorizou-se levantar as concepções que afirmavam esse ideário no *FCCB*, - seja pela aspiração de um cosmopolitismo, evidenciado nos artigos traduzidos e adaptados de revistas internacionais e na realização dos *Salões Internacionais de Fotografia*, seja pela inserção da fotografia artística em uma dinâmica de comunicação, concebendo o suporte fotográfico enquanto linguagem - direcionada ao observador em contato com uma cultura urbana e uma produção internacional.

Em vez de estabelecer uma relação causal, considerando as influências da vanguarda como mecanismo principal de definição de uma produção artística e fotográfica, buscou-se ampliar o campo de estudo, percebendo os dispositivos que uma cultura fotográfica construiu para se colocar como peculiar, tornando-se paradigma para a prática fotográfica de outros fotoclubes. A partir dos interesses em jogo, suas tensões internas e sua relação com um contexto de modernização e progresso, - projetados na imagem de um otimismo urbano, como outras formas de representações artísticas na cidade, tais como a arquitetura, a escultura e a pintura, - enxergam-se de perto os ideais e as conquistas que particularizavam a produção fotográfica do *FCCB*.

Por outro lado, não se pode ignorar o diálogo desta produção com as idéias propagadas pelas vanguardas artísticas e fotográficas que, em muitos momentos, toma-se como referência indireta, mesmo que não explicitada. Por exemplo, nos artigos, encontram-se dissolvidas idéias cultivadas do futurismo, como velocidade, prédios, carros e máquinas, ou mesmo as idéias da *straight photography*. Helouise Costa, em certa ocasião,[63] completou novas abordagens sobre as referências da produção fotográfica coletiva do *FCCB*, a qual denominou *Escola Paulista*. Sobre as influências da vanguarda fotográfica da década de 1920, ela disse:

> As referências do Bandeirante naquele momento, no entanto, não eram as vanguardas fotográficas propriamente ditas, mas os resultados de sua assimilação posterior. Em primeiro lugar estava a chamada Nova

[63] Apresentação no Simpósio *Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras*, realizado no Instituto de Artes da Unicamp, em 2005.

Fotografia e em segundo a produção de algumas associações fotográficas contemporâneas com as quais o Bandeirante se identificava.[64]

A *Nova Fotografia* citada se refere às experiências da vanguarda fotográfica da década de 1920, na Europa e nos EUA. Os grupos internacionais que a autora identificou como referência ao *FCCB*, eram os que, na década de 1950, divulgavam uma produção baseada na *Fotografia Subjetiva*, que será abordada no próximo capítulo. Dentre esses grupos estão o *Bussola*, da Itália, oriundo do *Círculo Fotográfico Milanês*, o *Groupe des XV*, da França, o *Fotoform* de Otto Steinert, da Alemanha, o *La Ventana*, do México e a *Combined Society*, da Inglaterra. Fotógrafos desses grupos estavam em estreito diálogo com o *FCCB*, participando dos Salões Internacionais de São Paulo, escrevendo artigos para o Boletim ou tendo seus artigos traduzidos.

Deve-se sublinhar a experiência individual de cada fotógrafo do *FCCB* que, de acordo com seu posicionamento, marcava o conjunto da produção fotoclubista. Os fotógrafos compartilhavam de idéias e práticas que formavam um coletivo. O circuito de fotoclubes era o meio de repercussão em que essas produções obtinham correspondências e críticas; conseqüentemente, as fotografias repercutidas estariam respeitando essas idéias que prevaleciam e que eram constantemente reformuladas, mesmo pelas produções individuais desses fotógrafos.

Dos fotógrafos do *FCCB*, Geraldo de Barros foi o sócio que se destacou sedo lembrado pela sua trajetória distante da experiência fotoclubista. Em seus catálogos de exposições não existe qualquer menção ao seu passado no *FCCB*. [65] Todavia, mesmo gerando atritos internos no Clube, diante de uma produção fotográfica diferenciada, foi sua atuação junto aos museus de arte de São Paulo que facilitou a divulgação da fotografia do *FCCB*. Em 1953, Geraldo de Barros ao lado de Ademar Manarini conseguiu uma sala especial para a exposição de fotografias do Clube na *II Bienal Internacional de São Paulo*.

---

[64] COSTA, Helouise. "Escola Paulista de Fotografia- Uma Vanguarda Possível?" in http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/helouise_costa.pdf , texto apresentado no Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras, realizado no IA-UNICAMP, 2 e 3 de julho de 2005. p.11

[65] BARROS, Geraldo de. *Fotoformas* São Paulo: Raízes, 1994; *Geraldo de Barros, Fotógrafo*, MIS –SP; *Fotoformas* Munique/ Londres/ Nova York: Prestel, 1999; *Geraldo de Barros, Fotoformas*, Museum Ludwig, Köln (26/08/1999), Sesc Pompéia, São Paulo (3.11 a 3.12.1999) e Musée de L'Elysée, Lausane (jul. a set. 2000); *Precursor* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1996; *Jogos de Dados* Campinas: UNICAMP. Exposição realizada em homenagem a Ademar Manarini 1920-1989, (MACC, 29.08.1989/ MAM-SP, 02/03.1990).

Nesse evento a produção fotográfica coletiva ganhou reconhecimento internacional no meio das artes plásticas e comentários de personalidades importantes da época como Walter Gropius, Henri Moore e Max Bill. [66]

A representação do fotógrafo como artista, legitimada pela entrada da fotografia nos museus de arte em São Paulo, contribuiu de maneira efetiva para que o *FCCB* se posicionasse como referência da fotografia artística na cidade. Como escreveu o presidente do Clube, Eduardo Salvatore, [67] no editorial do terceiro número do Boletim de julho de 1946:

> ainda em pouco tempo, em uma roda de artistas (em sua maioria pintores) tivemos necessidade de defender a fotografia como arte. Verificamos, então, como ainda persiste em alguns meios e justamente os mais chegados às artes plásticas, uma certa prevenção contra a arte fotográfica.

Nesse artigo, Salvatore levantou o diferencial entre a fotografia artística e a documental: "*quando em seus primeiros passos, a fotografia nada tinha de arte, como ainda hoje não podemos considerar artística a fotografia meramente documentária, que apenas se limita a reproduzir imagens.*" [68] Essa disputa entre a fotografia artística e documental foi a base que moveu o fotoclubismo a se organizar em defesa da prática fotográfica enquanto arte, preservada no *FCCB*. A própria configuração de exposições fotográficas, os Salões e seus catálogos ofereciam a dimensão de uma produção reconhecida como adequada ao fazer artístico. Dessa forma, a fotografia passava a ser institucionalizada como obra de arte pelos salões e museus, autenticada pela exposição e registrada nos catálogos.

No interesse de conquistar o urbano e ultrapassar os limites que encerram uma cultura fotoclubística, pode-se notar, a partir de 1946, os esforço das atividades do Clube em expandir sua atuação com a realização de exposições dos fotógrafos em galerias e

---

[66] Não foi encontrada até o momento outra referência a respeito da fotografia nas primeiras Bienais de Arte em São Paulo, exceto os comentários feitos no *FCCB-Boletim*, anotados por Geraldo de Barros: BARROS, Geraldo de. "A Sala de Fotografia" in *F.C.C.B. Boletim* Ano VIII, nº 87. 1954.

[67] Eduardo Salvatore (1914-2007), sócio-fundador do *FCCB*, foi presidente do Clube no longo período de 1943 a 1990. Em 1949, ganha o mérito fotográfico do Cerce Royal d' Études Photographiques Scientifiques d' Ánvers- Bélgica. Em 1950, participa da fundação da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, sendo eleito presidente desta entidade. Nas atividades culturais, destaca-se como fundador da Orquestra Filarmônica de São Paulo, em 1967. Como profissional, exercia advocacia.

[68] SALVATORE, Eduardo. "Fotografia também é arte" in *FCCB-Boletim*, Ano I, n.3 julho de 1946.

centros de ensino e cultura.[69] O Clube oferecia também concursos e excursões fotográficas, com intuito de promover entidades patrocinadoras, como por exemplo o SESC.[70] Essas parcerias, principalmente com o poder público, além de divulgarem a imagem do *FCCB*, contribuíram como justificativa para transformá-lo em Utilidade Pública, pela lei de 1948.[71] A partir de 1949, realizou-se uma série de exposições nos museus de arte[72] e as diversas exposições realizadas em sua sede[73] como parte da programação de comemoração do IV Centenário. Com essas atividades, divulgava-se a imagem do *FCCB* como um centro irradiador de fotógrafos artistas e também inseria a instituição no circuito de produção cultural e artística da cidade. Na rede de significados desses múltiplos entrosamentos do artístico e do cultural, pode-se considerar que a produção fotográfica mesmo advinda de um fotoclube, - que pressupõe, a princípio, um circuito fechado -, seja percebida como parte ativa na construção de uma modernidade visual.

[69] Como no Instituto União Cultural Brasil-Estados Unidos, Biblioteca Mário de Andrade, Galeria Prestes Maia, Livraria Jaraguá, Grêmio Anglo Americano de Letras.

[70] Concurso de fotografias de Parques Infantis, pela Divisão de Educação e Recreio do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo; o Concurso SESC, a partir da excursão para os sócios na colônia de férias em Bertioga e colaboração nas campanhas de produção e consumo dos produtos agrícolas, da Secretaria de Industria, Agricultura e Comércio.

[71] "A Nota do Mês" in *FCCB-Boletim* Ano V, n. 55, 1950. "A Nota do Mês" Ano IV, n. 42, 1949. (poderes públicos ampliando apoio ao Clube) "A Nota do Mês" Ano IV, n. 43, 1949 : O "Bandeirante" como Meca para a fotografia e o cinema na capital.

[72] Thomas Farkas no MAM em 1949, Geraldo de Barros em 1950, no MASP, e German Lorca em 1952, no MAM.

[73] Em comemoração ao IV Centenário realizaram-se as seguintes exposições na sede do *FCCB*: "José Oiticica Filho", em abril de 1954; "José Yalenti" em maio de 1954; "Roberto Yoshida" em junho e julho de 1954; "Combined Society" de Londres, em outubro de 1954 e "Fotokring 'Iris'" de Antuérpia, Bélgica, em 1954.

II- O 'MODERNO' NA FOTOGRAFIA DO *FCCB*: TRADIÇÃO, COMPOSIÇÃO E COMUNICABILIDADE

O "moderno" do *FCCB* se revelou na atualização da prática fotográfica recorrente no âmbito fotoclubista, de acordo com noções que se perpetuavam na atuação das artes em São Paulo, na década de 1940 e 1950. Surgem, dos artigos publicados no *FCCB-Boletim*, entre 1948-1951, duas formas de fotografia que se colocavam como adversas: 'fotografia moderna' e 'fotografia pictorialista'. Essa contraposição se estabelecia frente a uma proposta que intencionava radicar-se como nova. Conforme Robert Karl percebeu, em *Moderno e Modernismo: a soberania do artista (1885-1925)*, 'a autoconsciência moderna' constitui um esforço para desfazer as contradições de uma época: defini-se pela utilização de aspectos do passado para desenvolver idéias da atualidade, fazendo-se sempre nova.[74] No conjunto de artigos, notou-se que o 'moderno' adaptava as práticas preservadas de uma tradição, representando uma atitude específica para com o presente. Para melhor entender em que bases pairaram as noções de 'moderno' da fotografia do *FCCB*, este estudo se voltou a sua documentação, garimpando nos detalhes, concepções que proporcionaram a atribuição do 'moderno' na produção fotográfica brasileira.

Este capítulo, dividido em três itens, centrou-se no diálogo entre as idéias discutidas nos artigos e a produção fotográfica em si atrelada a eles ou publicada nos catálogos dos salões internacionais. No geral, os artigos da coletânea procuram informar o amador sobre a compreensão e a prática da produção para torná-la 'moderna'. As orientações são permeadas de discussões sobre os parâmetros pictorialistas, as tendências no fotoclubismo e na produção fotográfica e artística em geral. Os artigos demonstram minuciosamente, trazendo exemplos de desenhos e fotografias,[75] como se constituía o aspecto formal da imagem, principalmente pela escolha de temas, enquadramento e recortes, por meio das regras de composição e pela transmissão de uma mensagem através do dispositivo fotográfico.

---

[74] KARL, Frederick Robert. "Em direção ao Modernismo Moderno" in *Moderno e Modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988. p. 35

[75] Na coletânea ver: CSORGEO, Tibor. "A Missão e o Campo de Acção da Fotografia Moderna",Ano III, n.31, 1948; BARROS, Valêncio. "Considerações sobre a Paisagem" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 41 e 42, 1949; CONTE, Alejandro C. Del. "Mais que tudo" Ano V, n.49, 1950 ; MORALES, Manoel. "4º Seminário de Arte Fotográfica", Ano IV, n. 43, 1949; s/a "Seminário de Arte Fotográfica", Ano IV, n.48, 1950 ; LIMA, Aldo A. de Souza. "Composição", Ano V, n.50, 1950, MASCLET, Daniel. "Valor e Ritmo", Ano II, n.24, 1948. LOEBER, Stanton. "Como fazer uma fotografia para salão", Ano III, n.34, 1949.

A tradição pictorialista

O pictorialismo, nesta recente historiografia da fotografia, tem sido analisado em segundo plano, talvez por sua história estar articulada à produção fotográfica de uma elite oriunda de fotoclubes, que buscava nas Belas Artes os referenciais dessa prática. [76] Torna-se comum encontrar trabalhos que se referem ao pictorialismo como uma prática 'conservadora' e 'acadêmica'. Nos estudos sobre o pictorialismo, essa lacuna pode estar apegada aos parâmetros do movimento de vanguarda que, ao serem reproduzidos, abafam a multiplicidade de valores existente na particularidade histórica dessa experiência artística, que criou bases teóricas para o questionamento do suporte fotográfico enquanto espelhamento do real. Jorge Latorre, ao privilegiar o estudo da fotografia pictorialista espanhola, sugeriu que este débito deveu-se também pelos estudos se direcionarem mais a uma fotografia que assumia compromissos com uma concepção política e social, do que com a representação do belo. [77]

Para se distanciar desse tipo de análise, primeiro, cabe esboçar alguns parâmetros que norteavam a prática pictorialista no interior do *FCCB* através dos próprios artigos publicados no *FCCB-Boletim*, reproduzidos na coletânea. [78] Com este levantamento, encontrou-se uma disputa que percorre o período de 1948-1951, baseada na divulgação de uma fotografia renovada e de uma outra que preservava traços da tradição fotográfica exercida nos fotoclubes, oriunda do pictorialismo. Ao especificar as idéias propostas nos artigos e estabelecer um diálogo entre elas, surgem pontos comuns que freqüentam as duas propostas fotográficas, transparecendo continuidade entre noções que tentavam se contrapor, em uma concorrência por sua projeção no presente.

---

[76] Ver em KOSSOY, B. Op. Cit. 2004, p.446. Embora possa se deparar com esta idéia em *História da Fotografia Moderna no Brasil* (pp. 22 e 23), no artigo "Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro*", Helouise Costa afirmou que "*o pictorialismo merece ser reconsiderado sob a luz do seu momento histórico específico*", levantando um estudo sobre a participação dos fotógrafos pictorialistas na imprensa carioca. in FABRIS, A. (org) Op. Cit. pp. 261-293

[77] LATORRE, Jorge. "Pictorialism in Spanish Photography: 'forgotten' pioneers". *History of Photography*. V.29, n.1, Spring, 2005. p.61

[78] ZAPPA, Humberto. "O Bromóleo, os Bromoleistas e seus inimigos" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.42, 1949. BARROS, Valêncio. "Considerações sobre a Paisagem" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 41 e 42, 1949. ZAPPA, Humberto. "Apologia do Bromóleo" in *FCCB-Boletim* in Ano V, n.56, 1950.

No primeiro Boletim, o editorial escrito por Eduardo Salvatore fez uma ressalva quanto "às tendências da época", assinalando os movimentos de vanguarda artística. Disse que "*apenas julgam bom o que é moderno, quando muita cousa ótima é taxada de 'acadêmica' ou 'passadista'. Simples questão de pontos de vista que jamais poderão se conciliar*". [79] Nesse trecho de 1946, o que aparece como indicação da idéia de uma 'fotografia moderna' posta em oposição a uma 'fotografia passadista', também nomeada 'acadêmica', concretiza-se em outro texto do mesmo autor, de 1951. Salvatore, acompanhando o estabelecimento da fotografia moderna no Clube, mostrou-se crítico da fotografia pictórica, acentuando uma dualidade entre as vertentes em questão:

> Na verdade, estamos assistindo ao choque entre duas mentalidades: a antiga, a da fotografia 'pictórica', assim chamada a fotografia imitação da pintura acadêmica, estática, sem vida, com tôda a passividade e contemplativismo que a reduziram a um meio têrmo entre o desenho, a pintura e a gravura, e a nova mentalidade, mais fotográfica, mais vigorosa, mais cheia de vida e de humanidade, com ângulos e jôgos de luz audazes, usufruindo do processo fotográfico tôdas as características que lhes são próprias e inconfundíveis. [80]

A mudança de opinião quanto à qualificação dessas duas tendências, por parte de Salvatore - que se destacou por presidir o *FCCB* durante um longo tempo -, torna-se uma pista que localiza a divulgação da prática fotográfica que fosse mais adequada ao período. A partir daí, de dentro dos artigos de 1948-1951, pode-se matizar as bases que a "nova mentalidade" buscou para se afastar do pictorialismo e se anunciar como novidade. Cabe lembrar que tanto a idéia de 'moderno' quanto de 'pictorialismo', abordado por estes artigos, possui intenções e especificidades e não podem ser tomadas como definições totalizadoras dessas práticas.

Nos primeiros números do Boletim, entre 1946-1948, embora o Clube se apoiasse nos preceitos do pictorialismo, para a manutenção do *status* da fotografia enquanto arte, despontou a questão da fotografia moderna. Em 1947, ao longo de três números[81], foram transcritas as palestras realizadas pelo sócio fundador Valêncio de Barros, de tendência

---

[79] Ibidem.
[80] SALVATORE, Eduardo. "Considerações sobre o Momento Fotográfico". in *FCCB-Boletim*, Ano VI, nº 67, nov. 1951.
[81] POLACOW, Jacob. *Pictorialismo em Arte Fotográfica*. in *FCCB-Boletim*, Ano II, n.15, 1947. BARROS, Valêncio. "A Fotografia é arte?" in *FCCB-Boletim*, Ano II, n. 16, 1947. BARROS, Valêncio. "A Fotografia é arte?" in *FCCB-Boletim*, Ano II, n.18, 1947

pictorialista e por Jacob Polacow, filho de imigrantes russos, que ocupava cargos administrativos no Clube[82] e mantinha uma participação ativa na produção de textos sobre fotografia no Boletim. Essas palestras foram realizadas na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, por ocasião da exposição "Fotografias Artísticas", montada com cartazes produzidos pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa), que trouxe para a exposição reproduções fotográficas seguidas de explicações didáticas. As fotografias impressas nos cartazes pertenciam a Anselm Adams, Erich Salomon, Henri-Cartier Bresson, Walker Evans, Berenice Abbot, Paul Strand, Edward Weston, Andréas Feininger, Helen Livitt, Ralph Steiner, Arthur Rothstein, Chain Soutine, Charles Sheele, Louise Dalh Wolfe, Barbara Morgan e Cedric Wright. A maioria delas eram imagens oriundas do fotojornalismo, revelando a inclinação fotográfica do organizador do conteúdo da mostra, Andréas Feininger, que era repórter da revista *Life*. [83]

A exposição, realizada no saguão da Biblioteca Municipal, entre 02 a 18 de julho de 1947, contou com o apoio de diversos órgãos e instituições da cidade, como a União Cultural Brasil-Estados Unidos e o patrocínio do Departamento Municipal de Cultura, do *FCCB*, do Clube de Cinema e da *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*, que reproduziu os painéis da exposição.[84] A maioria dos artigos publicados nessa edição foi traduzida e adaptada de outros periódicos, como a *Popular Photography*. Em geral, buscavam descrever e valorizar os avanços técnicos da indústria fotográfica e cinematográfica que os EUA realizavam na área.[85] Nenhum artigo se propôs a falar da tendência fotográfica que estava presente nas fotografias da mostra, nem sua relação com a produção brasileira.

---

[82] **Jacob Polacow** (1913-1966) imigrante russo, chegou ao Brasil quando era criança, em 1919. Começou a fotografar ainda jovem, quando cursava a Escola Superior de Agronomia Luiz de Queiroz, em Piracicaba, de onde saiu formado em 1933. Exerceu a profissão de engenheiro agrônomo e professor universitário de Química. Em 1943, mudou-se para São Paulo a trabalho e, no mesmo ano, entrou para o *FCCB*, onde foi diretor da redação do *FCCB-Boletim*, em 1948. Abriu uma pequena empresa de produtos químicos para o processo fotográfico, em 1952, que durou poucos anos, voltando a exercer a atividade da agricultura.

[83] ESPADA, Heloisa. "Panamericanismo e *Straight Photography* como impulsos da fotografia moderna paulistana" in *Boletim do grupo de estudos do centro de pesquisa em Arte e Fotografia*. Departamento de Artes Plásticas- ECA-USP; n. 1, 2006. p.49

[84] *Íris Revista Brasileira de Foto e Cinematografia*. Ano I, n. 6, 1947. O caráter político desta exposição será analisado no capítulo "Sociabilidade".

[85] Alguns artigos da Revista Íris, ano I, n.6, 1947: "A Fotografia astronômica nos EUA" (publicado na seção da revista: Fotografia em Marcha), "Televisão em Cores", "A técnica Americana do Flash e do Sincro-Sunlight", escrito por Daniel Masclet, "O Pan-americanismo e o cinema educativo" "O cinema como finalidade educativa" e "Algo novo sobre o sol – as figuras adquirem movimento" por Warren Chow.

A recepção dessa exposição no *FCCB-Boletim,* pode revelar as opiniões sobre a prática fotográfica que estava sendo concebida pelos representantes e fotógrafos do Clube, naquele momento. As fotografias da exposição eram reproduções de obras de fotógrafos considerados, pela crítica e pela historiografia, pertencentes a um modernismo na fotografia. Como por exemplo, os expoentes da *straight photography*: Paul Strand, Edward Weston e Ansel Adams. As palestras transcritas no *FCCB-Boletim*, realizadas nos dias 04 e 17 de julho, no auditório da Biblioteca, não discutiram as fotografias reproduzidas nos painéis vindo do MoMa. Ambas trataram de enfatizar que o estatuto artístico do fotográfico residiria na prática pictorialista, e como exemplo, projetaram fotografias de fotógrafos internacionais e nacionais que não entraram na mostra.[86]

Polacow, em *Pictorialismo em Arte Fotográfica*, explicou didaticamente em uma linguagem não específica, a distinção da arte fotográfica de outras variações de fotografia. Ele a definiu como o processo de: "*evocar emoções, estados de alma, como 'êxtase', 'repouso', 'revolta', 'inquietação' – mediante representação simbólica e não obstante suas naturais obstinações*".[87] A noção da fotografia enquanto arte estaria pautada pela representação dos sentimentos na imagem, que marcaria o limite com a fotografia documental, de uso cotidiano. Esse preceito era a principal característica do pictorialismo, como Maria Teresa Bandeira de Mello afirmou, que se projetava como "*uma imagem que pretenda legitimamente alcançar a ordem do sentimento e do pensamento*" e, nesse sentido, entendia-se a fotografia como resultado da interpretação do fotógrafo, tornando-a uma fotografia autoral.

Polacow, nessa palestra, retomou o tema do pictorialismo e o atribuiu como base para a aceitação da arte fotográfica. Para isso, citou o importante defensor da fotografia pictorialista na década de 1940 nos EUA, Willian Mortesen, quanto as impressões que um visitante de salão deveria ter: "*1º A fotografia deve, pelo seu simples arranjo, obrigá-lo a vê-la; 2º tendo visto, -olhar!; 3º Tendo olhado, - gostar!*".[88] Ao privilegiar o salão como espaço de exposição fotográfica, Polacow ignorou a atualidade da "Fotografias Artísticas", oriunda de um museu de arte moderna internacional que contava com a aquisição de obras

[86] Não foi possível até o momento localizar quais fotografias foram projetadas nas palestras. No entanto, o texto informa que no final da palestra de Polacow, houve projeções de fotografias de Thomas Farkas, Guilherme Malfatti, Jorge Siqueira, Cássio Maciel e do próprio palestrante.
[87] POLACOW, Jacob. *Pictorialismo em Arte Fotográfica.* in *FCCB-Boletim,* Ano II, n.15, 1947.
[88] Ibidem.

fotográficas no acervo. Sua concepção de arte fotográfica se mostrou enraizada nas configurações do circuito fotoclubista, como local exclusivo de prática e divulgação da fotografia artística. No entanto, o fotógrafo se deteve na definição da fotografia enquanto arte e, sobretudo, na leitura da imagem, valorizada pelo ato de contemplação.

Ao se deter na prática pictorialista, pela questão dos salões, pelo primor na composição e nas emoções suscitadas por paisagens, retratos e naturezas mortas, Polacow não deixou de incluir em arte fotográfica a experiência 'moderna'. O palestrante trouxe como exemplo o contra luz de José Yalenti,[89] como possibilidade da pesquisa do "chiaro-escuro", utilizando-se da terminologia das Belas Artes. [90] Na palestra, fez uma pequena ressalva para essa experiência em um tópico chamado "modernismo":

> as considerações feitas até agora podem induzir aos meus ouvintes a supor que estamos demasiadamente arraigados ao mais puro classicismo fotográfico, não levando em linha de conta, as tendências modernistas que procuram libertar-se do que denominam 'grilhetas de uma arte subordinada a leis e regulamentos'.[91]

Nesse tópico, encontra-se alguma referência, mesmo que indireta, às fotografias da exposição. Polacow considerou as contribuições "*da corrente modernista à Arte Fotográfica, com trabalhos surpreendentes de realismo e movimento, originalidade de concepção e execução*".[92] Atribuiu o surgimento do modernismo na fotografia ao uso de câmeras em miniaturas que possibilitaram uma maior mobilidade do fotógrafo ao explorar novos ângulos e novos temas. E concluiu: "*seja como fôr, Modernistas ou Acadêmicos não poderão relegar, impunemente, os postulados fundamentais da composição pictórica*".[93]

Quando Polacow se propôs a falar de uma experiência moderna na fotografia, após iniciar toda a argumentação de sua palestra pautada nos preceitos do pictorialismo, criou uma contradição. A 'tendência modernista' seria caracterizada por 'libertar-se' das 'grilhetas de uma arte subordinada a leis e regulamentos', referindo-se ao 'classicismo fotográfico', geralmente atribuído à tradição pictorialista. Dessa contradição, pode-se

---

[89] **José Yalenti,** sócio fundador do *FCCB,* embora tenha iniciado seus estudos fotográficos no pictorialismo, mostrou-se como um dos primeiros no Clube a pesquisar a linguagem fotográfica que seria, posteriormente, concebida como moderna, com o emprego de alto contraste e o aproveitamento de referentes urbanos.

[90] Nessa vertente moderna, Polacow cita fotógrafos internacionais que não se apresentam na exposição: Lancelot Vining, H.S. Newcombe, Prof. Stefan Kruchúenhauser, P. B. Redmayne.

[91] POLACOW, Jacob. *Pictorialismo em Arte Fotográfica.* in *FCCB-Boletim,* Ano II, n.15, 1947.

[92] Ibidem.

[93] Ibidem.

entender que Polacow, representando o *FCCB*, tinha como função preservar as referências fotográficas do Clube, naquele momento, mantidas pelas acepções do pictorialismo.

A palestra de Valêncio de Barros *A Fotografia é Arte?*, encerrou a exposição e coincidiu com a proposta de Polacow, definindo a fotografia enquanto suporte artístico. Valêncio de Barros, sócio fundador do *FCCB*, era adepto da fotografia pictorialista e defendia sua prática em artigos publicados no Boletim.[94] A linguagem e o vocabulário utilizados por ele, parecem ter se voltado a um público mais especializado, familiarizado com recursos e processos fotográficos.[95] O palestrante retomou o surgimento do fotoclubismo na Europa e o ideal da fotografia pictorialista. De início, lembrou os méritos das primeiras associações fotográficas: o *Foto Club de Paris* e a *Real Sociedade Fotográfica da Gran Bretanha*, onde os fotógrafos "*pioneiros da arte, os pregadores das idéias novas que pelo seu exemplo, sua cultura, sua dedicação, ensinaram a todos nós o que é uma fotografia artística.*" [96] Ao recuperar as raízes do fotoclubismo, Valêncio de Barros sublinhou a importância da experiência fotográfica do *FCCB* e afirmou que este seria o local privilegiado onde se preservava e se propagava a fotografia enquanto modalidade artística.

Como Polacow, Valêncio de Barros diferenciou a arte fotográfica de outros usos que ganhavam destaque na época: "*três gêneros diferentes, com finalidades e meio de execução diversos e independentes: fotografia documentária, fotografia anedótica e fotografia artística*".[97] Nessa classificação, definiu a 'fotografia anedótica' e a 'fotografia documentária', como imagens "*que ilustram os jornais, as revistas, os livros, os álbuns*" e que teriam como finalidade conservar uma lembrança e registrar um acontecimento. Aqui, nota-se uma referência ao fotojornalismo, que lembra as fotografias que constituem a

---

[94] BARROS, Valêncio. "Bromóleo", n.7-14, 1946-1947; BARROS, Valêncio. "As Lições do Salão", n.19, 1947; BARROS, Valêncio. "A Fotografia é arte?" n. 16 e 18, 1947. BARROS, Valêncio. "Considerações sobre a Paisagem" n. 41 e 42, 1949. BARROS, Valêncio. "A Exposição Zappa", n.57, 1951.

[95] Esse direcionamento a um público de fotógrafos, verifica-se pelos assuntos tratados que não era familiares a um púbico geral. Valêncio de Barros, na segunda parte de sua palestra, tratou de falar do desenho das linhas, de como render o conteúdo da imagem em uma interpretação do fotógrafo, e ainda, orientou os fotógrafos sobre os usos adequados dos materiais para os efeitos de tonalidade e discutindo o equilíbrio da composição.

[96] Cita na França: Robert Demanchy, Constant Puyo, F. Coste, Frederic Dillaye, Maurice Bucquet, E. Wallon; na Inglaterra: H. P. Robinson, Horsley-Hinton, Charles Job, George Davision, F. J. Mortimer, Alexander Keighley.

[97] BARROS, Valêncio. "A Fotografia é arte?" in *FCCB-Boletim*, Ano II, n. 16, 1947.

exposição dos painéis do MoMa. O palestrante teceu considerações sobre o leitor dessas imagens:

> o público em geral não distingue uma fotografia executada com arte de uma fotografia artística. Admira na primeira a escolha feliz do assunto, a perfeição técnica, a fineza dos detalhes, a beleza da viragem, mas ignora que entre ela e a fotografia artística existe um mundo a percorrer. E que para percorrer essa distância, o fotógrafo precisa conhecer os preceitos da estética, que são os caminhos que conduzem a misteriosa fonte de beleza que é a arte. [98]

Para ele, a diferença estaria em um conhecimento estético específico, que seria a 'fonte de beleza' e no qual qualificaria o fotógrafo como artista. Acompanhando a construção de seu discurso, pode-se entender que, para tanto, o fotógrafo só poderia encontrar os 'preceitos da estética' no fotoclube, como um local que legitimava essa prática como arte.

Ao estimar a "fotografia artística", Valêncio de Barros não a colocou ao mesmo nível da pintura; ele disse que "*a fotografia artística não ambiciona galgar os majestosos píncaros das grandes artes (...), contenta-se com alinhar-se com suas irmãs mais modestas, as artes menores do claro e escuro*".[99] Para ele, o desenho e a composição eram de fundamental importância na prática artística da fotografia, o que também era base da produção pictorialista.[100] No final da apresentação, salientou que a fotografia havia conquistado seu posto nos departamentos das Belas Artes.[101]

A partir dessas considerações sobre a natureza do fotográfico, Valêncio de Barros explicou minuciosamente o processo criativo. Diferente de Polacow, que se propôs a falar sobre uma vertente modernista pela escolha dos assuntos, do recorte e dos ângulos de tomada, Valêncio de Barros se deteve na prática pictorialista. Sobre as atualizações na fotografia, o palestrante se limitou aos novos produtos que o mercado dispunha. Partiu de tópicos chamados: "*Primeira intervenção do artista: escolha do assunto*", centrando nos quadros que a natureza oferecia, isto é, na escolha de paisagem, "*Segunda intervenção do artista: escolha e manipulação do material negativo*", levantando a diferenciação entre emulsões do filme fotográfico, filtros coloridos para realçar as tonalidades e os reveladores, que ditavam o contraste na imagem, e por fim, "*Terceira intervenção do artista: escolha do*

---

[98] Ibidem.
[99] Ibidem.
[100] MELLO, M. Op. Cit. p. 22.
[101] BARROS, Valêncio. "A Fotografia é arte?" in *FCCB-Boletim*, Ano II, n.18, 1947 p.5.

material positivo e produção do trabalho final", em que afirmou ser a mais importante das intervenções:

> é na tiragem da prova que o sentimento a habilidade do fotógrafo vão intervir definitivamente. O negativo é produto da máquina, mas a prova, como o estilo, é do homem. Ela não é obra da matéria nem do acaso porque houve a colaboração do espírito e da vontade.[102]

Nesse ponto, Valêncio de Barros enumerou o uso de diversos recursos técnicos, como a goma bicromatada, o bromóleo e as viragens em banho, que possibilitavam a intervenção manual do fotógrafo na cópia. Essa concepção estaria calcada no pictorialismo, que em todo o processo recorria à intervenção manual do fotógrafo para marcar o distanciamento com o aparato mecânico e afirmar o estatuto artístico. Nesse caso, o estilo fotográfico era constituído pelo processo interpretativo do fotógrafo no momento das intervenções no processo.

Essas palestras, ao confirmarem os preceitos da fotografia artística, com base no sistema pictorialista, buscavam consolidar o *FCCB* como o espaço dessa prática. Neste sentido, claramente se diferenciaram da proposta da exposição do Moma, voltada a uma divulgação da produção fotográfica moderna americana. Cabe lembrar que alguns dos fotógrafos com obras reproduzidas na exposição, como Paul Strand, Stieglitz e Weston, embora tivessem produzido fotografias pictorialistas, expostas em salões internacionais, nesse momento, eram críticos ao pictorialismo e buscavam explorar as potencialidades do meio fotográfico.[103] Os palestrantes não fizeram qualquer crítica ou comentário diretamente relacionado ao evento, mostraram-se representantes do *FCCB*, divulgando a vertente e a finalidade artística da instituição. Até mesmo Polacow, que considerou as contribuições modernistas, deteve-se em dissertar sobre a fotografia que era referência no Clube.

O único artigo publicado no *FCCB-Boletim* que comenta a exposição, assinado com o pseudônimo Compur[104], lamenta-a, por esta ter se apresentado de maneira didática em cartazes explicativos, que segundo o autor, não possuíam qualquer valor artístico:

> E por isso mesmo, confessamos desde logo, maior foi a nossa decepção. Sim, porque o que fomos encontrar no Saguão da Biblioteca não foram os apregoados 12 painéis com fotografias artísticas, mas 12 cartazes com

[102] Ibidem.
[103] NEWHALL, B. Op. Cit. p. 173
[104] COMPUR "A 'Exposição Fotografias Artísticas'", in *FCCB-Boletim*, Ano II, n.15,1947. p.11.

> legendas explicativas dos recursos da fotografia, ilustrados com vários trabalhos exemplificativos.

Esse trecho mostra que, para Compur, a qualidade artística da obra era valorizada pelo seu suporte e, uma vez em exposição, a fotografia deveria se apresentar segundo os parâmetros que a autenticavam como arte, como por exemplo, emoldurada e reproduzida em papel fotográfico. Essa concepção, que se baseia no modelo dos Salões, confirma um espaço discursivo do artístico na fotografia, como colocou Rosalind Krauss,[105] atrelado tanto ao espaço de exposição, quanto a sua forma de apresentação. O que remete também a negação da reprodutibilidade do fotográfico que, segundo Benjamin, questionaria a autenticidade, a 'aura' da arte.[106] Compur criticou:

> que valor artístico poderá ter por exemplo 'Loja de Ferragens' de Berenice Abbott, um amontoado de quinquilharias, numa fotografia com luz de frente, chata, sem relevo ou aquele flagrante banal de esquálidas e esfomeadas crianças napolitanas durante a guerra, de Wayne Miller, ou ainda, 'Crianças brincando entre ruínas' de Henri Cartier, e outras mais?[107]

Diante do desprezo aos temas abordados pelas fotografias em exposição, percebe-se que a idéia de 'fotografia artística' de Compur, baseia-se em uma tradição pictorialista. Mesmo em se tratando de fotografias oriundas de um museu e produções de fotógrafos renomados, o aspecto realista desclassificaria as fotografias do âmbito do artístico, sendo consideradas 'flagrantes'.

O embate entre a fotografia artística e a documental acompanhou as idéias dos artigos do *FCCB- Boletim*, durante 1948-1951. No entanto, essa disputa aparecia mais acirrada nos primeiros momentos, antes de 1948, quando a defesa do pictorialismo era motivo central para a garantia do estatuto artístico da fotografia. Com a mudança de perspectiva, em que o artístico passou a ser vinculado à vida diária e urbana, o contato com o fotojornalismo se deu de modo mais aberto, com a publicação de artigos que tratavam desse tipo de prática.[108] Como em abril de 1951, o artigo *O Fotógrafo e as cenas de gênero*,

---

[105] KRAUSS, R. Op. Cit. p.49

[106] BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* (trad. Sérgio Paulo Rouanet) São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1987.

[107] COMPUR "A 'Exposição Fotografias Artísticas'", in *FCCB-Boletim*, Ano II, n.15,1947.

[108] PAIVA, Mário. "O Grande Repórter" in *FCCB-Boletim*, Ano III, 26, 1948; MACHADO, Aníbal "Fotografia e Jornalismo" in *FCCB-Boletim*, Ano III, n. 25 e 28, 1948.

chegou a enunciar que as fotografias nas ruas, geradas por flagrantes, deveriam ser mais praticadas pelos amadores. Afirmou: "*não nos parece existir melhor processo para aperfeiçoamento do 'olho fotográfico'. Quem não é capaz de 'sentir' a fotografia de gênero, evidentemente será um interprete um tanto artificial em qualquer outro ramo que se apresente.*" [109]

Compur, no final de seu artigo, levantou que os méritos da exposição só existiam por ela ter se apresentado como um material didático de qualidade, mas que, no entanto, neste setor, "*grandes são as nossas possibilidades*", referindo-se ao *FCCB*. Com esses comentários, percebe-se uma tensão no que se refere à representação da fotografia em São Paulo, que teria o *FCCB* como única entidade de ensino, e nas vertentes da prática fotográfica que, ainda neste momento, o Clube se expressava dentro do que se preservava da tradição fotoclubista.

Ao analisar os artigos publicados no *FCCB-Boletim* até 1948,[110] percebe-se que as noções da prática pictorialista pautavam as orientações fotográficas do Clube. Em sua maioria, buscavam esclarecer a fotografia enquanto arte e instruir o amador sobre o procedimento técnico e as temáticas adequadas para realizá-la. A partir de 1948, inicia-se uma série de publicações de artigos traduzidos e adaptados de revistas internacionais.[111] Estes artigos inauguram um outro campo de ação para a fotografia fotoclubista,

---

[109] VICTOR, Antonio S. "Os Fotógrafos e as Cenas de Gênero", in *FCCB-Boletim*, Ano V, n. 60, 1951.

[110] Ano I, 1946: s/a. "Os Filtros e Seus Usos", n.1; FARKAS, Thomas. "Uso e Abuso do Fotômetro", n.2; SALVATORE, Eduardo. "Fotografia também é arte?", n.3; CONTE, Alejandro Del. "tema e Técnica", n.3; GAROA, João. "Neblina- Tema do Momento", n.3; s/a. "O Diafragma e a Profundidade de Foco", n.4; s/a. "Variações em Sépia", n.4; PACK, Film "As Flores nas Naturezas Mortas", n.5; BOLOGNA, Aliche. "A Fotografia na Prática", n.5-12; s/a. "A Solarização - como é, como executá-la", n.6; BARROS, Valêncio. "Bromóleo", n.7-14; MALFATTI, Guilherme. "Harmonização de Negativos", n.8. BARROS, Valêncio. "As Lições do Salão", n.19, 1947; FARKAS, Thomas. "Aparelhos 'Miniaturas'", n.11, 1947; WRIGHT, W. "O Problema e a Cor da Fotografia", n.12, 1947; KNIGHT, John Adam. "Fotos Noturnos", n.12, 1947.
Ano II, 1947: FILHO, José Oiticica. "A Silhueta em Arte Fotográfica", n.13; PREYER, N. "Fotografia em um Minuto", n.14; POLACOW, Jacob. "Pictorialismo em Arte Fotográfica", n.15; GUEDES, Aldir P.; "Nova Idéia na Prática do Flash", n.15; COMPUR "A 'Exposição Fotografias Artísticas'", n.15; BARROS, Valêncio. "A Fotografia é Arte", n.16; s/a. "Tibor Benedict", n.16; CARDOSO, Edgard. "O que os olhos vêem", n.16; CONTE, Alejandro Del. "Os que segeum a corrente", n.17; AMATEUR, VIEJO. "Bueno va el óleo!", n.18; MOYA, Angel de. "Nuvens a Vontade", n.18; CUNHA, Silvio da. "Quando a fotografia se torna uma arte", n.19; BORIS, José. "O retrato como expressão artística", n.19; SALVATORE, Eduardo. "À margem do VI Salão", n.20 e s/a. "O VI Salão na Opinião da Crítica", n.20.

[111] Não foi possível localizar os artigos originais que foram traduzidos no Boletim. Apenas o artigo de Stanton Loeber, "Como fazer uma fotografia para Salão", que está definido como adaptado, foi encontrado traduzido do inglês para o espanhol na *Fotocamera (la mejor revista de su gênero em la América latina)*, Tomo V, n.56, abril de 1945, de Buenos Aires, com o nome "De La Luz depende todo". Esta pista pode indicar a hipótese de que as adaptações seriam segundas traduções, como modificações adaptadas aos propósitos do *FCCB*, em influenciar uma mudança nos salões de fotografia, a partir do artigo que trabalha com recortes.

encontrando na teorização e na crítica interna um meio de atualizar os padrões fotográficos. Neste período, os artigos imbuídos na defesa do pictorialismo são mais raros. Fotógrafos como Valêncio de Barros e Humberto Zappa, deram continuidade a esse ideal de arte fotográfica, sendo que ambos se manifestavam diante de uma mudança de concepção priorizada no *FCCB*.

Um destes artigos que recorria às idéias pictorialistas, entre 1948-1951, foi *Considerações sobre a paisagem* [112], transcrito de uma palestra realizada na sede do Clube, em setembro de 1949, em que Valêncio de Barros tratou da paisagem como tema em fotografia. O texto inicia-se com o percurso desse gênero na pintura, levantando a produção greco-romana, as influências do romantismo e chegando à pintura holandesa qualificada como '*vanguardeira da arte contemporânea*'.[113] Valêncio de Barros considerou que esta temática "*a muito custo conseguiu vencer a indiferença dos pintores antigos. Para eles a paisagem era apenas um cenário de fundo para as pinturas históricas, religiosas ou mitológicas ou para os retratos dos grandes personagens da época*". E ao problematizar uma história da arte, passou à história da fotografia, ambas guiadas pelo tratamento da paisagem, sendo esta, para o autor, o imbricamento entre as duas expressões. Em sua argumentação, afirmou que no surgimento da fotografia "*esses problemas já estavam resolvidos. As Belas Artes já haviam consolidado as suas leis*".[114] Essas idéias buscavam por meio da paisagem justificar a entrada da fotografia no âmbito artístico. Cabe lembrar que essa discussão é datada do final do século XIX, quando os fotógrafos se uniram em associações para o questionamento da fotografia enquanto reprodução de uma realidade e para a defesa de seu estatuto artístico. Entender as razões que levaram Valêncio de Barros a tratar desse tema em meados do século XX, faz pensar que sua intenção seria a de resgatar uma base teórica para a fotografia produzida no *FCCB*, assim como perpetuar a tradição do fotoclubismo.

Na introdução, Valêncio de Barros defendeu que a fotografia deveria "ser clássica" por meio das bases pictorialistas, centradas na composição, no estudo do desenho e na pesquisa da perspectiva. O fotógrafo justificou que a objetiva nunca alcançou a finalidade

---

[112] BARROS, Valêncio. "Considerações sobre a Paisagem" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 41 e 42, 1949.
[113] Esta qualificação justifica-se, no artigo, por ser na Holanda, antes de 1700, a idade de ouro dos paisagistas. Valêncio de Barros, afirma que Ruysdael seria um artista comparado a Rembrant, citando o livro *Le Maitres d'Autrefois*, Hollande, VII.
[114] Ibidem.

artística de transmitir uma 'realidade visual', pois ela transmitia uma 'realidade material'. Para ele, a 'realidade visual' era aquela transmitida pelos olhos, que teria poder de síntese da realidade e que proporcionaria um sentimento, um pensamento, "uma vaga indecisão". Para corrigir esse "desvio", propôs o uso de objetivas '*flour*',[115] 'anacromáticas' e 'color', que eram usadas para oferecer um aspecto de irrealidade à imagem. Este princípio retoma os estudos do fotógrafo naturalista Peter Henry Emerson, na década de 1880. Ao constatar que a percepção da natureza seria mediada pelo olhar humano, Emerson defendia que a fotografia deveria transmitir a naturalidade da visão humana e, para isso, seria adequado o emprego de recursos que deixassem a imagem levemente desfocada ou com uma atmosfera enfumaçada.[116]

No final de *Considerações sobre a paisagem*, encontra-se um manifesto à proteção dos sítios pitorescos, valorizados por serem lugares importantes para a manutenção da tranqüilidade do homem moderno. Para o autor, a experiência do homem com as paisagens:

> em face da Natureza, a alma humana experimenta uma comoção profunda, quase religiosa. Já não basta observá-la. É preciso sentí-la. A paisagem tornou-se um estado da alma. E por isso mesmo os temas favoritos são os momentos fugitivos, as horas crepusculares, mais ricas de expressão, o céu, sempre fugaz, em perpétua renovação, os efeitos de luz, tudo enfim, que é transitório, efêmero e sutil.[117]

Valêncio de Barros justificou sua orientação à escolha de paisagens, por acreditar obter, por meio dela, a fruição dos sentimentos do fotógrafo e do homem moderno em contato com a natureza. Em uma análise comparativa sobre a terminologia utilizada na fotografia do século XIX, Rosalind Krauss demonstrou que o discurso que se formava com o conceito de 'vistas' se diferenciava do discurso de 'paisagem'. A autora afirmou que "*la primera* (vistas) *compone la imagen de um orden geográfico; la segunda representa el espacio de un Arte autónomo y de su Historia idealizada y especializada, espacio constituido por el discurso estético.*"[118] A paisagem se fundava nos parâmetros das Belas Artes e remetia a

[115] O *flour* era um recurso utilizado para o efeito de uma pequena perda de nitidez da fotografia, provocado pela difusão da luz. Poderia ser realizado no momento de captação da imagem, com o deslocamento do foco ou na impressão da prova.
[116] MELLO, M. Op. Cit. pp 33 e 34
[117] BARROS, Valêncio. "Considerações sobre a Paisagem" in *FCCB-Boletim* Ano IV, n. 42, 1949.
[118] KRAUSS, R. Op. Cit p. 48

uma concepção de autoria, com a mediação da presença do artista, marcada na cópia fotográfica.

Humberto Zappa, em *Bromoleo, os bromoleistas e seus inimigos*, escrito especialmente para o Boletim de outubro de 1948, logo após a palestra de Valêncio de Barros, também se declarou defensor do uso do bromóleo: "*longe de conspirar contra nossa arte, a dignifica*". Zappa levantou as vantagens que um bromóleo possuía na aquisição de valor artístico na fotografia. Pela necessidade de seleção, a intervenção pessoal do fotógrafo significaria um domínio autoral em todo o processo fotográfico e sua interpretação na própria fotografia. Ao defender esse processo, disse: "*não se julga uma obra em pintura se ela está executada ao carvão, lápis, pastel, tempera, aquarela, óleo e etc. pelo mérito do material empregado, e sim pelo seu valor artístico e sua técnica*" [119]. Nesse caso, o ponto forte dessa defesa é a manutenção do estatuto artístico da fotografia e, logo, do fotógrafo, por meio desse recurso.

Em dezembro de 1950, quando foi realizada a exposição individual de Humberto Zappa na sede do *FCCB*, o Boletim publicou mais um artigo pela causa pictorialista, centrado na intervenção manual de pigmentos oleosos na cópia fotográfica, o uso do bromóleo. Humberto Zappa, em *Apologia do Bromóleo* [120], permaneceu questionando o abandono da prática pictorialista nos salões e clubes. Como no artigo anterior, Zappa reconheceu o uso do bromóleo como recurso para se atingir o estatuto artístico. Neste, pareceu rebater as críticas de que essa técnica seria relegada a um passado: "*não se pode dizer que o bromoleo é um processo antiquado ou fora de móda, porquanto o que interessa na obra é a concepção e o interesse que ela desperta, independente de sua técnica de execução*". Ainda justificou seu uso: "*no caso do bromóleo, todo ele poude evoluir juntamente com as nórmas que regem a fotografia artística*", considerando ainda uma perspectiva nova na fotografia: "*assim como será moderno um bromóleo executado em 1950 se o motivo e a concepção da obra se enquadrem dentro do espírito atual.*" Defendendo o pictorialismo, ele também revelou a mudança da prática fotográfica, atribuída a uma realidade que priorizava e valorizava os usos que se afastavam da técnica de intervenção, que estavam sendo abandonadas e relegadas ao passado.

---

[119] ZAPPA, Humberto. "O Bromóleo, os Bromoleistas e seus inimigos" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.42, 1949.

[120] ZAPPA, Humberto. "Apologia do Bromóleo" in *FCCB-Boletim* in Ano V, n.56, 1950.

***"O Marinheiro"* Humberto Zappa**
***in FCCB-Boletim* Ano V, n.56, 1950**

Ao provar o caráter moderno que essa prática poderia obter, o artigo de Zappa trouxe impressa, junto ao texto, uma fotografia com bromóleo para ilustrar e justificar seu uso. Em **Marinheiro**, o perfil do homem e do porto modernizado com grandes guindastes e barcos se destacam. Essa imagem, que lembra uma fotomontagem, apresenta o retratado de perfil valorizado pelos brilhos e tonalidades oriundos do emprego de técnicas pictorialistas, assim como a imagem de fundo, que se parece com o esboço de um desenho, pelo branqueamento da cópia fotográfica. Os ornamentos que compõem a imagem, como o chapéu, a roupa e os barcos são elementos simbólicos que participam da interpretação literal que a fotografia retratava.

O emprego de ornamentos foi um dos pontos de crítica dos artigos que divulgavam a fotografia 'moderna' em contraposição à fotografia pictorialista. O primeiro desses artigos publicados no Boletim foi *A Missão e o Campo de Ação da Fotografia Moderna* do húngaro Tibor de Csorgeo. Ao diferenciar a prática 'moderna' da 'pictórica', justificou que "*a fotografia moderna não pode ser misteriosa ou indiscernível, nem, sobretudo, ser um*

emaranhado composto por inúmeros motivos; deve-se ver e reconhecer imediatamente todos os seus motivos". [121] Para isso, argumentou que a fotografia deveria ser simples e direta, com a supressão de ornamentos e sem recorrer a manipulações na cópia ou a artifícios.

Os ornamentos foram tema de um debate caloroso, entre 1850 e 1950, envolvendo artistas, artesãos, arquitetos, designers, críticos, teóricos e historiadores da arte, segundo Gilberto Paim. Em *A Beleza sob Suspeita*, o autor privilegiou um diálogo entre textos críticos sobre ornamentos, mostrando o significado assumido dessa prática em diferentes contextos, no entrosamento com a natureza e sua funcionalidade, que influía no trabalho do artesão, do arquiteto e do artista, nos materiais empregados e no olhar do homem moderno. Argumentou: "*O modernismo tem sido insistentemente caracterizado pela rejeição ao ornamento; a meu ver, evita-se assim refletir sobre o efeito propriamente estimulante que as restrições modernistas tiveram sobre as diversas práticas ornamentais.*" [122]

Em relação à aversão modernista ao ornamento, Gilberto Paim encontrou o arquiteto austríaco Adolf Loos como um dos autores mais citados para justificar o desaparecimento do ornamento. Ao publicar diversos artigos sobre o uso de ornamentos em materiais cotidianos, como arquitetura, mobiliário, utensílios, Loos estendeu seu significado para a linguagem, para os hábitos de higiene pessoal e para as regras de polidez. Paim afirmou que "*Para Loos, a expulsão dos ornamentos tinha como função principal a integração dos homens modernos ao seu próprio tempo*" [123]. Dessa idéia principal, pode-se fazer uma ponte com a rejeição dos ornamentos na fotografia do *FCCB*, a fim de enfatizar uma mudança no olhar do observador em contato com a cidade.

Nesse sentido, a atualização da fotografia artística era dada pela velocidade de leitura e transmissão do referente imagético. Considerando a fotografia pictorialista como rebuscada, Tibor de Csorgeo destacou uma 'fotografia moderna' a partir de sua inserção no cotidiano, alertando o fotógrafo acerca da leitura que o observador tendia a fazer. Em vez da contemplação de diversos motivos, exigida no pictorialismo, passava a ser valorizado um entendimento rápido que uma imagem direta, sem ornamentações, tenderia a mostrar.

---

[121] CSORGEO, Tibor. "A Missão e o Campo de Acção da Fotografia Moderna", in *FCCB-Boletim*, n.31, 1948.
[122] PAIM, Gilberto. *A Beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Whight, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000. p. 9
[123] Idem, Op. Cit. p. 71

Ainda em julho de 1948, em *Tendências da Fotografia*, adaptado de *Fotografia-Revista do Circolo Fotografico Milanese*, Volf Sterental pôs em questão uma tendência fotográfica atualizada no fotoclubismo, que se orientava pelo 'dinamismo da vida cotidiana'. Diferente de Csorgeo, esse fotógrafo italiano não a denominou de "fotografia moderna", mas a definiu como uma prática fotográfica que acompanhava a 'realidade da vida moderna' e a vivência do fotógrafo. Ele comentou:

> A nossa é uma época mecanizada e é a objetiva, de preferência ao pincel, que pode exprimir claramente aos demais, o espírito de nossa época. O conseguirá tanto mais eloqüentemente quanto mais o fotógrafo estiver identificado com a realidade da vida moderna, quanto mais intimamente se fundiram a sua sensibilidade e intelecto com o espírito da moderna atualidade, quanto mais intensamente ele a vive em todas as suas manifestações, especialmente as artísticas e intelectuais [124].

E ainda, em crítica ao pictorialismo, Sterental caracterizou essa 'nova tendência' contrária a qualquer hibridismo com outros meios de expressão artística, como a pintura, o desenho e a água-forte. Segundo ele, essas práticas pictóricas intencionavam tratar a "*fotografia como um meio simplificado de artes gráficas*". Idéia que foi repetida por Salvatore, em seu artigo de 1951, citado anteriormente.

O exercício do olhar era exigido tanto para o fotógrafo, na constituição da fotografia, quanto para o observador, na recepção dessa imagem. Nesse momento, a mudança de concepção fotográfica acompanhava a formação da idéia sobre o observador. Este não é mais o fotógrafo especialista, detentor do conhecimento técnico e estético próprio do meio, circulante no fotoclubismo. Amplia-se a concepção de observador, que não estaria mais somente restrito à classe dos fotógrafos, incluindo-se pessoas em contato com outras manifestações artísticas, participantes de uma cultura urbana ampliada. A fotografia fotoclubista passava a se apoiar na percepção do cotidiano, logo, este observador também era o transeunte que estava familiarizado com os estímulos visuais de uma pretensa modernidade. No geral, a arte moderna buscava tornar-se uma cultura urbana, direcionada ao espaço público, a fim de enraizar-se no cotidiano, sem se restringir a um ambiente estritamente artístico.[125]

---

[124] STERENTAL, Volf. "Tendências da Fotografia" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 39, jul. 1949. p.6
[125] LOURENÇO, M. Op. Cit. pp. 105 e 161

Outro artigo publicado originalmente no mesmo periódico italiano[126] e traduzido para o Boletim em 1950, é *A Arte do Fotógrafo* de Hugo Van Wadenoyen, que também critica o pictorialismo pela necessidade de superá-lo em busca de uma peculiaridade fotográfica. Para isso, o autor retomou a diferença entre os dois campos de atuação artística, o da pintura e o da fotografia:

> os instrumentos do pintor (espátulas, pincéis, etc.) são uma extensão das mãos; o aparelho fotográfico estende a aplicação tanto das mãos quanto dos olhos. Justamente esta amplificação ótica é que torna a fotografia fundamentalmente diferente dos outros meios gráficos: e é por esta razão que a visão do fotógrafo pode diferir tão grandemente daquela do pintor.[127]

Na valorização do ótico em detrimento do tátil, Wadenoyen quebrou a dicotomia referente à fotografia documentária e instantânea, considerando-a válida para artistas que sabiam tirar "com imaginação e sensibilidade" os fatos do dia a dia. Com isso, o autor criticou a idéia de que a arte fotográfica só residiria nos salões de "culto pictórico". Ele propôs que "*o escopo a ser atingido é sobretudo o de encorajar um tipo popular de fotografia, de caráter realístico e documentário e de compreender, por outro lado, que o processo fotográfico apresenta possibilidades também para uma arte mais abstrata e simbólica*".[128] Com essa proposição, Wandenoyen sugeriu ao fotógrafo amador que direcionasse o olhar ao ambiente e às coisas que o cercavam, para conferir particularidade à sua representação fotográfica, de acordo com aquilo que ele vivenciava. O que difere, por exemplo, da proposta de Valêncio de Barros, que defendeu que o sentimento do fotógrafo deveria vir do encontro com a natureza. Estas idéias que Wandenoyen divulgou, além de trazerem a proposta da vanguarda fotográfica, expressaram uma noção ampliada de 'moderno' que mantiveram a experiência do fotógrafo a seu contexto histórico.

Em comum, os artigos de Sterental e Wandenoyen se destacam pela crítica à intervenção pictórica. A defesa da fotografia enquanto arte passava a ser justificada pelo uso dos recursos intrínsecos ao processo fotográfico. Essa crítica remete às experiências da 'fotografia direta', realizadas por fotógrafos norte americanos, oriundos de uma tradição

---

[126] *Fotografia- Revista do Circolo Fotografico Milanese.*
[127] WANDENOYEN. Hugo Van "A Arte do Fotógrafo" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.47. mar. 1950.
[128] Ibidem.

pictorialista e fotoclubista, como Alfred Stieglitz, Paul Strand e Edward Weston, na década de 1920. Beaumont Newhall, o primeiro curador do Departamento de Fotografia do MoMa, em 1940, que realizou a histórica exposição "*Photography: 1839-1937*", - a qual daria origem ao livro *History of Photography* [129]-, denominou Paul Strand como um dos pioneiros dessa experiência. Para tanto, citou as palavras de Strand, de 1917:

> El problema del fotógrafo es ver claramente las limitaciones de su medio, y al mismo tiempo sus cualidades potenciales, porque es precisamente aquí que la honestidad – no menos que la intensidad de visión- se constituye en requisito previo de una expresión viva. (...) La más plena realización de ello se obtiene sin trucos de procesos ni de manipulación, y gracias el uso de los métodos de la fotografia directa. [130]

Newhall informa que em 1923, Strand propagava em suas aulas na *Escola de Fotografia de Clarence Hudson White*, a necessidade de desvencilhar a imagem da fotografia artística da pintura, reconhecendo as peculiaridades próprias de sua linguagem.

No *FCCB-Boletim*, em 1950, quando o 'moderno' ganhava corpo e repercussão, encontra-se um artigo adaptado de Daniel Masclet, - correspondente francês do *FCCB*, e participante do *Groupe des XV* -, que tratou da história de Edward Weston, originalmente publicado no periódico *Photo-Cinema*. Em uma pequena biografia, Masclet contou que quando Weston foi convidado a ser membro do Salão de Londres, em 1917, lançou seus princípios de produção estética, baseados na nitidez, gradação tonal, objetividade e pureza dos meios, tendo em vista a perfeição, a beleza e a qualidade das fotografias. Diante da relevância do processo de fatura, Masclet questionou a possibilidade do trabalho de Weston sobrepor a técnica à arte, faltando "*a espontaneidade, a versatilidade e aquela naturalidade que tanto encanta os que apreciam a fotografia artística*". [131] No entanto, afirmou que Weston soube resolver esses problemas como um 'gênio', por meio dos retratos sem retoques e dos 'ângulos inimitáveis'. Ao levantar os valores da produção do fotógrafo norte-americano, destacou a crítica ao nivelamento da fotografia com a pintura, citando as próprias palavras de Weston:

---

[129] DOBRANSZKY, Diana. "A Fotografia e o Museum of Modern Art (Nova York)/ origens II/II" in *Revista Eletrônica Studium*, http://www.studium.iar.unicamp.br/24/05.html?ppal=2.html, acesso em 09 de janeiro de 2007.
[130] Apud. STRAND, Paul. "Photography", in *Seven Art*, vol. III pp. 524 e 525 in NEWHALL, B. Op. Cit. p.174
[131] MASCLET, Daniel. "A Arte Fotográfica de Edward Weston" in *FCCB-Boletim*, Ano V, n. 51, jul 1950.

> uma das grandes qualidades da fotografia, reside na sua capacidade de permitir ao artista de se servir, inteligentemente, de uma quantidade de trabalho, que não é mais limitado, como para a pintura realizada por uma técnica manual de uma lentidão pré-histórica, e sim, unicamente por sua **capacidade de visão**. (grifo do autor). [132]

O exercício do olhar mais uma vez era valorizado nos artigos do *FCCB-Boletim* e aparecia atrelado à defesa da especificidade fotográfica.

No editorial do mesmo número em que foi publicado o artigo sobre Edward Weston, julho de 1950, o Boletim trouxe uma discussão que orientava os amadores sobre o trabalho fotográfico. Como Masclet colocou, o editorial afirmava que o emprego técnico seria um modo auxiliar de se chegar à interpretação do fotógrafo, mas que, no entanto, não consistia no cerne do processo fotográfico. Ponderou: "*primordialmente, um sólido conhecimento da fotografia nas suas possibilidades e confinações no terreno da plástica e da estética, considerando a técnica operatória como coadjuvante, a despeito da importância que venha desempenhar na obra apreciada no seu todo*".[133] Nesse sentido, defendeu que somente pela construção formal da imagem, inserida no "terreno da plástica e da estética", que se poderia organizar e dar forma à intuição e à inspiração, que seriam bases do processo artístico. Por esse editorial e pela escassez de artigos publicados sobre a "*técnica operatória*", abundantes no período inicial do Boletim, confirma-se a mudança na orientação fotográfica do Clube, ao priorizar uma orientação voltada para a construção de uma linguagem inseparável das idéias subjetivas que o fotógrafo deveria transmitir, com os meios específicos do fotográfico.

Nessa discussão, aparece uma disputa com os fotógrafos norte-americanos que eram participantes dos salões internacionais, como por exemplo, fotógrafos da *National Photography Society*. O editorial de agosto de 1948, que antecede o VII Salão, revelou uma expectativa nos trabalhos que seriam expostos: "*Continuará o 'sentimento artístico' a prevalecer sobre a técnica dos norte-americanos? Estarão os movimentos artísticos da atualidade com suas várias correntes, influindo na arte fotográfica?*". [134] Segundo o editorial, essas perguntas foram feitas nas rodas dos 'aficcionados'. Nesse texto, a produção dos norte-americanos era avaliada por sua produção fotoclubista e não pela vanguarda

---

[132] Ibidem.
[133] s/a "A Nota do Mês" in *FCCB-Boletim*, Ano V, n.51, jul. 1950.
[134] "A Nota do Mês" in *FCCB-Boletim*, Ano III, n.28, agosto de 1948.

fotográfica, como poderia se supor com a exposição "Fotografias Artísticas". Provavelmente, no momento em que escreveram esse editorial, os diretores do Clube haviam tido contato com algumas fotografias que participariam da seleção desse Salão. Tanto que no próprio texto, apareceram nomes de fotógrafos internacionais que participariam do Salão, conhecidos pelos fotógrafos do *FCCB* apenas por revistas especializadas, como o do húngaro Tibor de Csorgeo, Erno Vadas, Andor Angyalfy, Lambros, Gilchrist. Com essas perguntas, o Boletim trazia uma primeira impressão do que seria exposto no VII Salão. Ao criar uma expectativa, como um modo de divulgá-lo, antecipava-se uma mudança que despontaria nesse Salão, o que pode ser visto no catálogo, com a inclusão de fotografias que exploravam a plasticidade da imagem.

O que se apresentava nesse editorial como um indício de mudança das fotografias tradicionalmente encontradas nos *Salões Internacionais de São Paulo*, tornou-se questão central no artigo *Crítica ao IX Salão*, publicado primeiro no jornal *O Estado de São Paulo* e transcrito para o Boletim sem indicação do autor, em 1950.[135] O artigo levantou diferenças entre a produção fotográfica exposta no VI Salão de 1947, com a do IX Salão de 1950, afirmando que houve progresso e qualidade de apresentação na última.

Descrevendo a mudança de percepção por parte dos fotógrafos do Clube nas duas exposições, o autor disse que a produção de 1947 era voltada para uma estagnação da fotografia fotoclubista, "*dentro de certos padrões da fotografia chamada 'artística' numa uniformidade niveladora de valores, em certo sentido prejudicial à formação e evolução da fotografia paulista*". Em relação ao IX Salão, escreveu:

> sente-se uma atmosfera arejada. E, se flutua ainda o bafo das cousas superadas, a permanecer num desvão ou outro da Galeria Prestes Maia, parece-nos que essa permanência foi premeditada a fim de permitir um contraste e um confronto entre a fotografia de hoje e a de ontem, a fim de permitir talvez a pesquisa de traços daquela que será a de amanhã.

Contrapondo duas vertentes da prática fotográfica (a nova e a antiga), o autor disse encontrar homogeneidade na produção do *FCCB*, e a nomeou de 'escola paulista', pelo

[135] O autor informa ser, ao longo do texto, representante da imprensa, freqüentador das atividades do *FCCB*, crítico de fotografia e cinema, e ainda, autor de um texto escrito em janeiro de 1947, em que cita parte no artigo. Investigando o *FCCB-Boletim* desta data, encontra-se o artigo *Impressões sobre o V Salão* atribuído a Compur, que trás as mesmas críticas proferidas nesta citação, mas que não possui a mesma parte no texto. Por isso não se pode afirmar, ao certo, de qual autor se trata.

"seu caráter de oposição ás velhas formas acadêmicas da chamada 'fotografia artística' ou como se diz na gíria dos amadores, da 'fotografia de salão'".[136]

A denominação de 'Escola Paulista' foi posteriormente aplicada em *História da Fotografia Moderna no Brasil* para marcar uma fase da produção do *FCCB*, referindo-se a uma "sólida unidade" e uma coerência no conjunto das fotografias produzidas no Clube, na década de 1950.[137] Esse termo, originário de artigos em jornais da época, tem sido recorrente na historiografia. No Boletim, foi usado principalmente após 1951, em revisão de sua história. Maria Cecília de França Lourenço atribui a denominação de 'Escola Paulista' aos pintores oriundos da Família Artística Paulista que, entre 1939 e 1949, realizavam os Salões Paulistas, no qual desejavam a afirmação de uma identidade moderna.[138] Pode-se supor que esta atribuição à produção do *FCCB*, tenha sido emprestada da crítica de artes plásticas, relacionando a produção fotográfica do *FCCB*, exposta nos Salões Internacionais de Fotografia, à qualificação do moderno.

Ao observar as fotografias publicadas nos catálogos desses Salões, de 1942 até 1947, percebe-se uma correspondência com os textos do Boletim. Como por exemplo, as palestras transcritas a favor do modelo pictorialista acompanhavam o predomínio das fotografias no catálogo do VI Salão de 1947, onde se encontram paisagens, retratos, ou temas do cotidiano tratados com técnicas pictoriais. No catálogo do VII Salão, de 1948, percebe-se que as fotografias se distanciam tanto das temáticas e conteúdos pictorialistas quanto dos seus tratamentos técnicos e estéticos.

No VI Salão, a tendência aos temas pictoriais é reforçada também pelos artigos de Eduardo Salvatore, *À Margem do VI Salão*, e Compur, *Qualidade- a principal característica do VI Salão*.[139] Esses fotógrafos comentam algumas fotografias, qualificando-as de acordo com sua característica marcante e analisando-as segundo as regras composicionais, retomando, até mesmo, movimentos da arte de vanguarda. Das fotografias publicadas no catálogo, citam-se: **Pescadora** do cubano Angel de Moya, que Salvatore classifica como "o mais puro classicismo"; **Depois do Café** de Antonio Chiattone Filho, fotógrafo do *FCCB,* que teve a fotografia valorizada por Salvatore pelo acento do

---

[136] s/a "Crítica ao IX Salão", in *FCCB-Boletim*, Ano V, n.53, 1950.
[137] COSTA, H. e SILVA, R. Op. Cit. p.49
[138] LOURENÇO, M. Op. Cit. p.61
[139] SALVATORE, Eduardo. "À Margem do VI Salão" e COMPUR "Qualidade- A Principal característica do VI Salão" in *FCCB-Boletim*, Ano II, n.20, 1947.

uso da técnica pictórica do 'flour', denotando uma atmosfera esfumaçada à imagem. Os retratos, **Mata-Hari** de E. Robertson, qualificado no artigo, pelo 'materialismo crú' e **Intense** de R. Winquist, pelo "forte espiritualismo".[140] Com essas críticas, percebe-se o uso freqüente de vertentes para definir e qualificar a obra, o que seria coerente com a idéia da obra fotográfica como artística. E ainda, a percepção de que o *FCCB-Boletim* estaria sendo considerado como um veículo de crítica dos parâmetros e referenciais envolvidos nas fotografias dos Salões.

Catálogo do VI Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, 1947

"A Pescadora"
Angel Del Moya

"Café no Bule"
Antonio Chiattone Filho

[140] SALVATORE, Eduardo. "Á Margem do VI Salão de Fotografia" in *FCCB-Boletim,* Ano II, n.20, dez 1947.

"Intense"

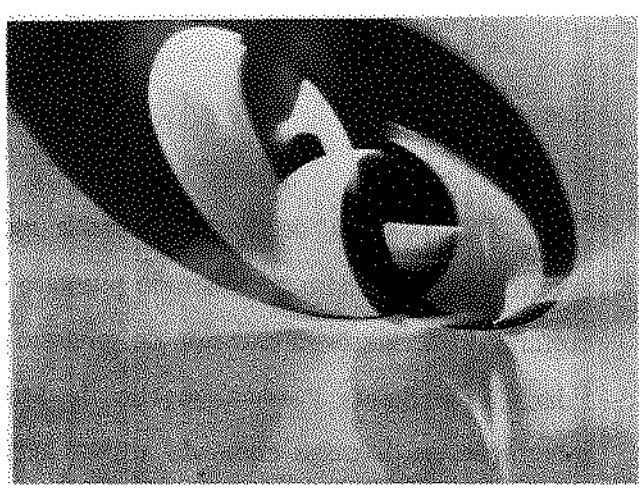
R. Winquist

"Mata-Hari"

E. Robertson

As quatro fotografias, de traço pictorialista, caracterizam-se pelo emprego da escala de tonalidades claras, o ângulo de tomada frontal, o primor pela composição com o motivo principal centralizado ou deslocado para a direita, e as temáticas, que tratam de paisagens e retratos. Em **Pescadora**, os ornamentos como o cesto, o barco e o vestido esvoaçante compõem a fotografia e oferecem um caráter romântico à imagem que o título descreve como pescadora. Em **Depois do Café**, o tratamento com o "flou" provoca uma perda de nitidez da imagem e acentua uma cena idílica, no entanto, a fotografia possui um recorte direcionado a elementos que compõem um cotidiano, o que seria comum às fotografias de pesquisa atualizadas. Na retratística, as modelos figuram em uma postura que lembra a divulgação das estrelas do cinema hollywoodiano da década de 1940, buscando uma sensualidade exacerbada com as poses ditas "modernas": o recorte que aproxima o rosto na **Intense**; e a presença do cigarro na **Mata-Hari**.

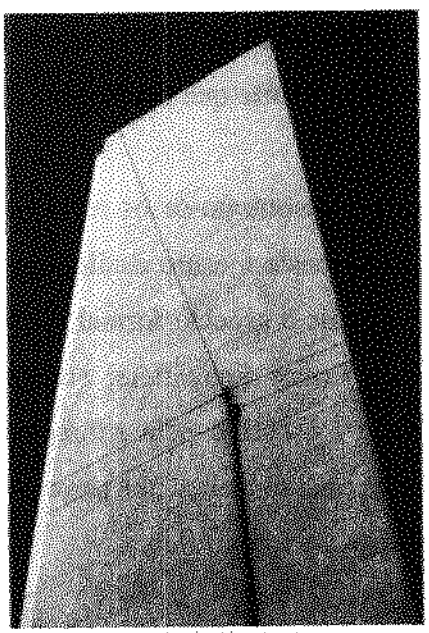
A partir das fotografias no catálogo desse Salão, encontram-se os referenciais do pictorialismo como predominante nos salões. No entanto, neste mesmo catálogo, algumas poucas fotografias publicadas se destacam por explorar mais o aspecto formal do que uma temática literal. Em **Sculpture of light** do norueguês Ernest Schwitters, encontra-se a experimentação do abstracionismo, em que o referente foi obtido pela sobreposição de imagens através do jogo de luzes refletidas, o que mostra uma mudança por parte do júri do salão, que se mostrou aberto na seleção de novas pesquisas no fotográfico.



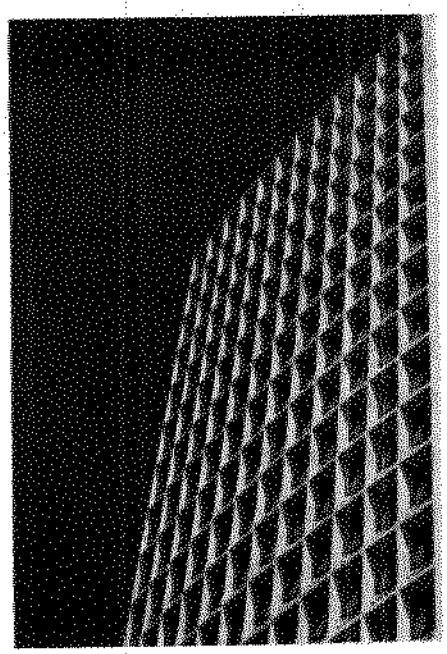
"Sculpture of Light" **Ernest Schwitters**
Catálogo do VI Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, 1947

Dos fotógrafos-sócios do *FCCB* participantes do VI Salão, Thomas Farkas destacou-se no texto de Salvatore e no de Compur pela fotografia **Composição**, tirada a partir do prédio do Ministério da Educação e Saúde, no Rio de Janeiro. Salvatore classifica-a de cubista, inserindo-a no movimento de vanguarda. Compur disse que Farkas, nesta fotografia, "*julga com maestria o que lhe é peculiar, as linhas e massas*",[141] analisando a foto por meio do seu aspecto formal e composicional.

VI Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, 1947



"Composição"
Thomas Farkas



"Colméia"
José Yalenti

Composição de Farkas, chama atenção ao explorar a abstração das formas geométricas do prédio considerado pioneiro da arquitetura moderna e exemplo da política cultural modernizadora exercida do governo de Getúlio Vargas. O prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública no Rio de Janeiro (1936-1943) foi construído a partir da integração de diversas obras de artistas representativos. O projeto foi concebido por Le Corbusier e empreendido por um grupo de arquitetos brasileiros chefiado por Lúcio Costa,

[141] COMPUR. "Qualidade- a principal característica no VI Salão" in *FCCB-Boletim*, Ano II, n. 20, dez 1947.

do qual se destacaria Oscar Niemeyer, ainda jovem na profissão. [142] Contou-se também com a participação de Burle Marx, no planejamento dos jardins, Bruno Giorgi, que realizou um monumento pela juventude brasileira e Cândido Portinari, responsável pelos afrescos sobre os ciclos da economia brasileira e pelos cartões para a decoração dos murais de azulejo.[143]

A partir do *índice*[144] do prédio do Ministério da Educação e Saúde Pública, a fotografia **Composição** de Farkas se constitui pelo jogo de luz e sombra. Passa-se a impressão de um fotograma[145], mas logo se recupera o referente do prédio pela presença do poste de fiação e sua sombra. O mesmo prédio também foi fotografado por José Yalenti, em **Colméia**, exposta neste Salão de 1947. Yalenti, um dos sócios fundadores do *FCCB*, embora formado no pictorialismo, antecipou-se na exploração das especificidades da linguagem fotográfica, destacando-se dentro do Clube, com as fotografias de contraluz. Sua produção mais divulgada foi a que, justamente, explorou o aspecto formal e o contraste duro da imagem.[146]

Como Farkas, Yalenti buscou a abstração das formas pelo uso geométrico das linhas, numa tomada de câmera de baixo para cima, que caracterizava a prática de um olhar fotográfico que acompanhava as investigações da vanguarda fotográfica da década de 1920, escasso no *FCCB* nesse momento. Interessante notar que a fotografia bem comentada **Composição** não foi publicada no catálogo e nem nas páginas do Boletim. Thomas Farkas foi representado no catálogo com a publicação de **Morro Dois Irmãos**. Embora seja uma paisagem carioca que compõe o conjunto das obras de paisagem do catálogo, composta pelas formas dos morros em encontro com nuvens, explora o aspecto formal da imagem, valorizando os volumes e os altos contrastes.

---

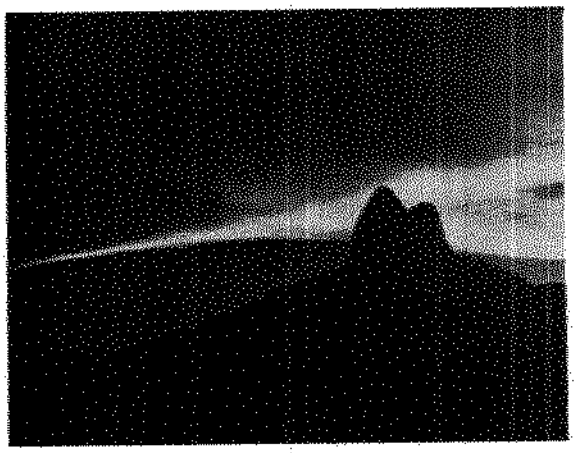
[142] David Underwood revelou que foi neste contexto, que Niemeyer absorveu o estilo de Le Corbusier, o que seria adaptado, posteriormente, em outras construções desta arquitetura moderna, como o parque do Ibirapuera ou o plano piloto de Brasília. Ver: UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil.* São Paulo: Cosac e Naif, 2002. p. 35

[143] COUTO, Maria Fátima Morethy. *Por Uma Vanguarda Nacional.* Campinas, SP: Editora da Unicamp,2004. p.31

[144] Traço, parte de referente que não é explicitado na imagem. Neste caso, a referência do prédio em questão encontra-se no texto de Comptur. Ver: DUBOIS, P. Op. Cit.

[145] Fotograma consiste em uma fotografia realizada no laboratório, sem a mediação da câmera, apenas com a impressão da luz sobre o papel fotográfico.

[146] Como nas fotografias **Energia**, de 1945, **Paralelas e Diagonais**, de 1945 **Evanescentes**, que foi exposta no VII Salão de 1948.



"Morro Dois Irmãos" **Thomaz Farkas**
Catálogo do VI Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, 1947

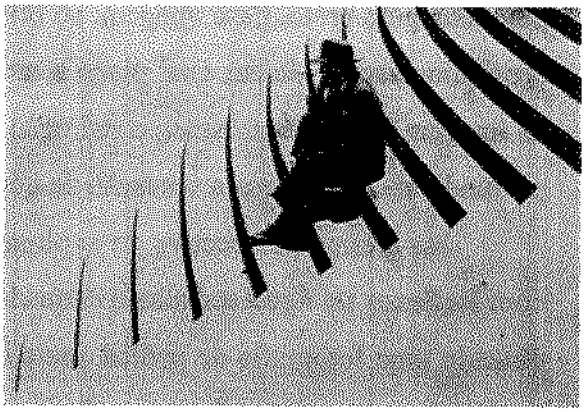
No catálogo do VII Salão de 1948, mostra-se um maior número de fotografias que buscaram na pesquisa formal um resultado que afastava os traços pictorialista que eram de destaque nesses eventos. Essa mudança pode ser vista correspondente à divulgação da denominada "fotografia moderna" nos artigos do Boletim, como no artigo de Csorgeo. As fotografias expostas nesta perspectiva, em sua maioria, são dos fotógrafos do *FCCB*: **Ela e os Planos** de Francisco Albuquerque; **Reflexos na Praia** de Thomas Farkas, **Sombras da Tarde** de Eduardo Salvatore e **Evanescentes** de José Yalenti.

Catálogo do VII Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, 1948

"Ela e os Planos"
Francisco Albuquerque

"Reflexos na Praia"
Thomas Farkas

"Sombras da Tarde"
Eduardo Salvatore



"Evanescentes"
José Yalenti

O próprio título das imagens explicita a pesquisa dos recursos formais e estéticos no fotográfico, destacando na imagem sombras, reflexos, planos e linhas. Esses títulos expressam o abandono de temas românticos e sentimentais como 'tranqüilidade', 'serenidade', 'entardecer', denominando as paisagens, ou **Intense** e **Mata-Hari** no retrato. Esta mudança de intitulação, relaciona-se à introdução de uma proposta diferenciada ao observador com a imagem. Em vez de a fotografia suscitar sentimentos idealizados, ela exigiria o exercício do olhar do observador. Para a compreender a interpretação do fotógrafo, o observador deveria percorrer o olhar por toda a construção da imagem. Para tanto, mesmo as fotografias que preservavam os temas recorrentes no fotoclubismo, como retratos e paisagens, passam a ter um novo tipo de interpretação voltado mais para a construção formal do quadro fotográfico.

Francisco Albuquerque, que se destacava no *FCCB* por ser um fotógrafo de retratos, experimentou acrescentar ao tradicional tema do retrato, a exploração dos planos da imagem, em **Ela e os Planos.** Como o próprio título da fotografia sugere, em vez de o retrato se referir a sentimentos, trata a figura humana como mais um elemento formal que compõe a fotografia, assim como os planos e as linhas. Contornados pela sobreposição dos retângulos de tonalidades distintas, os planos se misturam e convergem ao corpo da retratada. O ponto de maior iluminação se concentra na parte direita da modelo, a qual está

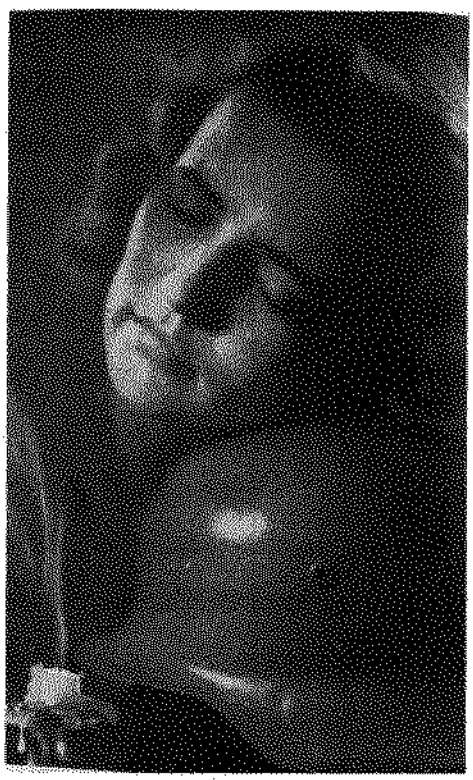
centralizada na imagem, abrangendo o rosto, parte do vestido, a mão na cintura e o pé direito, destacados pelo plano iluminado. Do lado esquerdo, expandem-se linhas do braço e da perna, que indicam a presença de outros planos com tonalidades mais escuras, marcado pelo retângulo preto. Essa imagem, ao brincar com os planos interceptando a modelo, lança o questionamento de em qual plano a retratada estaria inserida, subvertendo a perspectiva da imagem fotográfica. Nessa construção formal, os planos não seguem uma hierarquia de profundidade, o que traz a sensação de que todos pertencem a uma dimensão.

Na mesma perspectiva de explorar um tema recorrente nos salões, Thomas Farkas com **Reflexos na água** trabalha o enquadramento aproximado de um ambiente de natureza, obtendo uma fotografia de pedras, areia e água, em que o reflexo da água delineia formas que também compõe a imagem. De acordo com as regras de composição descritas nos artigos publicados do Boletim, Farkas usou a repetição do motivo de pedras, para dar harmonia à imagem. A tomada de câmera de cima pra baixo, assim como o recorte que divide as pedras na parte superior e inferior do quadro, propõem o efeito de achatamento da perspectiva, em que pedras se transformam em formas abstratas que se relacionam com as formas dos reflexos da água, em um mesmo plano, como na fotografia **Ela e os Planos**.

Ainda no catálogo do VII Salão, Eduardo Salvatore e José Yalenti exploraram o alto contraste e obtiveram imagens em diagonal, sendo que em **Sombras da tarde** a imagem é delimitada pelo facho de luz oriundo do canto superior esquerdo e **Evanescentes** criada pelos traços decrescentes do canto superior direito. Ambas as imagens resultam em um estranhamento ao olhar do observador. Na fotografia de Salvatore, a projeção das sombras das figuras humanas, que passam pela rua, parece formar uma imagem independente da sua origem, criando a impressão de um encontro entre duas pessoas. Em **Evanescentes**, o alto contraste das linhas que formam a escada, apaga a dimensão do espaço em que o homem está inserido, oferecendo uma atmosfera surreal à imagem. Essa fotografia, formada por poucas linhas, que aumentam conforme a subida dos degraus, apenas esboçados, sem concretude, relaciona-se à reformulação de um espaço, característico da experiência modernista. Mesmo com essas fotografias participantes do VII Salão afirmando uma mudança no *FCCB*, Francisco Aszmann[147], professor da *Sociedade Fluminense de*

[147] **Francisco Aszmann** (1907-1988) era imigrante húngaro e já exercia a fotografia na sua cidade natal. Praticante da fotomontagem pictorialista, utilizava-se de técnicas para disfarçar a 'colagem' de imagens. A partir de 1932, participa de Salões Internacionais ganhando diversas premiações, como o título de Campeão

Fotografia, fotoclube do Rio de Janeiro, foi premiado pela medalha estampada com o busto de Hércules Florence, votado pelos visitantes do Salão[148] como "a fotografia que mais agradou". Segundo nota no Boletim: "*'A Chama Apagada' é realmente um trabalho de grande valor, muito sugestivo e primorosamente executado*". [149]



"A Chama Apagada" **Francisco Aszmann**
Catálogo do VII Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, 1948

A fotografia trata de transmitir a comoção de uma mulher que chora por um soldado de guerra, por meio da representação literal dos elementos envolvidos. Elementos como as lágrimas no rosto da modelo, que rolam sobre o capacete do soldado e a própria 'chama apagada', literalmente representada, indicam o sentimento de dor e desesperança. No aspecto formal, as tonalidades suaves empregadas na imagem, como as luzes que se repetem no rosto e no capacete, fazem dessa fotografia um exemplo do gosto pictorialista,

---

Mundial na Nova Zelândia. Em 1948, imigra com sua família para o Rio de Janeiro, profissionalizando-se como fotógrafo em revistas fotográficas como *Sombras, A Cigarra* e o *Mundo Ilustrado*.

[148] O público dos Salões era caracterizado por ser heterogêneo. Participava desde fotógrafos pertencentes à associações fotográficas do país, alguns dos quais possuíam suas fotografias expostas, as famílias dos fotógrafos, representantes políticos, artistas, profissionais liberais, até os transeuntes, dentre outros.

[149] s/a "A Fotografia que Mais Agradou" in *FCCB-Boletim*, Ano III, n.32. dez. 1948. p.16

assim como a temática escolhida pelo viés romantizado e o título, assegurando a interpretação envolvida.

A partir da correspondência entre as fotografias publicadas nos catálogos dos Salões e as idéias discutidas nos artigos do *FCCB-Boletim*, pode-se estabelecer um diálogo entre elas. O reconhecimento da fotografia de Francisco Aszmann no Salão de 1948, que se caracterizou no geral por se empenhar na divulgação de uma pesquisa voltada à exploração do aspecto formal do fotográfico, relaciona-se com os escassos artigos após 1948, que buscavam preservar a prática pictorialista enquanto modalidade artística. Como os artigos de Valêncio de Barros e Humberto Zappa que foram analisados anteriormente.

Pela articulação do diálogo entre os artigos do *FCCB-Boletim* e as fotografias dos Salões, percebe-se que a partir de 1948 existiu a tentativa por parte do *FCCB* de se afastar do pictorialismo e se reconhecer como lugar de prática da 'fotografia moderna' no país. Pode-se dizer que esse esforço teve impulso na produção fotográfica internacional, - seja pelos movimentos de vanguarda na fotografia, ou pela própria mudança de concepção no interior das associações fotográficas internacionais. Entretanto, foi em busca de uma projeção no contexto artístico e cultural de São Paulo, que o Clube pôde encontrar um campo de divulgação que lhe ofereceu legitimidade e reconhecimento. Dessa forma, percebe-se um processo ascendente na auto-identificação de 'moderno' pelo *FCCB*, até a chegada de sua fotografia aos museus de arte de São Paulo.

Fotografia Subjetiva

Em 2 de julho de 1951, inaugurou-se a exposição *Subjektive Fotografie, Internationale Ausstellung Moderner Fotografie*,[150] realizada na Saarbrücken School of Arts and Crafts em Sarre, na Alemanha. [151] Organizada por Otto Steinert, reuniu 725 fotografias de diversos países, sendo dividida em várias seções. Steinert homenageou os fotógrafos da *Nova Fotografia* - atribuída à produção fotográfica da década de 1920 e 1930 que estava inserida nas produções das artes de vanguarda-, com a mostra retrospectiva de László Moholy-Nagy, incluindo 63 trabalhos,[152] Man Ray com 16 trabalhos e Herbert Bayer, com 13 trabalhos. Em uma seção especial intitulada "Fotografia Subjetiva", foram expostas 197 fotografias dos grupos internacionais que estariam representando os princípios desta exposição. Dentre esses grupos, destacavam-se *La Bussola, Circolo Fotográfico Milanese* e *Unione Fotográfica*, da Itália, *C.S. Association*, da Grã Bretanha, *Groupe des XV*, de Paris e *Fotoform* da Alemanha.[153]

Como o próprio nome indica, a exposição quis reunir uma produção fotográfica internacional que pretendia se identificar como uma tendência moderna, retomando a tradição da vanguarda dos anos 20. No texto do catálogo da exposição, Otto Steinert definiu a idéia da "fotografia subjetiva":

> essa exposição é, portanto, essencialmente consagrada a uma fotografa na qual o artista submete aos dados/domínios da realidade exterior as transformações que lhe sugerem sua visão pessoal do mundo. As fotografas habituais, que só visam a beleza e cujo atrativo principal é apenas o simples reflexo do motivo, apagam-se frente às experiências e às novas realizações. A audácia no domínio da ótica sempre começa sendo impopular. Mas só uma fotografia experimental permitirá descobrir todas as possibilidades técnicas e criativas que levem a traduzir

---

[150] KOENIG, Thilo. "La Photographie subjective" in LEMAGNY, Jean-Claude e SAYAG, Alain. *L'Invention d'un Art*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989, p.192.

[151] RICE, Shelley. "Beyond Reality: the subjective vision" in FRIZOT, Michel *A New History of Photography*. Koln: Könemann, 1998. p.669

[152] No catálogo da exposição, Otto Steinert declara: "*A especial reunião de obras de Moholy-Nagy (a primeira da europa desde 1935) é ao mesmo tempo uma homenagem àquele que foi outrora banido da Alemanha e que morreu em 1947 nos Estados Unidos*". STEINERT, Otto. "Para além das possibilidades formais da fotografia" in *Foto Grafia: a experiência alemã dos anos 50*. São Paulo: AS Studio, 1995. (Catálogo de exposição).

[153] KOENIG, T. Op. Cit. p.192

> em imagens as experiências da ótica. *Fotografia Subjetiva* não é mais, aos nossos olhos, que um conceito destinado a servir de quadro geral a todos os domínios da criação fotográfica pessoal - desde o fotograma subjetivo até a reportagem fotográfica, ao mesmo tempo fiel e profundamente psicológica.[154]

Com essa declaração, Steinert defendeu que a idéia da fotografia subjetiva estaria relacionada com a intenção do fotógrafo e sua capacidade de criação no suporte fotográfico, utilizando os mais variados meios, da fotomontagem, fotograma, fotografia abstrata até a reportagem fotográfica. O termo "subjetiva" assinalava o campo da fotografia no âmbito do artístico, entendida como suporte de criação. A divulgação desses princípios representou a retomada fotográfica após o período de quase uma década e meia em que a *Nova Fotografia* havia sido banida da Alemanha pela política do nacional-socialismo.[155] No Terceiro Reich, enfatizou-se um modelo de fotografia que propagava o discurso racista de apelo popular.[156] Pode-se entender que a noção de "fotografia subjetiva", no Pós-Guerra, pontuava uma maneira de afirmar a distância entre a interpretação do fotógrafo e o objeto fotografado. E para tanto, era válido obter diversos efeitos visuais.

Esses princípios foram propagados com a realização de mais duas exposições *Subjektive Fotografie*, em 1954 e em 1958, e a sua circulação no Japão, nos Estados Unidos e em outros lugares da Europa, em uma ampla divulgação. No total, foram produzidos três catálogos,[157] uma para cada exposição e dois livros,[158] em 1952 e 1955. Os livros, cujos títulos tinham o mesmo nome da exposição, reuniram textos teóricos e um grande número de imagens.[159] Sobre a segunda exposição, Helouise Costa comentou:

> Otto Steinert estabeleceu quatro grandes categorias que, segundo ele, abarcavam toda a experiência fotográfica: a reprodução, que seria o documento; a fotografia de representação, por ele intitulada de a *imagem bela*, a criação fotográfica de representação, cuja encarnação era a

---

[154] STEINERT, O. Op. Cit. s/p
[155] KOENIG, Thilo. Op. Cit. p.188.
[156] O anuário de fotografias *Das Deutsche Lichtbild*, de 1937, representa esse modelo de fotografia alemã. Este periódico pode ser encontrado no acervo do *FCCB* e será retomado para análise em *Sociabilidade*.
[157] *Subjektive Fotografie: Internationale Ausstellung moderner Fotografie*, Saarbrücken, 1951; *Subjektive Fotografie* 2, Saarbrücken, 1954; *Subjektive Fotografie* 3, Cologne, 1958 (in Fotokina).
[158] *Subjektive Fotografie: Ein Bildband moderner (uropäischer) Fotografie*, Munich, Brüder Auer, 1952 e 1955.
[159] COSTA, Helouise. "Entrando por uma porta lateral" in *Foto Grafia: a experiência alemã dos anos 50*. São Paulo: AS Studio, 1995. (Catálogo de exposição).

> própria Fotografia Subjetiva e a criação absoluta, ou seja, a fotografia abstrata.[160]

No Brasil, os princípios da fotografia subjetiva chegaram por meio do *FCCB*, seja pelos artigos traduzidos no *FCCB-Boletim*[161] ou por exposições realizadas pelo Clube. A partir de 1954, três dos grupos que participaram da primeira *Subjektive Fotografie* na Alemanha tiveram exposições em São Paulo. Na comemoração do IV Centenário da Cidade, o *Groupe des XV* e o *C.S. Association* expuseram na sede do *FCCB* e, em 1955, a exposição *Otto Steinert e seus alunos* ganhou o espaço do Museu de Arte Moderna de São Paulo. [162] À propósito da exposição de Otto Steinert, o crítico e fotógrafo do *FCCB*, Rubens Teixeira Scavone, escreveu um artigo sobre a fotografia subjetiva, em que disse:

> Para Steinert e seu grupo a expressão fotografia subjetiva tem um significado demais amplo. Ao espectador menos avisado a expressão subjetiva é tomada imediatamente como sinônimo do abstrato. Em verdade a nomenclatura designa um gênero em relação ao qual o abstrato reduz-se a uma espécie. Para o mestre do Sarre, por fotografia subjetiva deve ser entendida a fotografia humanizada, individualizada, em que o aparelho é utilizado sôbre os objetos a fim de extrair "leur nature profunde". Por subjetivismo entende o chefe do grupo todo o ato de interferência do homem na execução do negativo ou da fotografia, não importando como se manifeste essa interferência, interessando apenas o resultado final obtido. [163]

Anterior a essas exposições e ao período em que a fotografia abstrata passou a ser aceita no meio fotoclubista paulistano, a idéia da "fotografia subjetiva" era pauta dos artigos traduzidos no *FCCB-Boletim*, entre 1948-1951, escritos por fotógrafos que compunham os grupos internacionais representantes dessa fotografia. Nesse momento, a fotografia artística era definida pela especificidade do seu processo, reprovando a "*interferência do homem na execução do negativo ou da fotografia*", como tratou Scavone neste texto, de 1954. Nos editoriais e nos artigos escritos por fotógrafos do Clube, entre 1948-1951, ressoavam as idéias do subjetivo na fotografia. Entende-se que essas idéias anunciadas pelo *FCCB* se

---

[160] Ibidem.
[161] Do *Circolo Fotográfico Milanese*: WADENOYEN, Hugo Van. "A Arte do Fotógrafo" in *FCCB-Boletim*, n.47, 1950. Do *Groupe des XV*: MASCLET, Daniel. "Valor e Rítimo" in *FCCB-Boletim*, Ano III, n. 24, 1948.
[162] Em 1955, foi realizada a exposição *Otto Steinert e seus alunos*, no MAM-SP, contando com cerca de 50 fotografias, enviadas a pedido do *FCCB*. COSTA, Heloise. "Entrando por uma porta lateral" in *Foto Grafia: a experiência alemã dos anos 50*. São Paulo: AS Studio, 1995. (Catálogo de exposição).
[163] SCAVONE, Rubens Teixeira. "Diagnóstico do Subjetivo" *FCCB-Boletim*, Ano IX, n. 97, ago/out 1955

inspiraram tanto nas traduções dos artigos de fotógrafos que trabalhavam a fotografia subjetiva e que participariam dessa exposição, quanto na revisão crítica à tradição pictorialista, que afirmava o campo do artístico pela interpretação do fotográfico.

Nos artigos traduzidos da coletânea, as noções da 'fotografia subjetiva' surgem da descrição do que se entendia como o procedimento de criação, com o uso da sensibilidade e criatividade do fotógrafo e com a transmissão de uma mensagem que a fotografia objetivava passar. Sobretudo, o subjetivo deixava de residir nas manipulações laboratoriais e passava a se constituir na interpretação durante o ato fotográfico. O contexto histórico de São Paulo, nas décadas de 1940 e 1950, não era procedente do trauma de uma grande guerra, pelo contrário, vivenciava-se um otimismo de reconstrução e atualização das artes e da cultura, por meio das investidas de imigrantes refugiados. Se houve uma mudança de concepção na prática fotográfica no interior do *FCCB*, a fim de atualizá-la ao processo de modernização do Pós-Guerra, a referência de uma fotografia subjetiva, nesse contexto, além de preservar o meio de expressão individual e artístico, representava a identificação do Clube com um cosmopolitismo, que embasava uma expressão moderna.

Primeiramente, na tradição pictorialista, o caráter subjetivo esteve ligado ao questionamento da constituição da imagem fotográfica atrelada a uma realidade, distinguindo a qualificação de artista para o fotógrafo. Mello, ao estudar o *Photo Clube Brasileiro*, retoma as referências do pictorialismo e as encontra nos princípios de dois movimentos anteriores a sua eclosão: o academicismo - com Oscar Rejlander e Henry Peache Robinson, na década de 1850 e 1860 - e o naturalismo, com Peter Henry Emerson, na década de 1880. Esses fotógrafos lançaram idéias sobre o estatuto da imagem fotográfica que, conforme ia se transformando em uma indústria promissora com o formato de *carte de visite*, seu caráter artístico ia se enfraquecendo.[164] Para tanto, a produção desses fotógrafos aliada a uma divulgação teórica de seu trabalho, afirmava o domínio interpretativo do fotográfico por uma série de manipulações. Suas fotografias ficaram conhecidas pelo método da *impressão composta*, que consistia na sobreposição de inúmeros negativos para a composição da imagem. Segundo a autora, Rejlander e Robinson foram inspirados pelos

[164] MELLO, M. Op. Cit. p. 24 e 25

cânones da pintura acadêmica da época, admitindo que a obra de arte resultava da interpretação do real, onde o artista imprimia sua marca.[165]

Emerson, em reação a um artificialismo nas composições desta "fotografia acadêmica", propôs uma estética fotográfica baseada na fidelidade da experiência visual. Buscou, na percepção do olhar humano, o ponto de vista do fotógrafo que, ao encontrar uma distância entre a cena a ser fotografada e o que o olhar captava, constituía uma imagem que se aproximasse da naturalização da visão. Considerou: "*como o que prevalece no campo da percepção deve igualmente prevalecer no campo da imagem, o ponto de vista e a distância são os dois vetores que coordenam, em perspectiva, a composição de toda imagem fotográfica*".[166] Essa mediação do olhar humano era transposta para o processo fotográfico, considerando que o subjetivo se dava pela seleção tanto dos materiais técnicos empregados, quanto da disposição dos elementos na composição, aproximando a imagem projetada à sensibilidade de escolha do fotógrafo.

Pode-se perceber que o processo de criação fotográfica, discutido nos artigos publicados no *FCCB-Boletim*, além de preservar o embasamento teórico do pictorialismo, buscou a constituição da comunicabilidade da imagem por meio do estabelecimento de uma linguagem formal que não era mais direcionada, tão somente, a outros fotógrafos. Dessa forma, os preceitos da fotografia subjetiva participavam da noção de 'moderno' ao estabelecer o elo de ligação entre o fotógrafo e o observador comum, por meio da interpretação no fotográfico.

Tibor de Csorgeo, em seu artigo no Boletim, ao tratar essa mensagem na fotografia, considerou-a oriunda de um sentimento suscitado no observador por meio de sua estética. Ele disse: "*atualmente o público não se satisfaz mais com a representação de uma região bonita, de um belo homem ou de uma linda mulher, ou em ver uma flor; ao lado do prazer que dá a apreciação de um belo assunto, esse público quer sentir um elemento espiritual*" e, para tanto, a fotografia deveria "*despertar pensamentos no espírito do observador; os mesmos pensamentos que me impeliram a fazer a fotografia*".[167] Esses pensamentos comuns entre o fotógrafo e o observador, configuravam-se na sua transmissão por meio do suporte fotográfico, o que remetia a idéia do subjetivo. Ao se destacar o processo de

[165] MELLO, M. Op. Cit. p. 26
[166] Mélon, Marc. 1993 Apud. MELLO,M. Op. Cit. p.33.
[167] CSORGEO, Tibor. "A missão e o campo de ação da fotografia moderna" in *FCCB-Boletim*, n.31, 1948.

comunicação com o observador, a fotografia artística passava a ser avaliada pelo seu grau de funcionalidade, exaurindo qualquer relação com um ato de contemplação, como se buscava no pictorialismo.

Para a comunicabilidade da fotografia era necessário definir claramente os dispositivos que poderiam estabelecer esse diálogo. H. Lievre, fotógrafo do *Círculo de Arte de Lyon*, no artigo *Em Busca de uma Estética em Fotografia*, sintetizou o processo artístico: "*toda a arte que atingiu seu grau supremo de evolução como a 'transmissão de uma idéia por meio de um suporte estético. Quando um desses três elementos vem a faltar, a obra proposta estará incompleta.*" [168] Esse autor qualificou como heresia a negação de um desses três elementos: a transmissibilidade, a estética e a idéia. Com esses preceitos, confirmava-se uma conotação mais dinâmica para a 'fotografia artística', seguindo a expansão dos usos da fotografia na sociedade, inserida nas informações diárias, na representação política e no documentário da vida particular. Nessa direção, ao tornar o processo de criação comum para todas as artes, pode-se entender que a comunicabilidade da fotografia estaria relacionada com a função social que outros movimentos artísticos buscavam atingir, como a Bauhaus e a arquitetura moderna.

Nesse sentido, a noção do "subjetivo" no fotográfico sobrepunha o valor imagético ao textual. Ponderava-se o poder de comunicação da imagem, valorizando a imediata identificação das formas e linhas que a compunham e seu fácil entendimento por um público ampliado. No artigo, *Arte com a Câmera*, M. S. Bishop da *Associação Fotográfica de Londres* tratou deste assunto: "*comparada com a palavra escrita, a imagem possue, sob muitos aspectos, maior poder de convicção; relata sua mensagem, instantaneamente, pode dizer mais do que a palavra.*" [169] Observou que para exercer esse 'poder de convicção', não bastava uma imagem ser de boa qualidade, ela deveria conter elementos, como a escolha do tema e da composição, a fim de atrair a atenção do observador. O autor justificou que, somente por um apelo à sensibilidade e por uma atração emocional ativada pelos olhos, é que a mensagem poderia ser transmitida.

O poder de atração da imagem teve sua descrição no artigo *Valor e Ritmo*,[170] de Daniel Masclet, traduzido da revista francesa *Photo-Cinema*. Vale lembrar que Masclet

---

[168] LIEVRE, H. "Em Busca de uma Estética em Fotografia" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 46, 1950.
[169] BISHOP, M. S. "Arte com a Câmera" in *FCCB-Boletim*, Ano II, n. 23, março de 1948.
[170] MASCLET, Daniel. "Valor e Ritmo" in *FCCB-Boletim*, Ano II, n.24, abril de 1948.

participava do *Groupe des XV*, estabelecido em Paris entre 1946-1957, por André Garban, Robert Doisneau, Emmanuel Sougez, Lucien Lorelle, Marcel Bovis, René-Jacques, Willy Ronis, Pierre Jahan, Pierre Ichac e Thérèse La Prat. As idéias fotográficas defendidas por eles buscavam a especificidade fotográfica, a imaginação no processo de criação e a poesia do tempo e do lugar.[171] Nesse artigo traduzido no Boletim, Masclet tratou da estética fotográfica a partir dos elementos que possuíam maior atratividade na visão humana. Partiu do efeito da luminosidade, por ser o primeiro visto na imagem e, por isso, considerou fundamental o valor dado ao jogo de luz e sombra, para direcionar o olhar do observador. Igualmente, descreveu uma hierarquia de 'importância psicológica' nos valores e tamanhos das figuras, ponderando que o equilíbrio na fotografia dependia da natureza de seu assunto. Para Masclet, a figura humana sempre ganhava maior importância. Como colocou Rubens Teixeira Sacavone, o elemento humano era a principal característica do *Groupe des XV*.[172]

Desse modo, ao orientar o fotógrafo na composição, Masclet descreveu as variações de ritmo, afirmando que este "*é a própria base de toda beleza*". Mostrou a diferença da fotografia com a pintura, por esta ser feita por partes numa construção consecutiva, enquanto a fotografia seria formada por um instantâneo. Com esta consideração, Masclet sublinhou a idéia de que o caráter subjetivo dependia unicamente da seleção e de enquadramento, e não como se poderia supor, com um procedimento pictorialista de acrescentar pigmentos na cópia fotográfica. Concebendo o caráter instantâneo do fotográfico, pela restrição do processo à especificidade técnica do meio, o modo artístico dependeria unicamente da interpretação do fotógrafo no ato fotográfico.

No âmbito do *FCCB*, essas idéias foram acompanhadas pelos seus dirigentes, sendo encontradas em *Nota do Mês*. Em maio de 1949, no destaque dado aos princípios de uma fotografia subjetiva, o editorial buscou defender a liberdade de interpretação do fotógrafo:

> a arte fotográfica, como ademais, qualquer ramificação das artes, constitue um processo evolutivo ininterrupto, um impulso insaciável de creação e interpretação mais sutis e penetrantes, colimando a síntese ou análise do 'belo' e do 'estético' em todas as suas manifestações. Envolvendo primordialmente uma atividade espiritual, repugna admitir

[171] RICE, S. Op. Cit. p.673 e 675.
[172] SCAVONE, Rubens Teixeira. "A Exposição Fotográfica Francesa" in *FCCB-Boletim*, ano VIII, n.91, 1954.

> uma codificação regendo atividade artística na sua parte concepcional.[173]

Aqui, aparece a noção de progresso nos parâmetros fotográficos pelo "*processo evolutivo ininterrupto*" de criação. Com isso, confirma a aceitação da mudança na prática fotográfica executada no fotoclube paulistano. Embora esse texto defendesse uma liberdade do fotógrafo na interpretação e concepção da obra, a chamada "técnica operatória" - que consistia no procedimento empregado para atingir o resultado final, sendo considerado segundo plano no processo de criação-, ficaria destinada à orientação e às atividades que o Clube oferecia.

Dando continuidade a estas idéias, o editorial de outubro de 1950, expõe a necessidade de uma orientação para organizar a atividade artística. O que fica evidente na seguinte passagem:

> Compreendem-se assim a relevância em cultivar o senso estético e dar uma certa ordem à intuição e inspiração que escaldeiam o cérebro dos que realmente possuem talento e veia artística, antes de abarrotá-los de fórmulas de reveladores e de fixadores ou coisas que tais. [174]

A garantia da função do *FCCB* não estaria mais pautada na idéia de um local de aprendizado somente de técnicas e fórmulas. Nesse momento, prezava-se o ensino de um 'senso estético' que estava conjugado com a individualidade do fotógrafo no processo de criação, cultivando a idéia de autoria, pelo uso dos dispositivos específicos do fotográfico que permitiam a transmissibilidade de uma mensagem em seu suporte. Embasado nessa noção evolutiva da arte e da fotografia subjetiva, o *FCCB* encarregava-se de oferecer aos amadores "*que possuem a vocação artística com uma subjetividade apurada*",[175] os meios para a realização da arte fotográfica 'evoluída' ou, como se pode pensar, atualizada, 'moderna'.

Para isso Rosalind Krauss contribuiu ao discutir a noção de artista que surge da idéia de vocação:

> El concepto de artista implica algo más que la simple paternidad de las obras. Sugiere que se superen un cierto modo, la palavra artista está relacionada semánticamente con la noción de vocación. En general, la palabra vocación implica una iniciación, unas obras de juventud, un aprendizaje de las tradiciones propias de su arte, y la conquista de una

[173] "A Nota do Mês" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.37, maio de 1949.
[174] "A Nota do Mês" in *FCCB-Boletim*, Ano V, n.54, jul. de 1950.
[175] Ibidem.

> visión individual mediante un proceso que conlleva a la vez éxitos y fracasos. Si todo ello lo conlleva – total o parciamente – la palabra artista, es lícito pensar que se pueda ser artista sólo durante un año? [176]

A partir desse questionamento, a idéia de artista passou a instituir um processo de aprendizado e maturidade para o fotógrafo, que se estabelecia entre os espaços de exposição e crítica das obras fotográficas. O *FCCB* se configurava nesse meio, legitimando um "espaço discursivo da fotografia" diante da idéia do artístico. Mais do que proporcionar o ensino da fotografia, o Clube qualificava o fotógrafo como artista, inserindo-o numa hierarquia interna, pautada tanto por premiações e participações em concursos internos e salões, [177] quanto pelo tempo de adesão ao Clube.[178] Além de estabelecer uma justificativa do artístico, que era vinculada aos artigos do Boletim, o *FCCB* criava seu próprio espaço de prática, exposição e crítica, por meio de suas atividades. Nessa dinâmica, elegiam-se as tendências e produções que correspondiam com o que despontava como arte e, sobretudo, com uma noção de moderno. Pois, as produções que se destacavam seriam as que representariam o Clube em circuitos externos ao fotoclubismo.

Diante dessa organização, os artigos da coletânea revelaram as orientações do Clube oferecidas aos fotógrafos, representando parte das tendências internacionais. O fotógrafo do *FCCB*, Aldo A. de Souza e Lima, em *Arte, Subjetivismo e Fotografia*, antes de aprofundar sua análise sobre a fotografia, priorizou a definição da fotografia subjetiva:

> se, o que não é o caso, estamos diante dos eternos descrentes, daqueles que se ufanam em fazer graçolas sobre a 'artesinha mecanizada', melhor seria não trazer a baila questão alguma, pois a mente escassa daqueles elementos jamais poderá atingir que uma arte processada através de uma objetiva possa ser subjetiva. [179]

Aqui, ao contrapor uma fotografia artística a uma 'mecanizada' - também considerada como instantânea, ou flagrante -, o autor disse que o texto seria direcionado aos fotógrafos que não eram 'descrentes', isto é, que acreditavam na potencialidade artística do processo fotográfico. Como fotógrafo representante do Clube, Souza e Lima concretizava a idéia dos

---

[176] KRAUSS, R. Op. Cit. p. 49

[177] Os fotógrafos que acumulavam pontos durante o mês eram classificados em uma coluna do Boletim "Os mais destacados".

[178] As categorias de sócios eram nomeadas como 'novíssimos', 'juniores' e 'seniores', geralmente utilizadas para comentar as fotografias dos salões, levantando as produções que sobressaíam diante de cada categoria.

[179] LIMA. Aldo A. de Souza. "Arte, Subjetivismo e Fotografia" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.45, jan de 1950.

artigos traduzidos, em que a individualidade do fotógrafo se daria pela sua atuação na objetiva, sem recorrer a outros procedimentos.

Legitimando o campo da fotografia como artístico, Souza e Lima levantou algumas definições de arte na filosofia, a partir dos conceitos do 'belo', do 'bom' e do 'verdadeiro'. Começou por Aristóteles, abordando a relação entre ética e estética, citou Kant, na questão do belo como representação e, numa escala de evolução e progresso, chegou a uma 'estética moderna' que, nas palavras do autor, "*encontra atributos comuns que torna artística as várias realizações humanas*".[180] Essa exposição, recorrendo a preceitos da filosofia, revelou as aspirações de alguns fotógrafos do *FCCB*, em se mostrarem como intelectuais e teóricos de arte, auto-definidos como especialistas, interlocutores de uma cultura ampliada, seja no âmbito fotográfico, no regional ou no intelectual. O que explica também o gesto do *FCCB* de publicar artigos traduzidos de diversas localidades.

No aspecto objetivo, Souza e Lima não encontrou um atributo comum entre formas, cores e sons. Já no aspecto subjetivo, procurou levantar o exercício da mente humana no processo de criação artística. Disse: "*desta forma concluiu-se que a atividade humana que produz a obra de arte é a 'imaginação'. Através dela o artista reage diante do mundo exterior expressando seus próprios sentimentos por meio dos elementos materiais de qualquer uma das artes.*" Ao considerar que o processo de criação dependia da imaginação, residindo aí a subjetividade fotográfica, exclui qualquer possibilidade de relação com as propostas dos movimentos de arte moderna:

> subjetivismo, portanto, nada mais exprime que o verdadeiro processo cerebral na creação de uma obra de arte. Nada tem a ver, diretamente, com expressionismo, impressionismo ou introspectivismo, como poderia supor, ou com qualquer escola da pintura. [181]

Pode-se supor que esta acepção de Souza e Lima seja uma reação típica naquele momento, em que buscava negar qualquer filiação da fotografia com a pintura e compreender sua independência artística distanciada das bases do pictorialismo.

Jacob Polacow, três meses antes da publicação do artigo de Souza e Lima, publicou um artigo no qual explicou o que entendia por arte fotográfica. Abordando todas as questões levantadas pelos artigos da coletânea que trataram de definir a fotografia

---

[180] Ibidem.
[181] Ibidem.

subjetiva, também a entendia como resultante do processo de criação e da transmissibilidade da mensagem. Nesta direção, afirmou:

> O verdadeiro artista age pela influência de duas forças caracterizadas: o anseio permanente de penetração profunda e sutil dos fatos e coisas da natureza e a necessidade incontida de transmitir, aos outros, os seus estados emocionais, utilizando-se da modalidade artística a que levou o seu pendor vocacional. Assim o público é imprescindível, como abóbada de ressonância à sua força de criar e interpretar, tanto quanto lhe é indispensável 'transmitir a mensagem', ou seja, descrever ou cantar em linguagem estática, o 'bélo' que o cerca, que o inspira e o traz em permanente estado de inquietação e vibração [182]

Aqui, transparece a idéia do belo entendido como um sentimento que competia ao 'fotógrafo-artista' transmitir ao público, assim como Tibor de Csorgeo tratou em seu artigo, em 1948. E ainda, Polacow completou que esta transmissão dependia do poder de atração que a fotografia possuía no olhar do observador, o que dialogava com o artigo de Masclet, *Valor e Ritmo*.

> Um quadro fotográfico, quando realmente artístico, apresenta o dom de chamar a atenção sobre si, inicialmente, pelo simples arranjo dos valores plásticos que o compõem numa verdadeira ação de impacto. Na mecânica psicológica, poderíamos dizer que, por enquanto, foi despertada a curiosidade do espectador. Tal curiosidade o conduz, por uma tendência natural, ao exame mais detido, provocando, assim, o seu interesse pelo tema ou motivo. Resulta, daí, o acordar das suas emoções básicas de admiração, sentimento, etc., na proporção da força ou do valor da própria obra. [183]

Ao privilegiar a atração que uma imagem deveria provocar, pode-se pensar que Polacow considerava a existência de uma disputa de imagens, que concorriam para chamar mais a atenção, antecipando-se ao olhar do observador. Nessa perspectiva, esboça-se um ambiente em que o imagético conquistava espaços cada vez maiores no cotidiano da cidade de São Paulo.

Por exemplo, em outro artigo, Aldo A. de Souza e Lima, *Composição* [184], apresentou detalhadamente as regras de composição, em um esquema que compreendia

---

[182] POLACOW, Jacob. "Arte Fotográfica em seus aspectos locais" in FCCB-Boletim, AnoIV, n.43, 1949.
[183] Ibidem.
[184] LIMA, Aldo A. de Souza. "Composição" in *FCCB-Boletim*, Ano V, n.50, jun. de 1950

todos os seus elementos, desde linhas, massas, contrastes, ritmo, equilíbrio e formas. Souza e Lima justificou esse estudo aos amadores, não como dogmas, mas ponto de apoio para o processo interpretativo. Explicou que "*a compreensão perfeita do assunto é que ditará a forma de composição e deixará clara de fugir, por vezes, de qualquer regra.*" Mostrando o esforço do Clube em preservar a liberdade de criação artística. Expôs:

> o sólido conhecimento das formas composicionais, a continuidade da observação e o aprimoramento do gosto artístico permitem, após algum tempo, esquecer praticamente tais princípios, graças ao desenvolvimento sub-consciente de um 'sentido de composição' que, uma vez obtido, passa a se expressar simultaneamente ao processo subjetivo de creação.[185]

A publicação desse artigo ao longo de cinco números do *Boletim*, direcionado aos iniciantes da fotografia artística, ilustra a mudança de orientação no Clube, voltado agora ao conhecimento do aparelho formal que possibilitava a expressão subjetiva no fotográfico, no ato de fotografar. Para tanto, Souza e Lima retomou a idéia da comunicabilidade da imagem, definindo "*o conceito genérico de Composição está, evidentemente, subordinado às sensações causadas pela obra de arte no observador*". Dialogando com o livro *Commond to Look* do pictorialista Willian Mortsen, exemplificou a experiência de folhear um álbum e destacou três tipos de fotografias: as que imediatamente chamavam atenção aos olhos, as que nada diziam e outras que possuíam ' um efeito retardado', que se sentia nos olhos depois de passado algum tempo. O autor classificou que o primeiro grupo estava relacionado ao gosto artístico do observador, enquanto o último grupo se distinguia por causar "*bôa impressão pelo seu elemento formal*", isto é pela sua composição. Percebe-se, portanto, que a proposta de afirmar o subjetivo no suporte fotográfico resultava da orientação que o Clube se encarregava de passar ao amador, consolidando a idéia de artístico e que também estaria relacionada às diversas formas de composição fotográfica que se adequavam à comunicação de uma mensagem ao observador.

---

[185] Ibidem.

Linguagem Fotográfica

Neste item, percorrendo a idéia defendida nos artigos da coletânea de que a fotografia tinha a função de comunicar um assunto por meio de uma linguagem imagética, destacam-se as regras de composição e os modos de interpretação fotográfica vigentes no *FCCB*, para se adaptar a uma atualidade e se fazer 'moderna'. Para tanto, buscou-se apresentar os principais debates nas orientações que o Clube passa a fazer sobre a constituição do aspecto formal da imagem fotográfica. Considerando a angulação da câmera, a temática, as linhas, o corte e as formas como elementos de linguagem, os artigos trazem como exemplos de crítica algumas fotografias, que são publicadas no Boletim e que figuravam nos Salões, marcando a importância de tal exercício composicional. Por esse motivo, as fotografias foram analisadas neste item a partir de sua relação com a recepção das idéias disseminadas no fotoclube paulistano.

No pictorialismo, as regras de composição seguiam o modelo da pintura acadêmica, embasando o caráter artístico da fotografia. Regras como "*não colloque o objeto principal no centro da photographia*", ou "*não ponha o horizonte no meio da prova*",[186] eram divulgadas por Guerra Durval na revista *Photogramma*, do *Foto Clube Brasileiro*. No estudo sobre a produção fotográfica brasileira do século XIX que representava a natureza, Vânia Carneiro afirmou não ter encontrado imagens produzidas dentro do espírito do pictorialismo. No entanto, acrescentou:

> o modo de compor assim como a transladação de motivos nascidos na pintura não deixam de apontar nessas imagens uma atitude pictorialista, permeada entretanto daquilo que a linguagem fotográfica tem de específico e precursor de mudanças nos padrões de visualidade –fortes contrastes, traços sintéticos, ênfase sobre o primeiro plano, exploração de planos diagonais, enquadramento fechado, corte abrupto e o gosto pela geometrização espacial. [187]

Contudo, a autora ressaltou que essas características estariam presentes mas nunca apareciam simultaneamente nas imagens. Na fotografia fotoclubista, essas regras se tornariam fundamentos, em que seus usos variavam de intensidade e estabeleciam os

[186] Apud. DURVAL, Guerra. "O abc da photographia pictorial" *Photogramma*, n.43 in MELLO, M. Op. Cit. p.81-82.
[187] CARVALHO, Vânia Carneiro de. "A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX" in FABRIS, A., 1991. p. 208.

modos pelos quais os fotógrafos buscavam uma atualização fotográfica. No conjunto da produção do *FCCB*, a geometrização, a supressão da perspectiva, a aproximação do referente e o emprego dos cortes rentes ao assunto principal eram efeitos que possibilitavam uma nova concepção de composição, criando um estranhamento ao observador, em que o valor da imagem passava a residir na expressão das linhas e das formas.

Como analisado anteriormente, a orientação dos representantes do *FCCB* aos sócios amadores era intermediada pela publicação de artigos e fotografias no *Boletim*, ou pelo contato com os Salões de Arte Fotográfica. Outro modo de orientação eram os *Seminários de Arte Fotográfica*, que aconteciam mensalmente a partir de agosto de 1949, onde se reuniam fotógrafos da diretoria, sócios e fotógrafos interessados. Nesses eventos, eram escolhidas cerca de quatro ou cinco fotografias que haviam participado dos concursos internos e ficavam em exposição para a discussão dos presentes. A discussão era intermediada por um orientador, geralmente membro da diretoria do Clube, que tinha a função de iniciar as primeiras críticas à fotografia em exposição, direcionar as questões em pauta e concluir o debate. No geral, discutiam-se tendências fotográficas, levando em conta a estética, a temática, a intenção do fotógrafo e os recursos empregados na composição. Os Seminários eram bem aceitos nesse meio como exercício de crítica e um modo de atualizar a produção coletiva do Clube. Assim descrito em *A crítica do IX Salão*:

> Os orientadores do Foto-Cine Clube Bandeirante também farejaram o perigo no ar, sentiram o marasmo conformista dos amadores de S. Paulo e lançaram mão do único meio capaz de dissolvê-lo: os seminários quinzenais, se bem nos lembramos, em que se congregavam moços e velhos em torno da livre discussão dos trabalhos expostos em concursos internos. Com a presença do autor, dissecava-se publicamente a sua obra, até seus elementos mais profundos, tudo sob as vistas de um orientador de debates, pessoa de comprovada integridade, capaz de manter aceso o fogo dessa cocção ou de apagá-lo oportunamente, quando o seu calor começasse a tostar por demais as idéias e os conceitos emitidos...[188]

Com a transcrição desses Seminários no Boletim,[189] pode-se acompanhar um acalorado debate sobre aspectos que estariam sendo valorizados para a expressão fotográfica no

---

[188] s/a. "A Crítica do IX Salão" in *FCCB-Boletim*, Ano V, n.53, 1950.

[189] "2° Seminário de Arte Fotográfica" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.41, 1949. "3° Seminário de Arte Fotográfica" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 42, 1949. "4° Seminário de Arte Fotográfica", *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 43, 1949. "Mais um Seminário de Fotografia" *FCCB-Boletim*, Ano IV, nº 45, jan. 1950. O "6°

FCCB, naquele momento. Por a crítica ser direcionada a uma produção fotográfica específica, esses eventos possibilitavam o estabelecimento de regras gerais que guiavam a produção coletiva para sua apresentação nos salões, nos concursos e na construção de uma identidade fotográfica para o próprio Clube.

Por exemplo, no 7º Seminário, em abril de 1950, o tema do movimento foi amplamente discutido na fotografia **Signos do progresso** de Washington Coimbra.

"*Signos do progresso*", Washington Coimbra, in *FCCB-Boletim*, Ano IV, nº 48, 1950.

Na descrição, o orientador Eduardo Salvatore pediu para o sócio descrever as emoções que ele tratou de exprimir na fotografia, ou seja, explicitar a sua própria interpretação. Coimbra expôs que "*procurou transmitir o sentido do trabalho mecânico, dentro da sua concepção moderna*",[190] que sua intenção era retratar uma fotografia dinâmica, pela tradução do movimento. Na foto, vê-se o recorte aproximado, com destaque à roda de um trator em movimento no primeiro plano, deslocada para o lado direito da imagem. Os 'signos do progresso' estariam representados nos equipamentos utilizados em uma construção civil, o que retratava uma política de modernização caracterizando a

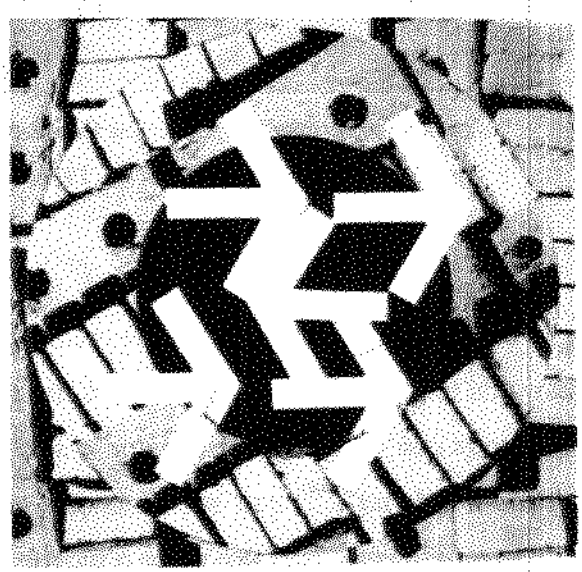
---

Seminário de Arte Fotográfica", *FCCB-Boletim,* Ano IV, n.46, 1950. "Seminário de Arte Fotográfica" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, nº 48, 1950. "Seminário de Arte Fotográfica" in *FCCB-Boletim,* Ano V, nº 59, março 1951.

[190] "Seminário de Arte Fotográfica" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 48, 1950. p. 15.

década de 1950, em São Paulo, na reformulação do espaço urbano. Ao utilizar a construção civil para o exercício de uma fotografia artística, o fotógrafo revelava sua intenção em realizá-la no âmbito do moderno. A composição da imagem e seu referente mostram uma tentativa de se expressar diante de um tema recorrente no espaço urbano, assim como o enquadramento fechado e a representação do movimento.

O debate no *Seminário* se iniciou com a crítica de Aldo A Souza Lima, sobre a discrepância entre o título e a fotografia. Polacow se manifestou, dizendo que o movimento era como a arte fotográfica, "*puramente convencional e subjetiva*". Tavares, fotógrafo sócio do Clube, entrou no debate, afirmando não ser possível retratar o movimento em arte fotográfica. Nessa discussão, Geraldo de Barros, trazendo sua experiência da pintura, interveio e declarou que "*a fotografia é uma arte plástica, com suas naturais confinações*", sugerindo que se resolvesse o problema do movimento dentro do quadro, a partir de seus elementos formais. Esse fotógrafo indicou que a questão do movimento poderia ser representada, na arte fotográfica, com a adição de uma seta no interior do quadro.



Geraldo de Barros, *Fotoforma*, 1949
(cópia a partir de negativo recortado, prensado entre duas placas de vidro) [191]

A sugestão que Geraldo de Barros fez nesse Seminário, sobre a questão do movimento, havia sido executada por ele, em 1949, quando produziu uma fotografia da

[191] *Fotoformas- Geraldo de Barros* São Paulo: Raízes,1994. exposição: "Geraldo de Barros, Fotógrafo". MIS -SP.

série *Fotoformas*, interferindo no processo fotográfico. Ao recortar um círculo central do negativo, rodá-lo e prensá-lo entre duas placas de vidro, acrescentou setas brancas sobre a imagem de tijolos, explicitando o processo empregado. Da mesma forma que podemos encontrar um sentido de construção civil nesta imagem, pela questão dos tijolos e a setas indicando movimentação, essa fotografia pode ser entendida como um ato de metalinguagem do processo fotográfico, uma vez que o movimento era representado pelo ato de girar parte do negativo e pela inserção do signo ao centro da imagem.

Heloisa Espada analisou a baixa repercussão que esta produção teve, inicialmente, no *FCCB*. Indicou um 'silêncio' ocorrido na documentação do Clube, sobre a exposição dessa série no Masp, em 1951, embora fosse comentado por outros órgãos da imprensa. A partir dessas constatações e pelas próprias declarações de Barros no catálogo da exposição,[192] Espada interpretou que "*para Barros a fotografia não era um fim, era um meio de investigação e experimentação artística assim como a pintura e a gravura*" [193] e que esta concepção destoava da divulgada no *FCCB* por dirigentes como Salvatore e Polacow que, neste momento, defendiam a especificidade e a pureza do meio fotográfico.

"Na janela", Geraldo de Barros in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.43, ago. de 1949.

[192] Em 1951, Geraldo de Barros declara: "*para mim a fotografia é um processo de gravura*". BARROS, Geraldo de. "A Fotografia" in *Fotoformas*. São Paulo: Raízes, 994, p.12
[193] LIMA, H. Op. Cit. p. 132

Geraldo de Barros era um fotógrafo-sócio ativo nos seminários do Clube, colocando opiniões provocadoras que sempre geravam muita discussão. No 4º Seminário,[194] a crítica foi sobre sua fotografia **Na janela,** que, aparentemente, não apresentava intervenções do fotógrafo na cópia e no negativo. Inicialmente foi questionado pelo orientador, Jacob Polacow, sobre o controle feito pra o resultado obtido, uma vez que havia utilizado um cartão perfurado como diafragma, um recurso nada convencional para a prática fotográfica daquele ambiente. Em resposta, Geraldo de Barros disse que visualizava o resultado anteriormente e que teria feito essa fotografia para se afastar um pouco do tema do concurso interno, que qualificou como muito técnico e "não artístico". Deste questionamento, iniciou-se uma discussão acerca da liberdade do artista, sendo que Geraldo de Barros insistia em uma crítica, que parecia se direcionar à própria instituição fotoclubista, que não deveria escravizar o artista com regras, "*provocando a falta de personalidade*". Salvatore interveio, falando que a própria fotografia em exposição utilizava as regras de composição, ao não deixar as garrafas no ar. E no entanto, questionado por German Lorca sobre o uso das faixas pretas, Geraldo de Barros disse que esse efeito dava ao ambiente o equilíbrio, valor comumente utilizados nas regras de composição do *FCCB*.

No 5º Seminário,[195] Geraldo de Barros teve uma participação representativa com um auto-retrato intitulado **Marginal, Marginal**.[196] Atrás de uma janela, com o reflexo escondendo o rosto, o fotógrafo tamborilou os dedos, e disse que era para retratar uma idéia de movimento.

[194] "4º Seminário de Arte Fotográfica" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.43, ago. de 1949.
[195] *FCCB-Boletim*, Ano IV, nº45, jan. 1950 /p.15
[196] No catálogo de sua exposição *Fotoformas*, essa fotografia está com o nome de **Thalassa-Thalassa, auto-retrato homenagem a E. Pound**, São Paulo, 1949. in *Fotoformas*. São Paulo: Raízes, 1994.

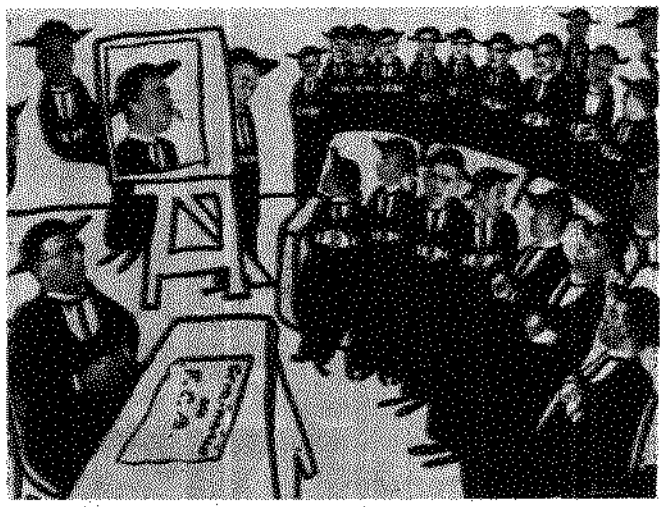
"Marginal, Marginal", Geraldo de Barros

Ao observar toda a discussão sobre "movimento" em que esse fotógrafo esteve envolvido, assim como ao trazer o depoimento dele de 1994, em que depôs que o ambiente do *FCCB* era muito fechado e que não possibilitava a total liberdade de criação,[197] essa fotografia pode ser interpretada como expressão do modo como ele se via no coletivo do Clube. A repercussão dela no Seminário foi de estranhamento entre o título e o que sugeria. Talvez na ironia, Salvatore afirmou, segundo as palavras do redator, que: "*mesmo com a explicação do autor, não encontra correlação entre a sua idéia e a execução, pois o quadro sugere mais uma pessoa que deseja entrar ou mesmo, de fora, chamar a atenção de alguém dentro da casa*".[198] Querendo se manifestar fora das regras e da proposta que o Clube estabelecia, Geraldo de Barros auto se retratou de uma maneira marginal, a qual talvez quisesse se encontrar fora de qualquer modelo prévio de fotografia.

---

[197] depoimento de Geraldo de Barros. (dir.) Amir Lamak, (entrev.) Carlos Romani, (1994), Museu da Imagem e do Som (MIS)

[198] *FCCB Boletim*. Ano IV, nº45, jan. 1950 /p.16



Desenho e fotomontagem de Geraldo de Barros, 1950

A título de ilustração, o Boletim publicou uma caricatura feita por Geraldo de Barros sobre esses eventos, em 1950.[199] Na imagem, todos os fotógrafos estão sentados, uniformizados como em um tribunal, discutindo com o orientador, localizado numa mesa central. Os fotógrafos observam e discutem uma fotografia, que na ilustração é a alegoria do próprio Geraldo de Barros, com seu perfil e um desenho de cigarro na boca, diferenciando-o dos outros. Esta imagem, que pela legenda representa uma 'visão' de Geraldo de Barros sobre os Seminários do Clube, faz uma dura crítica à questão de uma homogeneização da prática fotográfica exercida pela organização fotoclubista. O fato de o retrato de Geraldo de Barros substituir a fotografia que seria analisada pode representar, mais que uma crítica à produção fotográfica, uma crítica aos próprios fotógrafos e ainda, um auto-retrato. Da mesma forma que Geraldo de Barros se colocou em exposição, sua imagem poderia ser substituída pela de qualquer outro fotógrafo, assim como seu rosto poderia estar onipresente no corpo de todos os fotógrafos sentados, ou mesmo no do orientador. Aqui, em vez de uma fotografia, chama atenção o uso da caricatura para a crítica do Clube,[200] a qual carrega o caráter de deboche em seu formato e mostra o Clube como um local de polêmica, intenção de uma produção que se quer representar enquanto 'moderna'.

---

[199] *FCCB-Boeltim*, Ano V, n.50, 1950.

[200] No Boletim, entre 1948-1951, poucas caricaturas foram publicadas, três no total, sem explicitar o autor e voltadas para o deboche de erros no processo fotográfico.

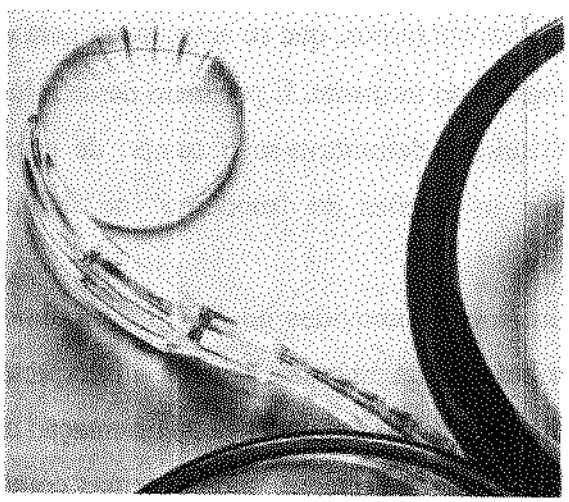
A partir das discussões sobre o tema, a composição e a transmissão da mensagem, os seminários tomavam várias direções, chegando a demonstrar algumas incompatibilidades de idéias entre os sócios, tanto em relação ao pictorialismo quanto às noções do artístico para a fotografia. No entanto, embasados em um ambiente de crítica, essa produção criava novos contornos, que se ampliavam pela contribuição da experiência individual de cada fotógrafo participante. E por meio dessa relação recíproca entre idéias e imagens, sócios e instituição, delimitava-se o campo de exercício estético da pesquisa fotográfica, expandindo as noções do 'moderno' no âmbito do amadorismo e dos fotógrafos em São Paulo.

Os concursos internos promovidos no *FCCB* e a publicação dessas fotografias no Boletim também contribuíam para sugerir e orientar a interpretação do fotógrafo diante de um assunto. Nessa indicação, nota-se a mudança na orientação dos temas para os concursos internos. De paisagens, retratos e crianças, surgem temas como cenas de gênero, cristais, cenas noturnas e composições com elementos dados, como guarda-chuva e xícara de café. Essas novas temáticas possibilitavam uma pesquisa mais apurada do aspecto formal, explorando o exercício de retratar de diversas maneiras um mesmo assunto.[201] No entanto, mesmo com um direcionamento das temáticas, encontram-se temas recorrentes, que não eram inclusos nas propostas dos concursos internos. Como por exemplo: o crescente interesse pelo aspecto formal da imagem a partir das fotografias de objetos, escadas, arquitetura moderna, prédios e cotidiano urbano.

No concurso do mês de outubro de 1949, participam fotografias feitas a partir do exercício de composição com tema "Cristais e Metais". Algumas das fotografias deste concurso foram publicadas no mês seguinte do Boletim. Destaca-se a publicação da capa, **Ânsia das Curvas** de Francisco Albuquerque, onde é evidente a temática sugerida. Albuquerque trabalha as linhas curvas, buscando o forte contraste do metal, com a suavidade e o reflexo do cristal. Nas *Fotos do Mês*, são publicadas: **Fabricação** de Roberto Yoshida, fotógrafo empenhado na pesquisa do *table-tops* [202] , **Jarra e Copo** de German Lorca, **Estudo** de Hercules A. Perna, que se deteve na composição somente com o metal e **Composição em Branco** de Sérgio Trevelin. Essas fotografias, embora se diferenciassem

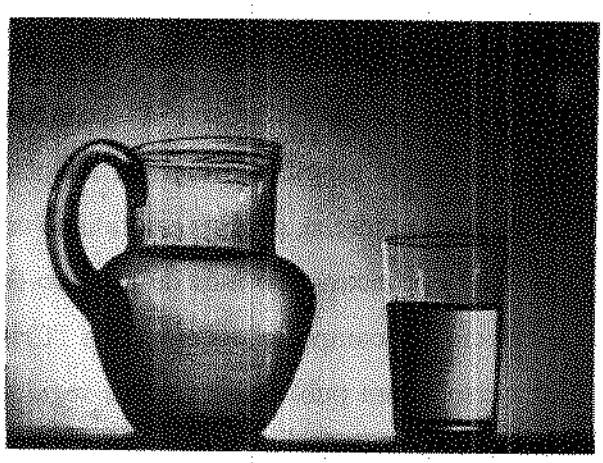
[201] COMPUR "O 1° Concurso Interno" in *FCCB-Boletm*, Ano III, n. 35, março de 1949. p.13
[202] Fotografias tiradas a partir de maquetes e miniaturas em mesas.

pelo grau de interpretação do tema, chegando a uma representação literal, exploravam as possibilidades do contraste da leveza do cristal, com a concretude do metal, as sombras, os reflexos, e a composição por linhas e formas.

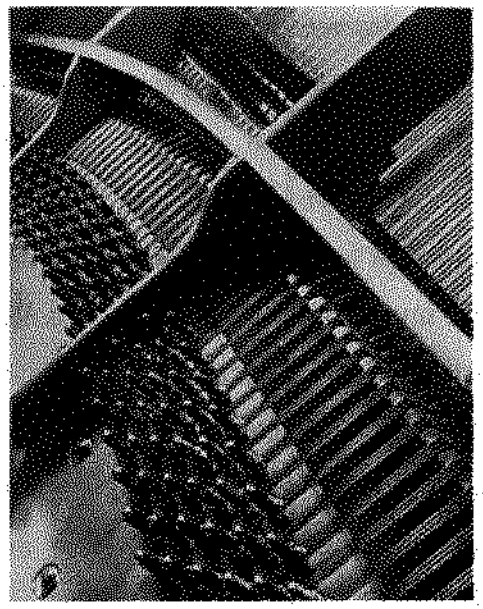


"Ânsia das Curvas"
Francisco Albuquerque

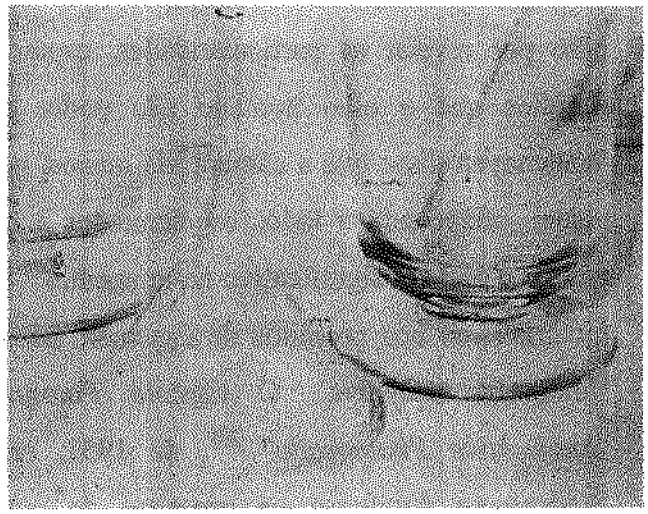
"Fabricação"
Roberto Yoshida



"Jarra e Copo"
German Lorca



"Estudo"
Hercules A. Perna



"Composição em Branco"
Sérgio Trevelin

Na pesquisa plástica, a especificidade do processo fotográfico tornava-se fundamento para a produção fotoclubista; o enquadramento e a composição eram tomados como elementos de linguagem que regiam a comunicação com o observador. Ao se tratar do enquadramento, os artigos retomam a dualidade oriunda dos primeiros ideais do fotoclubismo entre a fotografia artística - que privilegiava a composição e a interpretação do fotógrafo -, e a instantânea, atribuída ao fotojornalismo e à fotografia documental. Esses ideais baseavam-se no preceito de que a fotografia, para se tornar arte, deveria prezar pelo enquadramento dos objetos em destaque na imagem. Dessa maneira, torna-se comum encontrar fotografias que possuem um recorte aproximado ao referente, muitas vezes o cortando-o pela metade, como nas fotografias, **Estudo**, **Ânsia das Curvas**, **Composição em Branco**, vistas anteriormente. Enquanto o pictorialismo utilizava-se da intervenção na cópia para realçar certos aspectos que tornariam a imagem agradável ao observador, o fotógrafo 'moderno' marcaria sua diferença por meio da disposição dos elementos da composição e por sua interpretação no próprio ato fotográfico.

Essa idéia foi discutida no artigo *A Arte do Fotógrafo*, transcrito do *Fotografia-Revista* do *Circolo Fotografico Milanese*. O autor do artigo, Hugo Van Wadenoyen, justificou que "*o aparelho fotográfico a primeira vista, é uma máquina que registra os*

fatos, mas os fatos registrados não é aquele visto primeiramente a olho nú, porque ela vê mais e menos do que o olho" (sic!). [203] Segundo o fotógrafo, a câmera enxergava mais que o olho por revelar as particularidades, captar imagens distantes e registrar movimentos fugidios que o olho humano não podia paralisar e/ou vislumbrar. Por outro lado, Wadenoyen disse que a câmera via menos, porque colhia tudo o que cabia no seu campo visual, oferecendo a todos os elementos a mesma importância, excluindo a escolha de realçar o que era significativo na imagem. [204] Essas idéias, que recorrem aos primórdios do pictorialismo nos preceitos de Emerson, nesse momento, fundamentavam-se na idéia da 'fotografia subjetiva'. O *Circolo Fotografico Milanese* participou da exposição "*Subjecktive Photografie*" [205], de 1951, organizada por Otto Steinert. Nesse artigo, Wadenoyen divulgava os preceitos de uma fotografia subjetiva, que primava pela interpretação do fotógrafo. Afirmou que:

> somente na escolha do assunto, na maneira de isolá-lo e, particularmente, nos métodos fotográficos empregados para apresentá-lo pode ser objetivo. A arte do fotógrafo é de seleção e de comentário; ela encontra e interpreta; é principalmente realística e ilustrativa. Já na escolha do assunto revelará a reação espiritual e emotiva do fotógrafo com relação ao que o circunda e, por isso mesmo, será uma espécie de 'comentário'.

A escolha do assunto aqui, pode ser entendida com relação às temáticas abordadas, o enquadramento e o tratamento técnico e formal da fotografia. Nessa direção, a interpretação do fotógrafo se efetuava no ato fotográfico, diante dessas escolhas. A expressão 'espiritual' e emotiva se daria pelo processo de reconhecimento das coisas que o cercavam, do ambiente em que estava inserido. E para isso, Wadenoyen listava os novos procedimentos empregados na produção fotográfica para se distanciar do modelo pictorialista e se realizar enquanto prática 'moderna'. Disse:

---

[203] WANDENOYEN, Hugo Van. "A Arte do Fotógrafo" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 47, março de 1950. p.4

[204] Essa idéia se repete nos artigos traduzidos no Boletim como, por exemplo, pode ser visto em Nuremberg: "*devemos nos lembrar que a mente separa, em geral, subconscientemente –certos detalhes enquanto que suprime outros, mas que a lente reproduz tudo o que abrange, sem distinção.*" NUREMBERG, Walter. "Fotografias ao Ar Livre" in *FCCB-Boletim*, Ano III, n.30, outubro de 1948, p.4. ou do fotógrafo cubano: Fritz Eschen: "*a grande arte da fotografia é: Omitir e subordinar! Deixar de lado o não essencial! Uma exposição que não comprometa reproduzir o que seu autor (o fotógrafo) tenha concebido, é melhor que fique sem ser batida*" ECHEN, Fritz. "O Homem por detraz da Câmera" in *FCCB-Boletim*, Ano VI n.40 ago. de 1949, p.6

[205] RICE, Op. Cit. p.669

> a técnica consistirá principalmente na simplificação, na exageração,(sic!) na abstração, na foto-síntese, e apesar de que seus métodos poderão parecer misteriosos e casuais aos não iniciados, em confronto com aqueles da pintura, por causa da intervenção do 'olho fotográfico' e dos intricados processos químicos, tornará possível, todavia, a produção de uma nova arte subjetiva. Exemplos óbvios são os da 'desmaterialização', isto é da redução do real a formas ou linhas irreais e abstratas, ou de exageração fotográfica de certas partes do objeto, ampliando-o além do normal ou acentuando algumas das características exteriores, como a estrutura material ou outros particulares, e produzindo uma imagem que pode ser chamada de surrealista.

Este artigo se destaca do conjunto da coletânea, por explicitar os procedimentos que constituem uma estética abstrata, na *"redução do real a formas ou linhas"*, com a intervenção do fotógrafo. No entanto, diferente do pictorialismo, não eram as intervenções na cópia fotográfica que qualificavam a figura do fotógrafo como artista, e sim sua interpretação por meio do 'olho fotográfico', entendido pelo uso da câmera. Wandenoyen elencou os processos de intervenção, utilizados para a expressão da fotografia subjetiva:

> fotomontagem, as sobre-posições, as impressões negativas, as combinações de positivo e negativo, a solarização, as silhuetas, as retículas, as imagens difusas, a reprodução de objetos colocados diretamente sobre a película, ou sobre o papel ou no ampliador, o uso de filtros, as emulsões infra-vermelhas, os movimentos congelados pelo instantâneo, ou reproduzidos sem nitidez, o emprego de objetiva deformadoras, etc[206].

O autor explicitou que esses seriam os novos artifícios da imagem que explorava o próprio aparato fotográfico para a sua exploração plástica. Essas idéias indicam a concepção de uma fotografia abstrata, caracterizada pela fotografia subjetiva divulgada na exposição da Alemanha de 1951. O *Círculo Fotográfico Milanês*, assim como o *Groupe dês XV*, da França, referência no Boletim pelos artigos de Daniel Masclet, eram representantes da fotografia subjetiva. No entanto, diferente dos artigos de Masclet que defendiam a especificidade do processo fotográfico, Wandenoyen adiantava a concepção de fotografia subjetiva pautada na intervenção manual do fotógrafo, que seria posteriormente aceita no *FCCB*. Como declarou o crítico do *FCCB*, Rubens Teixeira Scavone, em 1954, a propósito da exposição *Fotografia Subjetiva* no Mam-SP.

---

[206] Ibidem.

Embora essas referências internacionais permeassem as idéias divulgadas no *FCCB*, a indicação da prática fotográfica abstrata não era comumente tratada nos artigos entre 1948-1951. H. Lievre do *Círculo de Arte de Lyon, Em busca de uma estética em fotografia- a integração da fotografia no sistema humano*, [207] embora tratasse de divulgar a importância do aparato formal para a transmissibilidade de uma idéia, criticou o abuso de recursos que operavam na criação de formas na imagem fotográfica. Considerou que "*sob este pretexto ela* (a fotografia) *se deixe levar a elucubrações que algumas vezes se assemelham a certas doenças mentais*". [208] Referindo-se à fotografia surrealista, exemplificada como um dorso de mulher desabrochando em árvore, Lievre criticou a criação de formas novas na fotografia, aludindo à influência dos movimentos da arte moderna, que denominou "Picassismo". Citando as palavras de Bergson para fundamentar sua crítica, disse:

> Em face da crítica do "Picassismo" eu queria situar essas palavras de Bérgson: "A essência das coisas nos foge e nos fugirá sempre, nós nos movemos em meio a relações, o absoluto não é nossa alçada, detemo-nos deante do irreconhecível". A arte de Picasso e de outros surrealistas se a reduzirmos a sua forma filosófica é um ensaio de crítica ao conhecimento. Assim se apresenta o problema: 'O homem não percebe o mundo a não ser por intermédio de seus sentidos e eles apresentam ao mundo de uma maneira falsa; experimentemos representá-los no absoluto, quer dizer, tal como são realmente e não como se nos apresentam',

Se por um lado Lievre revelava que as produções de arte moderna estavam influenciando a fotografia, como a fotografia abstrata e a fotografia surrealista, por outro, rejeitava as produções que abstraíssem o referente, não sendo fiéis ao objeto, em sua representação absoluta. Questionando: "*como pretender que é possível representar um objeto no absoluto servindo-se para isso, desses sentidos dos quais se desconfia?*". A partir dessas considerações, Lievre propôs que, para uma nova criação fotográfica, os fotógrafos deveriam se inspirar nos clássicos e serem claros no que pretendiam. Estas afirmações indicam a busca de uma 'verdade' na representação fotográfica, a qual teria no espaço do fotoclubismo um lugar propício para se reproduzir.

---

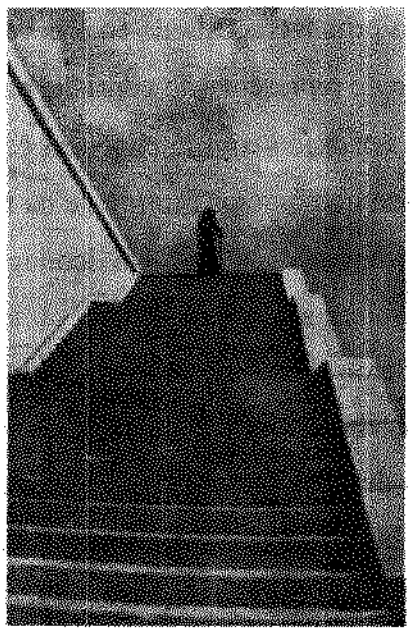
[207] Nos dois números do *FCCB-Boletim*: n.29 e 46.
[208] H. Lievre, "Em busca de uma estética em fotografia" in *FCCB-Boletim*, Ano III, n.29, set. de 1948, p.5

O autor francês se mostrou adepto de uma tradição, mesmo aceitando inovações na concepção fotográfica. Defendendo a idéia de que a fotografia resultava em representação, expôs três formas possíveis. Primeiramente, a simbólica, que toma o detalhe pelo todo: ofereceu o exemplo da árvore em flor indicando primavera, estrada com neve, o inverno e folhas mortas no chão, o outono. O segundo tipo de representação consistia na combinação de objetos, e neste, Lievre indicou que deveria ser usado com inteligência para raciocinar sobre as relações existentes entre eles. Percebe-se que o autor centrou-se na representação literal do assunto, sendo que sua mensagem derivava da imagem iconográfica que o referente trazia. Exemplificou com a de uma mulher sobre uma janela, ou a aspirina e o termômetro indicando febre. Finalmente, considerou como o último tipo de representação, aquela pela combinação de linhas: uma encruzilhada representada por linhas bem marcadas indicaria o encontro, e ainda, o entroncamento de uma estrada de ferro sugerindo união. Nota-se que, mesmo valorizando a mensagem na imagem fotográfica, ou temáticas que beiram uma idéia de modernidade e progresso, como a estrada de ferro, os sentimentos que a fotografia buscaria suscitar estariam no plano objetivo, da figura representada.

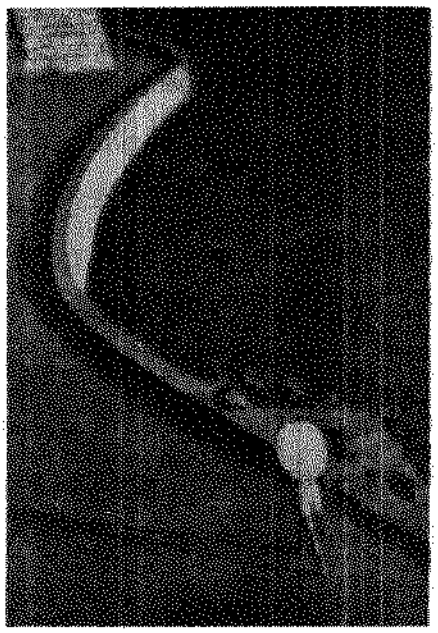
Na segunda parte de seu artigo, publicado em fevereiro de 1950, Lievre se mostrou conclusivo quanto à criação artística. Expondo as possíveis heresias no processo fotográfico, deteve-se na 'negação da idéia', confirmando sua proposição do artigo anterior, de que a idéia de uma obra se encerrava nos elementos representados. Ao considerar o simbolismo presente na representação imagética, o autor ponderou que a arte não se resumia ao 'rendimento da matéria', isto é, ao abuso da nitidez dos elementos que compunham a fotografia. A proposta de Lievre para a atualização da fotografia artística tendeu a se manter no meio termo entre uma representação pictorialista e uma proposta aceita como moderna. Embora indicasse temas relacionados a um cotidiano e a um espaço urbano, Lievre defendia a representação fiel do objeto, criticando a fotografia como um meio de exploração formal do referente.

A orientação sobre o processo de criação do fotógrafo, assim como o uso de uma linguagem formal para a comunicação com o observador, mostrava-se de forma didática. Em *A Missão e o Campo de Acção da Fotografia Moderna*, Tibor de Csorgeo descreveu como se constituía o processo de interpretação no ato fotográfico. Embasado na idéia de uma fotografia mais direta, executada sem artifícios e sem retoques muito visíveis que

"*evocam a pintura à moda antiga*", esse artigo apresentou ao amador uma forma de concepção da fotografia, a partir da disposição formal da composição e da observação do ambiente que o cercava.



"Les Demiéres Marches"
Tibor de Csorgeo



"Promenade"
Tibor de Csorgeo

Para tanto, o artigo trouxe a publicação de duas fotografias de Csorgeo, onde ele descreveu sua experiência pessoal que culminou em suas produções. Primeiro relatou sua observação dos lugares da cidade, à procura de linhas e formas de construções arquitetônicas que possuíssem poucos ornamentos: "*antes de realizar minha fotografia "Les Demiéres Marches", eu havia achado, num de meus passeios de caçador de imagens, um maciço de pedras brancas sobre a margem do Danúbio, ao norte de Budapeste*", e a preocupação com uma mensagem que a imagem deveria passar: "*faltava porém fazer alguma coisa para o espectador que pensa. Que poderia trazer vida a este espaço absolutamente inanimado? Uma forma viva, em movimento.*" Este trecho, mostra sua intenção em se comunicar, não com qualquer observador, mas com aquele '*que pensa*', o que pode ser direcionado aos próprios fotógrafos do fotoclubismo, que saberiam o que significava o recurso de inserir uma figura humana na paisagem. Desta forma, Csorgeo escolheu uma mulher vestida de preto, com um véu da mesma cor que cobria a cabeça, e um cajado na mão, a fim de "*dar á imagem um caráter dramático*". Embora Csorgeo se

afirmasse como crítico a uma fotografia pictorial pela causa moderna, tocava em pontos que eram valorizados no pictorialismo, como a emoção na imagem e a inserção da figura humana para atrair maior interesse. Essas idéias estão presentes em artigos como *A Figura Humana na Paisagem* e *Considerações sobre a Paisagem*,[209] mas, no entanto, o gênero da paisagem estava restrito a um estudo da natureza e cenas do campo. Com isso, percebe-se que, simultaneamente à idéia de atualizar a fotografia, traços da tradição pictorialista eram preservados na representação da fotografia moderna.

No mesmo processo de criação, Csorgeo descreveu a fotografia **Promenade**: *"o cais que serpenteava em forma de 'S', me atraiu por suas linhas. Para dirigir melhor o olhar e para conduzi-lo com dinamismo ao longo desta linha, fiz o modelo marchar com vivacidade e disparei o obturador de modo a apanhar o pé esquerdo estendido".*[210] Nesta descrição, o fotógrafo húngaro mostrou de que forma a criação desta fotografia passava pelo estudo das formas que iriam constituir a imagem, as quais poderiam ser recebidas com o direcionamento preciso do olhar.

A partir da relação entre as fotografias, pode-se estabelecer um diálogo entre elementos que se correspondem e que eram teorizados no texto como fundamentos de uma composição 'moderna' no fotográfico. Em **Les Demiéres Marches**, a exploração formal se dá por uma tomada de câmera que produz um deslocamento de baixo para cima da visão. A composição da imagem é formada por linhas retas, contornos de uma escada simples, que contrasta com um paredão claro. A figura humana se destaca por estar na parte superior da fotografia, imóvel, e usar roupas escuras. No sentido inverso, a fotografia **Promenade** apresenta um deslocamento de cima para baixo, valorizando formas curvas, com destaque a uma pessoa com uma sombrinha na mão, localizada na parte inferior da fotografia. Esta figura humana, contrariamente à da fotografia anterior, mostra-se em movimento, toda de branco, num cais claro, que contrasta com o mar.

Com essas duas fotografias, além de representar imageticamente os preceitos da forma e da interpretação que descreveu no texto, Tibor de Csorgeo apresentou variações na criação de uma fotografia em contacto com a cidade e o exercício do olhar, tanto na constituição do quadro, compreendido pelo primor da composição, formada por linhas e

---

[209] BARROS, Valêncio. "Considerações sobre a paisagem" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 41 e 42, 1949. PUENTES, Villar Del. "A figura humana na paisagem" in *FCCB-Boletim*, Ano V, n.52, 1950.
[210] CSORGEO, Tibor. "A Missão e o Campo de Acção da Fotografia Moderna" in *FCCB-Boletim*, n.31, 1948.

contrastes que direcionavam o olhar do observador, quanto ao processo de criação, dado pela relação das formas arquitetônicas com a figura humana. Esta última relação pode ser compreendida em dois momentos: pelo contato do fotógrafo com as formas arquitetônicas em seu processo de criação, e a relação da figura humana com seu ambiente. Embora muitas dessas referências fossem preservadas do pictorialismo, o processo criativo destas fotografias trazia a idéia de experiência do fotógrafo, que não é mais a contemplação do belo na paisagem de natureza, mas uma compreensão da visualidade urbana como realização da 'fotografia moderna'.

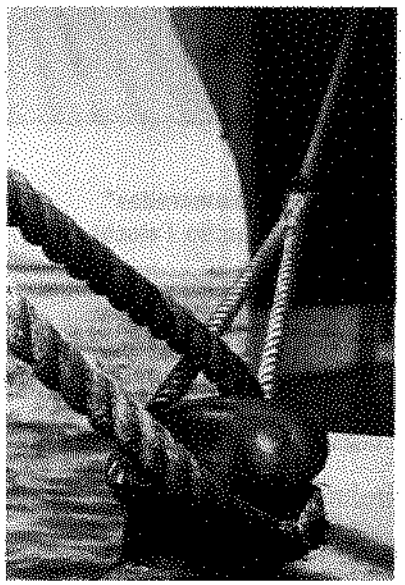
No mesmo sentido, em 1950, o artigo *A Linha Dominante* de Frank Meister,[211] traduzido da revista *Fotocamara*, trabalhou a importância das linhas para a orientação do olhar do observador, assim como o artigo de Daniel Masclet, *Valor e Ritmo,* publicado em 1948. Percebe-se, com esses artigos, que estava se estabilizando uma linguagem para a fotografia moderna, pautada na comunicação das linhas.

Frank Meister afirmou que a fotografia "*deve atrair para si o olhar do observador; sustê-lo, levá-lo a uma observação mais completa e minuciosa do conteúdo*", [212] e acrescentou que somente poderia se efetivar tal atração pela presença de uma linha dominante. A linha dominante, para o autor, seria a marcação formal na imagem que conduzisse o olhar até o ponto de interesse, ou seja, o assunto principal. Exemplificou com a linha em forma de S, qualificada como mais perfeita que a linha reta, que poderia ser adquirida pela sinuosidade de um caminho, ou por uma margem clareada ou sombreada, que não necessariamente fosse uma linha. Considerou fundamental que o fotógrafo tivesse controle sobre essa linha, pois ela deveria percorrer uma distância dentro do retângulo e logo se deter no ponto de maior interesse. Da mesma forma que atraía o olhar para dentro do quadro, o autor sugeriu que se constituísse uma linha que também o conduzisse para fora. Entretanto, alertou que esta deveria ser colocada com cuidado, pelo risco de ganhar a dominância, e assim, na mesma velocidade que o olhar era atraído, era expelido, passando pelo motivo principal sem o perceber. Meister levantou que os ângulos formados dentro do retângulo pela interseção das linhas, formam áreas de forte atração para o olhar. Como exemplo, o autor descreveu a seguinte imagem: um mastro que cruza a linha do horizonte

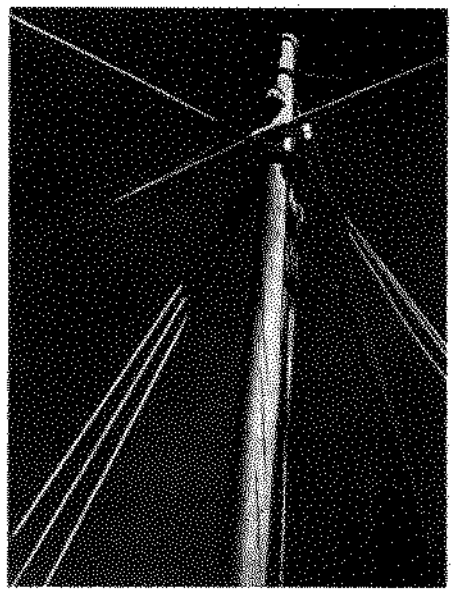
[211] Não foi possível fazer uma nota biográfica dos autores dos artigos traduzidos, por falta de informações no Boletim ou pesquisas relativas a eles.
[212] MEISTER, Frank. "A linha dominante" in *FCCB-Boletim* Ano V, n.49, maio de 1950. p.4

cria o 'ponto de interesse do quadro'. Incluiu que as sombras e as luzes deviam acompanhar os pontos formados por essas linhas.

Podem-se encontrar no Boletim, exemplos desta exploração formal nas fotografias que por meio das linhas constroem caminhos para o olhar. Na temática da marina, exemplificada por Meister, destaca-se **Amarrado** de Fernando Palmério e **Mastro** de Maria Cecília Agostinelli.

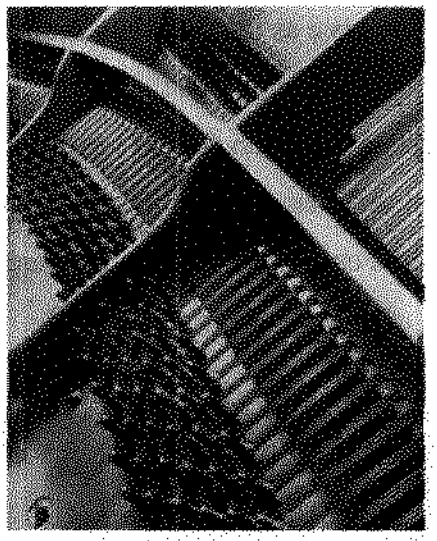


"Amarrado"
Fernando Palmério

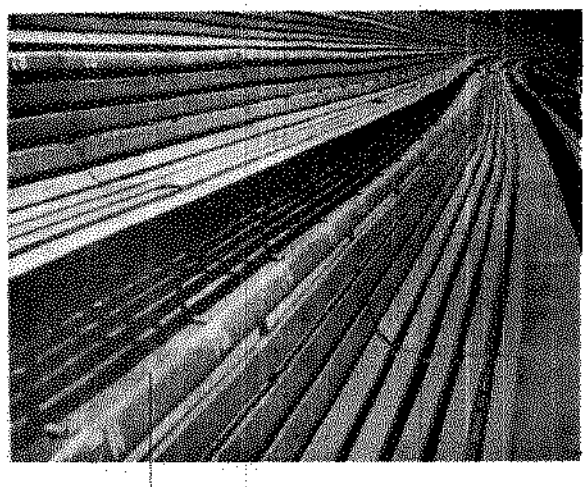


"Mastro"
Maria Cecília Agostinelli

Em ambas as fotografias, as linhas surgem dos cantos do retângulo e se interceptam ao centro da imagem, chegando ao 'ponto de interesse' no qual se localiza o assunto explicitado pelo título da fotografia. Em **Amarrado**, definem-se claramente as duas linhas dominantes que surgem do canto esquerdo da imagem, conduzindo o olhar até o pino. Deste 'ponto de interesse', dissipam-se outras duas linhas que levam o olhar para fora do quadro, onde parte do barco cria uma região sombria, de menor interesse comparada às partes luminosas que compõem o restante da imagem. Em **Mastro**, com a tomada de baixo para cima da câmera, o olhar é atraído pelas linhas que surgem na parte inferior, o mastro e as cordas paralelas. Com o mesmo movimento que o olhar percorreu para chegar no entrecruzamento, as linhas interceptadas que se expandem o conduzem para fora do quadro.



"Estudo"
Hércules A. Perna



"Numeradas"
Emílio Talochi

Estudo constitui-se de uma multiplicidade de linhas, que se dispõem no sentido das diagonais do quadro. As cordas do piano ganham curvatura pela sobreposição da linha dominante, mais iluminada, que surge do canto direito do retângulo e caminha para o ângulo superior esquerdo, oferecendo profundidade na imagem. O entrecruzamento das espátulas de madeira indica o caminho das cordas para fora do outro canto da imagem. As sombras dos pinos em que as cordas estão amarradas, assim como a da cavidade embaixo delas, acompanham o direcionamento das linhas fortes. Em **Numeradas** a perspectiva está marcada pelo caminho simples que as linhas indicam, em apenas um sentido, marcadas também pelo alto contraste. No entanto, nesta imagem, não se percebe uma linha dominante, parece que todas igualmente convidam o olhar do observador a fazer a curva no canto superior do quadro. Nota-se que a luminosidade acompanha esse caminho, partindo de uma região luminosa, para terminar no canto escurecido, que se expande para fora da imagem. Essas fotografias, diferente de **Mastro** e **Amarrado**, fazem um estudo puro das formas, pois não possuem um assunto principal, apenas sugerem um caminho para o olhar percorrer a imagem, sem, necessariamente, deter-se nela. Outro ponto de diferença pode ser encontrado nas temáticas escolhidas. Em vez da escolha tradicional das marinas, essas fotografias se utilizam de referentes que partem de um cotidiano urbano, como o estádio de futebol.

Outro artigo da coletânea que compartilhava dessa proposta é *Arte com a Câmera,* em que M. S. Bishop tratou de como a fotografia deveria conduzir o olhar do observador, a fim de que ele percorresse toda a imagem. O autor alertou que a harmonia estava conectada com o sentido que as linhas indicavam pois, dependendo de sua disposição formal na composição, podiam desarmonizar a fotografia pelo constante movimento do olhar de um lado para o outro. Abordou dois pontos em seu artigo: a questão do tema e a composição. Na escolha da temática, sugeriu que o fotógrafo não poderia sair fotografando tudo, deveria "*cultivar a observação analítica das cenas diárias, gravando as partes que merecem ser registradas*". [213] Na abordagem sobre a composição, afirmou que, mesmo ela sendo fundamental para a harmonia da obra, "*a impressão que a fotografia provocará é mais importante que a própria composição*".

Entretanto, essa 'impressão' de que Bishop falava, dependia fundamentalmente da composição, segundo os estudos fotográficos da forma estampados tanto nos artigos quanto na produção fotográfica do *FCCB*. A valorização da composição, acima da técnica e da temática, evidenciou ser assunto recorrente nos artigos traduzidos e nos artigos dos fotógrafos do Clube, durante 1948-1951. Aldo de Souza e Lima publicou o artigo *Composição* ao longo de seis números de 1950. [214] Justificou a importância desse estudo:

> Um dos temas obrigatórios nas costumeiras arengas, diante se um trabalho qualquer, em nosso Clube é, sem dúvida a **Composição**. Não só é obrigatório como também motivo a pendências que, mal solucionadas, deixam, regra geral, após si, uma atmosfera nebulosa de incompreensão. Tal acontece atualmente, é óbvio, em virtude do rápido desenvolvimento que se vem apreciando no valor artístico dos trabalhos, do número cada vez maior de novos praticantes e também da alteração da forma de julgamento dos nossos concursos internos, em sua nova papeleta. [215] (grifo do autor)

E percebe-se que conforme a composição vai ganhando destaque nos estudos do *FCCB,* as pesquisas formais no suporte fotográfico, que compõem uma das noções de 'moderno', vão se estabelecendo pelos empregos alternados de elementos que formam a composição, com vistas a constituir uma linguagem e a afirmar uma autonomia do fotográfico.

---

[213] BISHOP, M. S. "Arte com a câmera" *FCCB-Boletim*, Ano III, n. 23, 1948.
[214] LIMA, Aldo A. de Souza. "Composição" in *FCCB-Boletim*, Ano V, n. 50-56, 1950.
[215] Idem, n.50, 1950.

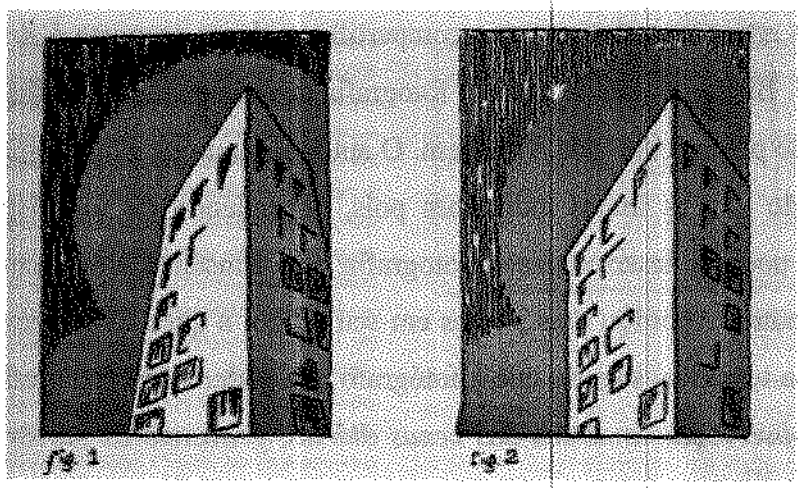


fig 1 fig 2

Na primeira parte de seu artigo, denominado 'generalidades', Souza e Lima definiu a composição, mostrando "*o poder dominante da forma*", e de que maneira ela influenciaria a interpretação do fotógrafo. Exemplificou com desenhos e atribuiu dois efeitos distintos a duas composições que possuíam os mesmos elementos. Interpretou que

> na figura 1 procurou externar um sentimento de exaltação pela altura do prédio – seria a visão de um espírito turbulento, citadino, progressista. Na figura 2, porém, o mesmo edifício é apresentado por um espírito frio, lógico, ponderado. Limitou-se a registrar a solidez, as linhas da obra alheia sem lhe dar retoques de própria emotividade.[216]

Com esse exercício, o autor ofereceu ao amador um campo de pesquisa formal, onde indicou a referência aos temas urbanos constituindo a mensagem subjetiva. Em outra análise, utilizou-se de uma paisagem para explicar o caminho que o olhar percorria na imagem, orientando-se por luzes, linhas, formas e disposição dos elementos.

A partir desta introdução, o autor focou-se nos fundamentos da composição, esquematizando os elementos em dois tópicos: Básico e Secundários. O primeiro, era formado por dominância, equilíbrio e contraste, o segundo, por centros de fixação e acentos. Souza Lima, antes de expor e analisar minuciosamente cada elemento formal da imagem, advertiu que "*de maneira alguma deverão, tais elementos, ser considerados como unidades absolutas. São, em verdades, partes da unidade e, como tal deverão existir, conjuntamente, no plano da composição*". [217]

---

[216] Idem, n. 50.
[217] Idem, n. 52.

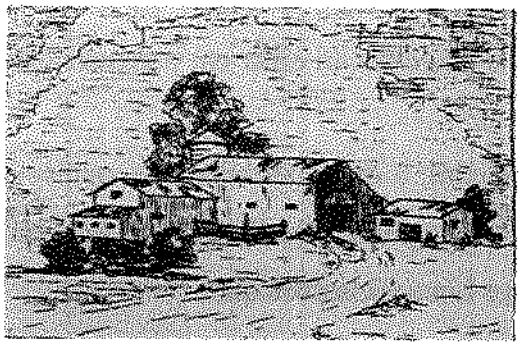


fig 1

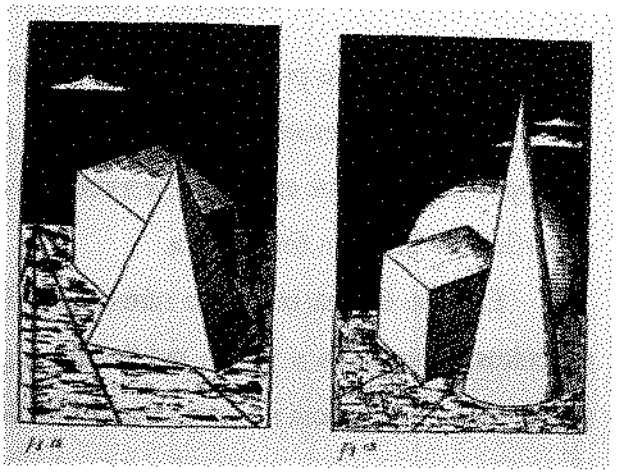


fig. 2 fig. 3

Na questão da dominância, definida como o elemento da composição que chamaria a atenção do observador, o autor analisou três imagens, mais uma vez utilizando o desenho como demonstração. Dessas três, a primeira (fig.1) definiu como uma paisagem ao gosto pictorialista, que acreditava ser a mais aceitável mas, no entanto, sem impacto; a segunda (fig.2), que substitui o referente para destacar o jogo formal, era "*possuidora de forte impacto e totalmente falha na composição*". Na terceira (fig.3), que repete os elementos da segunda em outra composição, as linhas convergem até as formas geométricas e Souza e Lima qualificou-a como a que "*possui todos os atributos em apreço*".[218]

Esse artigo detalhou com exemplos esquemáticos as possibilidades formais de composição do aparato fotográfico, por meio de tentativas aleatórias da disposição dos elementos, determinados pelo enquadramento. Detendo-se nessa análise, implicitamente, o artigo vai indicando as angulações de câmera, as temáticas e o modo de tratamento das imagens que se diferenciavam do modelo de fotografia pictorial. No entanto, diferente de Frank Meister, Daniel Masclet e M. S. Bishop, Souza e Lima afirmou que a atração e a condução do olhar para o interior da fotografia perdia o significado se 'o real valor pictórico do motivo central' não estivesse bem marcado. Afirmando que:

> a mente que se viu forçada a seguir determinadas trilhas; que foi acalentando, através de elementos secundários, a idéia de atingir algo de

[218] Idem, n.52.

> manifesto prazer estético, ver-se-á lograda e reagirá, incontinente, relegando o quadro com acentuada sensação de repulsa.[219]

Para Souza e Lima, o principal atributo da dominância seria o valor intrínseco do elemento no 'centro de interesse', o qual denotaria o "prazer estético". Diferente da leitura que Bishop e Meister, por exemplo, propuseram com o exercício do olhar em percorrer toda a superfície da imagem fotográfica.

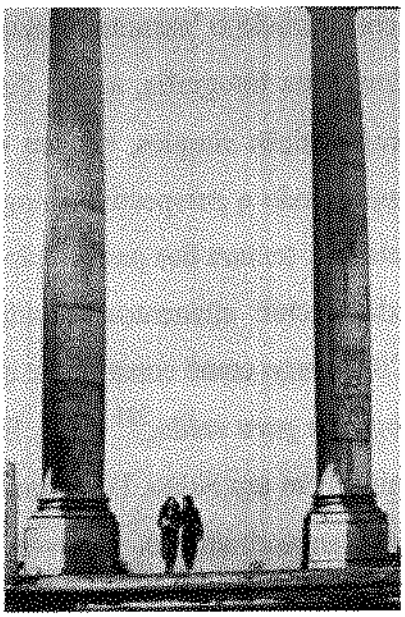
Em sua última parte, no número 56 do Boletim, o artigo abandonou a análise dos desenhos ilustrativos e foram publicadas algumas fotografias dos Salões. As fotografias não possuem referência no corpo do texto e Souza e Lima esclareceu que:

> o poder criativo da mente humana não tem limites, e como tal, também são ilimitadas essas demonstrações subjetivas manifestadas através desses elementos secundários das composições. Pelo mesmo motivo, deixei de apresentar exemplos, pois os mesmos seriam casos especiais, que nada poderiam dizer da multiplicidade infinita das possíveis formas, sob as quais, se manifestam estes elementos. [220]

Deste modo, ao serem impressas junto ao texto, pode-se entender que essas fotografias representavam as intenções dos dirigentes do periódico em ilustrar e concretizar as idéias do artigo de Souza e Lima, ao mesmo tempo em que divulgavam um modelo de produção fotoclubística adequada ao período.

---

[219] Ibidem.
[220] LIMA, Aldo A. de Souza. "Composição" in *FCCB-Boletim*, Ano V, n. 55.



"Eterne"
Athos Dondi

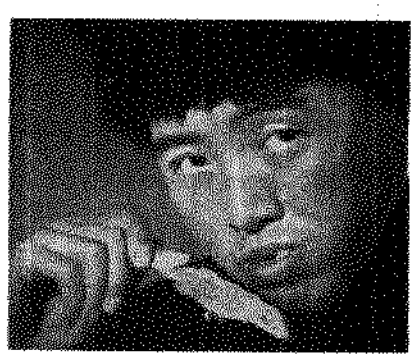
"Perspectiva em diagonal"
Gaspar Gaspariam

Nessa parte, o artigo trouxe os 'fundamentos secundários', nos quais Souza e Lima definiu a finalidade do item 'centro de fixação': "*prolongar o tempo necessário para percorrer as linhas de força, permitindo uma apresentação mais acurada*". Esse recurso seria utilizado em composições mais simples, nas quais as linhas conduzissem uma rápida passagem pela imagem, ou em composições complexas, para permitir a observação de detalhes e locais que se intencionava valorizar. A fotografia **Eterne** de Athos Dondi, publicada junto ao tópico, pode ilustrá-lo, por possuir uma composição simétrica, com a disposição de duas colunas que fogem para fora do quadro, sugerindo uma passagem rápida de olhos. No entanto, o peso da base das colunas e sua iluminação marcada fazem com que o olhar se fixe nesse local, percebendo a presença de duas figuras humanas, que oferecem uma dimensão ainda maior para as colunas colossais.

A fotografia **Perspectiva em Diagonal** de Gaspar Gaspariam, pode ser interpretada pela compreensão do item 'formas semelhantes'. Para o autor, a repetição de motivos deveria despertar o *"interesse no conjunto principal"*. No caso dessa fotografia publicada, este preceito se mostra presente na repetição das silhuetas das figuras humanas que caminham para o centro da praça. A angulação tomada de cima coordena o sentido diagonal da linha do quadro, propondo a idéia do título. Em uma fotografia com poucos elementos, a praça destaca-se por ser 'ponto de interesse', que atrai o olhar pelo direcionamento das pessoas que caminham ao seu encontro. Nesse percurso, destaca-se a

figura humana que se movimenta ao centro da praça, constituindo o 'assunto principal' da imagem, segundo as regras que descreveu Souza e Lima. Esta fotografia, ao ser direta na comunicação com o observador, caracteriza-se pela composição simples, em um recorte que elimina qualquer elemento a mais e até mesmo suprimindo a perspectiva fotográfica. Nota-se que a maior parte da fotografia é preenchida pela leve textura dos paralelepípedos.

O corte aproximado ao assunto principal tendia excluir elementos considerados supérfluos na linguagem fotográfica, discutido no *FCCB-Boletim* como constituinte de uma linguagem 'moderna'. No artigo *Como fazer uma fotografia para salão,*[221] de C. Stanton Loeber, mostraram-se razões para um trabalho ser admitido em um Salão. Discutindo todo o processo de criação do fotógrafo, - passando pelo enquadramento, a vivência do fotógrafo, a técnica utilizada e a ampliação-, o recorte da cópia fotográfica ganhou destaque no artigo, sendo ilustrado com a publicação das fotografias do autor. Loeber mostrou os resultados da imagem antes e depois do recorte e o tratamento técnico específico para realçar as tonalidades. Para isso, o autor contrapôs suas fotografias recortadas com as originais, como em **Nômade Esfomeado** e **Três sombras**.



"Nômade Esfomeado"
C. Stanton Loeber

Fotografia Original

[221] LOEBER, C. Stanton. "Como fazer uma fotografia para salão" in *FCCB-Boletim* , Ano III, n.34, fev de 1949 p.6-8 e 13. Traduzido para o Boletim da revista *The Camera,* por Antônio Victor, fotógrafo e cineastra do *FCCB.*

"Três Sombras" *fotografia original*
C. Stanton Loeber

Em seu artigo, Loeber descreveu o processo de criação da fotografia **Três sombras**, partindo de seu interesse por uma fotografia de guerra, em que encontrou um homem sentado com uma sombra. Com essa imagem, queria executar uma fotografia parecida que tivesse três sombras. Para isso, buscou na elevação de uma rua conhecida de sua cidade 'o campo de ação', e encontrou, com a tomada de câmera de cima, as sombras das pessoas que passavam por lá. Com o recorte, demonstrado na comparação com a fotografia original, disse poder "excluir o que fosse desnecessário", realizando a fotografia que idealizava. No artigo, o autor destacou a função do recorte em realçar as tonalidades que atraíssem o olhar do observador. Nota-se que as margens da fotografia original que eram sombreadas foram suprimidas, realçando a região central e a projeção das três sombras na luminosidade. Essa fotografia lembra a linguagem empregada em **Sombras da Tarde** de Eduardo Salvatore.

A repercussão das idéias dos artigos impressos no Boletim, pode ser encontrada na produção fotográfica dos próprios sócios do *FCCB*. Como Daniela Maura da Silva coloca sobre a formação de German Lorca:

> Será no Foto-Clube que Lorca irá aprender regras de composição, tais como profundidade, utilização de sombras/reflexos, ênfase no tema, o equilíbrio entre as formas, etc., as quais jamais questionaria. Essas regras, assim como as diversas técnicas fotográficas, além de temas

> relativos ao exercício fotografia (sic), eram difundidos em eventos como os Seminários Internos e também nos Boletins do Bandeirante.[222]

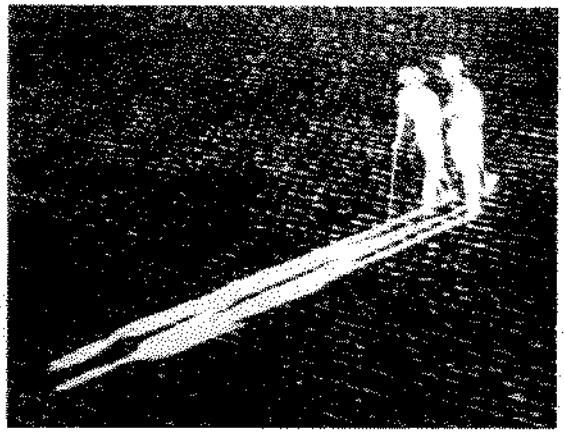
Neste trecho, embora tenha sido enfática sobre o aprendizado de Lorca no *FCCB*, a autora não deixou de aproximar as idéias da vanguarda fotográfica, como a da fotografia direta da *straight photography*, ou do momento decisivo de Henri Cartier-Bresson, com o que nomeou de "pseudoflagrantes" [223] na produção de German Lorca. Independente da similaridade em se tratar uma estética ou uma temática próxima a essas produções de vanguarda, Lorca ganhava o repertório fotográfico pelas atividades e idéias disseminadas no Clube.

O emprego do recorte, o uso do alto contraste e a valorização das sombras foram recursos largamente utilizados no exercício da exploração do suporte imagético no *FCCB*, de acordo com as regras de composição divulgada pelos artigos do Boletim. Nas próximas quatro fotografias: **Europa 48**, de Daniel Masclet, a referida **Sombras da Tarde**, de Eduardo Salvatore, **Deixando sombras** de Masatoki Otsuka e **Ao cair da Tarde** de Sérgio Trevisan, salta à vista as semelhanças entre elas, seja pela realização dos recursos ou pela temática escolhida. A via pública é o espaço em que os transeuntes, em pares ou sozinhos, marcados por suas sombras, tornam-se referentes comuns nessas imagens. Explora-se a diagonal, igualmente como em outras fotografias, marcando a profundidade da imagem pela disposição composicional.

---

[222] SILVA, Daniela Maura. *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*. São Paulo: USP, 2006. p. 145. (dissertação de mestrado)

[223] A idéia de 'pseudoflagrantes' tornou-se questão central na dissertação de Daniela Maura. A autora a define como o limite entre um flagrante de rua e uma fotografia de estúdio, posada. German Lorca chamava modelos para atuar na fotografia, assemelhando-se a um flagrante. A autora destaca o pioneirismo de Lorca nesta produção no *FCCB*, abordando que esta seria uma das possibilidades da fotografia moderna.



"Europa 48"
Daniel Masclet

"Sombras da Tarde"
Eduardo Salvatore

"Deixando Sombras"
Masatoki Otsuka

"Ao Cair da Tarde"
Sérgio Trevelin

Essa semelhança, que se nota também pelas datas de publicação das fotografias, ambas de 1948, resultava do estabelecimento da arte fotográfica enquanto pesquisa de suas peculiaridades, acompanhando a divulgação de um novo modelo de visualidade, que tem nos Salões e no *FCCB-Boletim* o canal de informação. A publicação de artigos traduzidos e de fotografias internacionais que participavam dos salões, somavam-se à legitimação desta prática como resultante da fotografia 'moderna'.

A fotografia de Daniel Masclet não foi publicada no conjunto das obras dos fotógrafos do *FCCB*, mas chama atenção pela semelhança no tratamento da linguagem e da composição. Em seu artigo *Valor e Ritmo* publicado em abril de 1948, Masclet orientou aos amadores que o valor da fotografia estaria justamente no jogo de luz e sombra, como realizou em **Europa 48**. Ele disse:

> o valor de um elemento da imagem varia conforme seja mais ou menos claro ou escuro e contraste mais ou menos daquilo que o rodea. É o que denominamos jogo de valores. Em geral os valores claros, as altas luzes, atraem mais o olhar que os valores sombrios e o interesse da maioria das imagens, em nove vezes sobre dez, reside mais em suas partes luminosas do que nas partes em sombras que servem, sobretudo, de encosto. [224]

Essa indicação de uma prática tratada nos artigos, ressoava nos Salões Internacionais do *FCCB*. A exposição das fotografias nesses salões, designava uma identidade para o fotógrafo, inserindo-o no circuito de produção fotográfica artística internacional, ao colocá-lo no mesmo patamar, difundindo procedimentos e debates fotográficos. O convite para os salões pode ser encontrado, implicitamente, ao longo dos próprios artigos que faziam críticas ou propunham um modelo de fotografia a ser exposto. Nota-se essa idéia na tradução do artigo *A obra para exposição*, em que Film Pack sugeriu o uso das tonalidades fortes para a importante admissão da fotografia nos salões, pois afirmou que somente com esse recurso a obra poderia se destacar na iluminação local do espaço de exposição e "*chamar poderosamente a atenção do júri*". [225]

Além da divulgação de uma estética definida pela composição e pela linguagem fotográfica, a escolha dos temas também era diretamente orientada pelos artigos do Boletim. Entre 1948-1951, percebe-se uma disputa na divulgação de temas ligados ao pictorialismo, como a indicação de paisagens a partir da natureza, e temas ligado ao espaço urbano, que rendessem uma maior exploração das formas e aproximassem a fotografia artística da idéia do moderno.

Marius Guillard do *Círculo de Arte Fotográfica de Lyon* escreveu para o Boletim a pedido de Fernando Palmério, dirigente do *FCCB*, a fim de atualizar os amadores paulistas sobre o movimento artístico e fotográfico "da velha Europa". Guillard se deteve nos temas das fotografias, abordando que, entre 1940 e 1945, a França esteve isolada nas suas

---

[224] MASCLET, Daniel. "Valor e Rítimo" in *FCCB-Boletim*, Ano III, n.24, 1948.
[225] PACK, Film "A obra para exposição" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 48, abril de 1950. p. 4

fronteiras, por causa da guerra, sendo proibido fotografar ao ar livre, fato a que atribui o favorecimento dos estudos em interiores como os retratos e as naturezas mortas. Mas, no entanto, comentou que, com o aparecimento de novos recursos técnicos e passado o 'período sombrio', surgiram nas galerias fotográficas francesas, "fotografias de gêneros e de cenas tomadas ao vivo". Ponderou que "*a fotografia realista não tem monopolizado para si toda a preferência e atenção nas Exposições e Salões, longe disso. Mas é inegável – e isto sem tomarmos partido pela fotografia realista ou não – que a primeira tende a ganhar terreno em prejuízo sobretudo da fotografia pictórica*".[226] Desse modo, o autor apontou nesse artigo, quais seriam os tipos de fotografia que representariam a nova tendência na atualidade francesa.

Nos artigos que preservavam o modelo pictorialista, defendiam-se as paisagens rurais, cenas de campo, praias e bosques, em detrimento de um abandono crescente destes temas no Fotoclube. Para tanto, Valêncio de Barros, em *Considerações sobre a Paisagem*, justificou a importância da fotografia de paisagem a partir da natureza, para aquela atualidade:

> o homem moderno vive tumultuosamente. Dobrado ao peso de responsabilidades enormes, vive ameaçado e perseguido por mil preocupações e perigos que o assediam, dia e noite, nos grandes centros urbanos. (...) Ele tem necessidade de retemperar-se na solidão, no êrmo, na calma, no silêncio. Daí a sua fuga para as praias, para os campos, para as montanhas para os bosques. (...) Daí decorre também o grande incremento que tomou a paisagem, nos dias de hoje. [227]

Assim como em *A Figura Humana na Paisagem* de D. Villar Fuentes, do *Club Fotográfico de Cuba*, que apontou o significado da presença da figura humana, restrita às paisagens de natureza: "*muitas paisagens e de modo especial, os caminhos ou cenas de campo produzem maior satisfação quando nelas vemos alguma figura humana que armonise com o conjunto*" (sic!). [228] Como visto anteriormente, a inserção da figura humana na paisagem foi um recurso que se preservou do pictorialismo e foi adaptado na constituição da linguagem de uma fotografia moderna.

Na publicação do artigo traduzido *Fotografia em Silhueta* de Ray Atkenson, torna-se evidente a disputa pela divulgação de temas no *FCCB*, na divergência entre o artigo e a

---

[226] GUILLARD, Marius. "Cartas da França" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 41, set. 1949. p. 9
[227] BARROS, Valêncio. Considerações sobre a paisagem" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.41, 1949.
[228] FUENTES, D. Villar. "A Figura Humana na paisagem" *FCCB-Boletim*, Ano V, n.52, 1950.

fotografia publicada junto ao texto. Ray Atkenson apontou os rendimentos fotográficos no uso de silhuetas em paisagens de natureza, a partir de rochas, árvores, animais, barcos, montanhas e a própria figura humana. Denfendeu que seu uso possibilitava ao 'artista-fotógrafo' o "*aproveitamento de um novo campo de distração e pictorialismo*". [229] No entanto, a fotografia **Ao cair da Tarde**, de Sérgio Trevelin,[230] fotógrafo do *FCCB*, publicada atrelada ao texto pelos dirigentes do Boletim, explora o uso da silhueta de uma pessoa caminhando, na projeção de sua sombra em um ambiente urbano, aproveitando-se do contraste para sua exploração formal. Nesse sentido, a publicação dessa imagem, mostra a orientação do *FCCB* para a adaptação da idéia do artigo sobre silhueta, na constituição de uma linguagem que buscava explorar os aspectos formais do fotográfico.

Ainda sobre os temas do pictorialismo, o artigo do crítico argentino Alejandro Del Conte, publicado no *Correo Fotográfico Sudamericano*, comentou a exposição de fotografias de retratos de Francisco Albuquerque, realizada na sede do *FCCB*, em 1950, apontando uma nova concepção de produzir retrato que se afastava do modelo pictorialista.

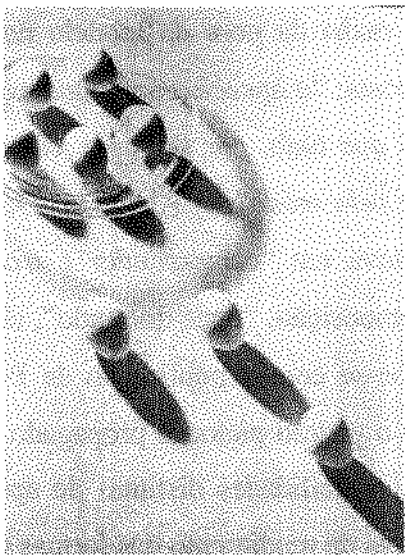
"Pose" Francisco Albuquerque

[229] ATKENSON, Ray. "Fotografia em Silhueta" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.49, 1950. pp 8 e 9
[230] Esta fotografia foi analisada anteriormente neste item e se encontra na página 80.

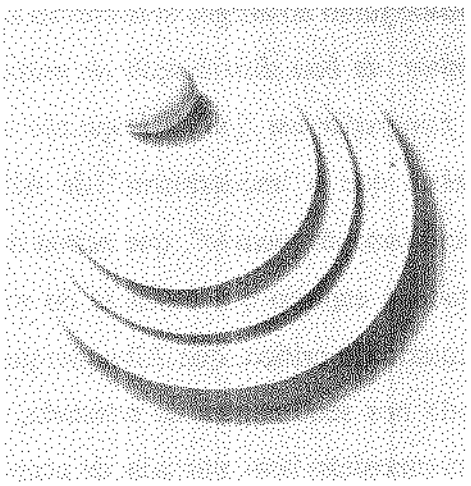
O autor, questionando Albuquerque sobre a razão da pose da modelo no retrato publicado junto ao artigo, transcreveu a seguinte resposta: "*a aprecio como uma expressão de linhas, de boa distribuição de massas mas, mais que tudo, por ser uma feliz solução para fotografar um tipo de moça tão artificializada pela móda*".[231] Alejandro Del Conte concebeu que o 'modernismo' de Albuquerque estava em "*compreender e traduzir o artificialismo do modelo*", que acima de uma boa composição, "mais que tudo", ele havia retratado o espírito e a essência do modelo. Percebe-se com a publicação de **Pose** e o comentário do crítico, que Albuquerque questionava o padrão pictorial propagado, não se detendo nos sentimentos da retratada, encontrando possibilidades distintas de apresentar uma composição bem marcada, de acordo com as regras de rendimento das formas em uma temática tradicional. O que pode ser observado na distribuição dos volumes, delimitados pela roupa da modelo e pelo triângulo preto, cuja forma destaca-se pela orientação das mãos e a inclinação do rosto da retratada. Cabe lembrar que Francisco Albuquerque, na década de 1950, torna-se pioneiro na fotografia de publicidade.

Os Salões Internacionais de São Paulo também eram locais que forneciam informações e orientações sobre novos temas e tratamentos formais na fotografia artística, como na relação entre a fotografia **Alvura**, do português Antônio Alves, que participou do V Salão de 1946, e **Composição de Copa** do sócio do Clube, Ângelo Nutti, publicada no catálogo do VIII Salão de 1949. Ambas as fotografias representam um exercício de composição, trabalhando a forma dos ovos sobre os pratos, em uma iluminação lateral. Essas imagens, a procura por sombras e reflexos geométricos, representam os elementos do cotidiano que estavam ganhando o olhar artístico no ambiente fotoclubista.

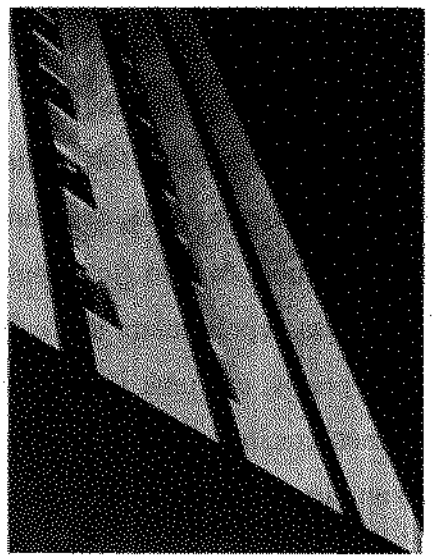
[231] CONTE, Alejandro C. Del. "Mais Que Tudo" in *FCCB-Boletim*, Ano V, n. 49, 1950.



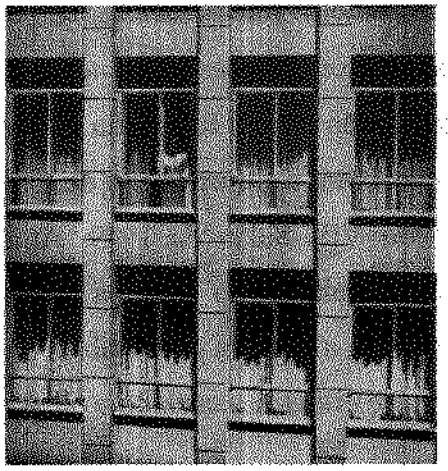
"Composição de Copa"
Ângelo Nutti



"Alvura"
Antônio Alves



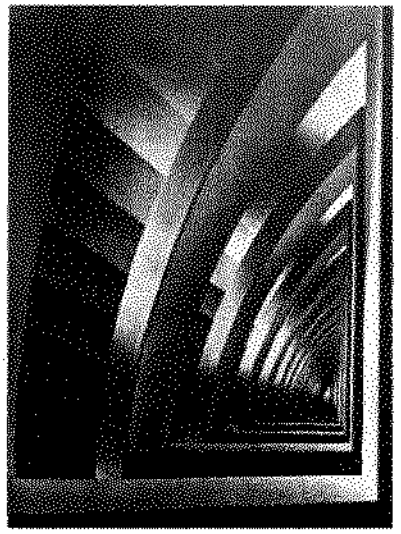
"Iluminação"
Roberto Yoshida



"Curiosa"
Antônio Victor

Na conquista do espaço urbano, muitas das fotografias que se fizeram dentro de uma noção de 'moderno' procuraram na arquitetura formas que estavam em contacto com a vivência urbana do observador, e que representavam, também, o aparato formal da composição e a capacidade de observação dos fotógrafos. Como por exemplo, **Iluminação**

de Roberto Yoshida[232], numa tomada de baixo para cima, na direção do olhar do transeunte, valorizando os efeitos de luz pelo alto contraste, formando linhas em diagonais. **Curiosa** de Antônio Victor[233], que inseriu a figura humana no composto de linhas retas que preenchem a imagem pelo recorte aproximado e a tomada frontal de câmera. As duas fotografias: **Decrescente** de Alberto Figueira[234] e **Escape** Nair G. Steranyi[235] procuram, nas linhas interiores de um prédio, a repetição de formas que seguem em sentido diagonal e oferecem uma perspectiva que se encerra dentro da própria imagem.



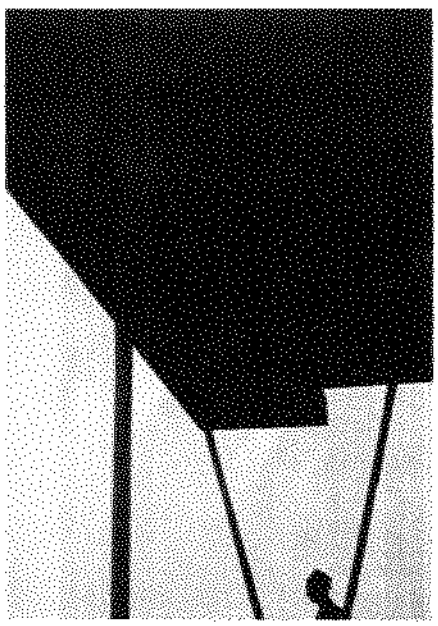
"Decrescente"
Alberto Figueira

"Escape"
Nair G. Steranyi

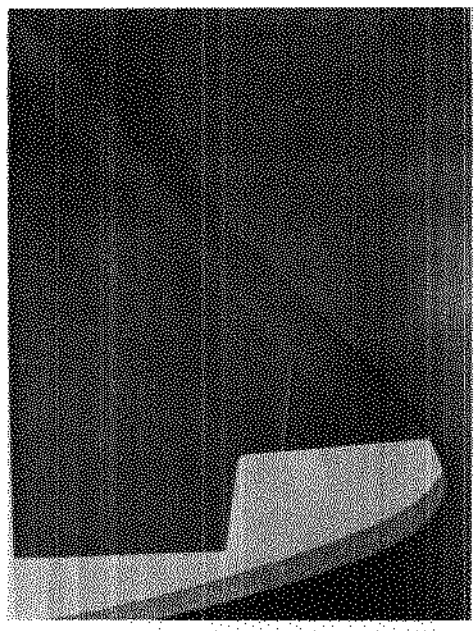
No exercício de retratar a arquitetura moderna, **Pampulha** de Thomas Farkas[236] se constitui pelo contraste absoluto do preto e branco, com destaque para a figura humana, cujas 'linhas dominantes' encaminham o olhar até ela. Com o recorte, não é possível identificar na imagem o prédio indicado no título, este tomado como índice e valorizado pelo contacto de suas formas ligadas à figura humana de chapéu. Essas idéias, mais do que preceitos da *straight photography*, pertenciam também ao debate na arquitetura moderna brasileira. Oscar Niemayer disse "*mas, se o prédio do Ministério, projetado por Le Courbusier, constitui a base do movimento moderno no Brasil, é a Pampulha – permitam-me dizê-lo- que devemos o início da nossa arquitetura voltada para a forma livre e*

[232] Publicada em "Fotografias do Mês" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 41, set de 1949. p. 14
[233] Publicada em "Fotografias do Mês" in *FCCB-Boletim*, Ano II, março de 1948. p.7
[234] Publicada em "Fotografias do Mês" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n. 46, fev de 1950. p.11
[235] Publicada em "Fotografias do Mês" in *FCCB-Boletim*, Ano V, n. 60, abril de 1951. p.17
[236] Publicada na capa do *FCCB-Boletim*, Ano V, n. 52, ago. de 1950.

criadora que até hoje a caracteriza."[237] **Arquitetura Moderna** de German Lorca[238] não apresenta figura humana e se resume em explorar a linha em "S", considerava a da beleza, com a interseção de ângulos retos, composto pelas formas luminosas no centro.



"Pampulha"
Thomas Farkas



"Arquitetura Moderna"
German Lorca

O aparato formal constituiu-se um importante mote para a prática da fotografia que se queria 'moderna' no interior do *FCCB*. Mesmo partindo de orientações que eram preservadas do pictorialismo, como as regras composicionais, o exercício de repensar a imagem por sua estética possibilitou aproximar a prática da fotografia, exercida por suas especificidades, da defesa do caráter artístico da mesma, o que se via como ideal do *FCCB*, desde a sua fundação. Nota-se também, que foi pelo uso da forma que os fotógrafos passaram a transmitir a sua mensagem, ligada a uma noção de homem e mundo 'moderno', e puderam se inserir na vivência de uma modernidade urbana, conquistando o ambiente artístico da época.

---

[237] NIEMAYER, OSCAR. "A Forma na Arquitetura" XAVIER, Alberto (org.) in *Depoimentos de uma geração: arquitetura moderna brasileira.* São Paulo: Cosac & Naif, 2004. p.143
[238] Publicada em "Fotografias do Mês" in *FCCB-Boletim,* Ano V, n.56, dez. de 1950. p.16

III- A SOCIABILIDADE DO FCCB

Por meio da série documental que esta pesquisa organizou, encontram-se pistas que mostram a sociabilidade do *FCCB* expandindo-se para fora do circuito de fotoclubes, em direção aos museus de arte, a instituições culturais e a relações com diversas personalidades do meio artístico, das décadas de 1940 e 1950. Essa expansão possibilitou ao Clube se legitimar enquanto produtor de uma fotografia artística na cidade de São Paulo, afirmando sua intenção política em se auto-identificar como 'moderno'. A organização fotoclubística, nas suas origens do final do século XIX na França e na Inglaterra, ao se distanciar do processo de popularização da fotografia, favoreceu a circulação de sua produção em meio a salões e revistas fotoclubísticas. Através do intenso intercâmbio dessas associações, com a realização de concursos, participação dos Salões Internacionais e publicação em páginas de revistas e boletins, as produções fotográficas transitavam entre fotoclubes internacionais, consolidando seu ideal cosmopolita.

Esse modelo de sociedade fotográfica no Brasil teve início na primeira metade do século XX, no Rio de Janeiro, com o *Photo Club Brasileiro*. A fotografia tornava-se rotineira e comum à maior parte da população, com a presença de diversos fotógrafos "lambe-lambe" em vias públicas, a multiplicação das casas comerciais de fotografia, o constante aparecimento de fotografias em revisas e a circulação dos álbuns de cidades. Pode-se entender que os fotoclubes brasileiros surgiram em meio a essa massificação do aparato fotográfico e, no entanto, mantiveram a tradição clubística européia com base em seus parâmetros e organização.

Ao focalizar a experiência individual de algumas associações brasileiras, depara-se com uma sociabilidade ativa, a qual mantinha e movimentava a prática dos fotoclubes. Esta pode ser vista em torno das atividades dos clubistas, na constituição de uma sociabilidade direcionada a âmbitos públicos que permitiram uma re-significação dos valores em pauta, por meio de parcerias e projeções das atividades em uma cultura urbana e dinâmica. Novos estudos vêm mostrando a importância dos fotoclubes brasileiros como um local de experiências estéticas e até mesmo na formação profissional dos fotógrafos, participando da construção de uma nova visualidade que preservava e compartilhava, com outras produções artísticas e culturais, o ideal do 'moderno'.

Desses novos olhares para o fotoclubismo, pode-se levantar o estudo de Maria Teresa Bandeira de Mello[239]. A autora abordou a colaboração dos fotógrafos do *Foto Clube Brasileiro*, na década de 1930, com a publicação de fotografias em capas e páginas de revistas de circulação nacional, como é o caso de *O Cruzeiro*, *Beira-Mar*, *Revista da Semana*, *Careta* e *Revista de Copacabana*, mostrando a repercussão cultural de imagens que preservavam os cânones do pictorialismo e que não estariam limitadas ao meio fotoclubístico. Em relação à atuação dos fotógrafos fundadores de fotoclubes, pode-se mencionar Nicolas Alagemovits, também do *Foto Clube Brasileiro,* contratado ao lado de Augusto Malta para documentar a reforma educacional de Fernando de Azevedo, no Rio de Janeiro, em 1927. Raquel Duarte Abdala,[240] construiu uma análise comparativa entre a produção de Alegemovits com a de Malta, mostrando que a produção de Alegemovits se diferencia pela sua formação artística fotoclubística, realizando fotografias que apresentavam inovações estéticas, tanto para o padrão fotográfico do fotoclube, quanto para a documentação urbana da época. As fotografias de Nicolas Alegemovits, na década de 1920, anteciparam uma série de inovações plásticas, que na década de 1950 seriam recorrentes na fotografia brasileira, como o jogo de luz em fortes contrastes de claro e escuro, a geometrização dos referentes e os ângulos inusitados da câmera. Ainda, pode-se trazer à baila o estudo de caso do *Foto Clube Minas Gerais*, de Belo Horizonte, em que Borges se deteve na auto-censura dos salões de fotografia mineiro, a partir das redes de relações que os fotógrafos clubistas estabeleciam com a sociedade mineira, nas figuras de políticos e de religiosos, do provinciano ambiente paroquial.[241]

Nas pesquisas sobre o *FCCB*, tem se conservado a análise que visualiza a organização fotoclubista com uma sociabilidade restrita às atividades de seus associados, na circulação em meio a salões, concursos internos e publicações em boletins. Kossoy, em seu abrangente estudo sobre um século de fotografia em São Paulo, definiu o movimento fotoclubista do *FCCB* da seguinte maneira:

---

[239] MELLO, M. Op. Cit. p.72

[240] ABDALA, Rachel Duarte. *A fotografia além da ilustração: Malta e Nicolas construindo imagens da reforma educacional no Distrito Federeal (1927-1930).* dissertação de mestrado. USP- Faculdade de Educação: São Paulo, 2003.

[241] BORGES, Maria Eliza L. *Práticas Fotográficas em uma realidade de localização periférica: o caso do Foto Clube Minas Gerais* in *Boletim* Ano 2, n. 2, 2007. (pp 65-72) Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia, ECA/ USP.

> A experiência moderna do Bandeirante se viu limitada aos seus associados: não prosperou enquanto proposição estética fora do ambiente fotoclubístico. (...) Os foto-clubes eram como que "ilhas" onde suas atividades se desenvolviam; suas conexões se faziam com outras "ilhas" em outras cidades, estados e países. Fechados em seu isolamento e em seus regulamentos, sua obra foi gradativamente repercutindo menos, na medida em que desconectada do cenário cultural e do circuito das artes como um todo. [242]

Costa e Silva, no terceiro capítulo da obra pioneira sobre a história do *FCCB,* fizeram uma pequena referência quanto ao ambiente artístico da cidade: "*apesar do isolamento do ambiente fotoclubista, era impossível passar ao largo da importância que tinham as bienais e as exposições organizadas pelos museus de arte moderna*" e concluíram que: "*sem dúvida, a emergência da arte construtiva no Brasil, inclusive da fotografia moderna, colocava-se como um fenômeno que responde ao momento que o país atravessava nas décadas de 50 e 60.*" [243] Com essa indicação ao contexto externo do fotoclube, esses autores mostraram que a produção do *FCCB* sofria influências dos ideais de modernidade difundidos no meio em que estava inserida, como resposta à atualização da cultura artística em evidência no período. No entanto, ao desconsiderarem a recepção e a circulação das obras produzidas no *FCCB*, os autores não avaliaram os interesses políticos da produção fotoclubista em se afirmar como parte da produção artística 'moderna'. Pois, na análise da rede de relações que o *FCCB* estabelecia, percebe-se a busca por apoio político e repercussão cultural, favorecendo a conotação de uma modernidade a ambos os lados. Assim como colocam Junqueira e Mendes:

> o interesse crescente por fotografia nos anos 50 nos leva a perguntar quais seriam as relações, eventuais pontos de contato, com o conjunto maior da cultura estabelecida. (...) É possível supor que durante um breve período o convívio fosse proveitoso a ambas as partes, em que prestígio e *status* de modernidade eram objetos de troca. [244]

Nos primeiros editoriais do *FCCB-Boletim,* essa organização fotográfica se mostrou preocupada com a divulgação dos salões na imprensa, buscando sua projeção e reconhecimento local. Em maio de 1946, o presidente Eduardo Salvatore falou sobre o IV Salão Paulista de Fotografia de São Paulo, no Boletim, justificando seu êxito devido ao

[242] KOSSOY, B. Op. Cit. 2004, p.448
[243] COSTA, H. e SILVA, R. Op. Cit. pp. 95 e 96
[244] JUNQUEIRA, M. e MENDES, R. Op. Cit. pp 89 e 90

rompimento da "*indiferença que a imprensa vinha mantendo com relação à arte fotográfica*". Salvatore argumentou que:

> depois de aberto o Salão, nossos principais jornais, por iniciativa própria, além de amplas reportagens e artigos sobre o Salão e a fotografia, abriram suas colunas dedicadas às artes e artistas, à crítica especializada, demorando-se alguns na análise dos trabalhos expostos. [245]

Nesse relato, o presidente do *FCCB* já indicava a importância da repercussão do Salão nos jornais da cidade, ao levar a cabo a divulgação do Clube e ao incluir esse assunto na parte dedicadas às artes e artistas, considerando essa produção fotográfica no rol das expressões artísticas em evidência. Pelo alcance que atingia a circulação e recepção dessa produção fotográfica, assim como o espaço que a fotografia ocupava na sociedade naquele momento, o Clube passava a ser identificado como uma expressão favorável à divulgação de uma modernidade desejada, que ultrapassava os âmbitos artísticos, sendo foco de políticas culturais nacionais e internacionais.

Na trajetória do Clube, a construção dessa teia de relações pode ser visualizada em dois momentos. Primeiro, na sua formação enquanto entidade clubística, quando na época de sua fundação, entre 1939-1946, envolvia-se com os meios comunicativos em voga, como o programa de rádio de José Medina, a produção do periódico com vistas a se tornar uma revista de arte fotográfica, o acréscimo do "cine" ao nome e a repercussão de suas atividades nos jornais impressos da cidade. Em outro momento, entre 1947-1954, o *FCCB* conquistava uma representatividade da prática fotográfica, promovendo exposições e prestando serviços fotográficos a instituições que buscavam divulgar uma atuação a favor do artístico, que também constituía a idéia de modernidade.

O Sesc foi uma dessas instituições com que o *FCCB* estabeleceu parceria. Fundado em 1946, teve como intuito oferecer assistência aos trabalhadores do comércio e suas famílias, garantindo uma certa pacificação na relação empregatícia.[246] Em 1948, os centros

---

[245] SALVATORE, Eduardo. À Margem do nosso IV Salão" in *FCCB-Boletim*, Ano I, n.1, 1946.

[246] O Sesc foi fundado pela Conferência das Classes Produtoras, quando se lançou a Carta da Paz Social. No artigo I da Carta diz: "*os empregadores e empregados que se dedicam, no Brasil, aos vários ramos da atividade econômica, reconhecem que uma sólida paz social, fundada na ordem econômica, há de resultar (...) de uma obra educativa, através do qual se consiga fraternizar os homens, fortalecendo neles os sentimentos de solidariedade e confiança*". in http://www.sescsp.org.br/sesc/sos/sobreSESC.swf?Nada=Nada, acesso em 19/10/07.

sociais de sua rede, disseminados nas cidades de Rio de Janeiro, São Paulo e pelo interior paulista, passavam a proporcionar serviços de "*assistência recreativa, educacional, moral e espiritual, domiciliar e legal: atividades que incluem entendimentos, reuniões, cursos ou organizações especiais, como o centro de noivas, de mães ou pais, infantil, juvenil e de débeis*".[247] Com essa abrangência cultural, para a inauguração e divulgação de sua primeira colônia de férias, em Bertioga, o Sesc recorreu ao *FCCB*, oferecendo estadias para os sócios e promovendo um concurso fotográfico com o tema sobre a colônia recém construída.[248] Essa parceria resultou em uma exposição na Galeria Prestes Maia, no centro de São Paulo, divulgando tanto o novo espaço de lazer do Sesc, quanto seu aspecto de incentivador cultural e artístico através do respaldo da produção fotoclubística.

Outra parceria significativa do *FCCB*, foi com a Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, que conjugou uma recíproca divulgação dentro do que uma sociabilidade política poderia oferecer. A prefeitura dava apoio aos salões, cobrindo a impressão dos catálogos – em que eram listados todos os trabalhos participantes e reproduzidas algumas fotografias- e disponibilizava o espaço de exposição. Os salões de fotografia, desde seu primeiro, denominado *1º Salão Paulista de Fotografia*, foram realizados na *Galeria Prestes Maia*, fundada em 1942. Essa galeria caracterizava-se por ser um local de grande sociabilidade artística, que também abrigou, entre 1942 e 1949 os Salões do Sindicato dos Artistas Plásticos.[249] Em troca a esse apoio e afirmando sua prestação de serviços na área da fotografia artística, o *FCCB* promoveu um concurso fotográfico com a temática sobre parques infantis, em 1947, divulgando, da mesma maneira como fez com a colônia do Sesc, as obras que a Prefeitura havia realizado para lazer e recreio. Nessa direção, o *FCCB* travou parcerias com o Consulado Americano e a União Cultural Brasil-Estados Unidos, que eram centros de estudo e de divulgação da cultura norte-americana, encontrando espaços para realização de eventos e apoio para exposições.

---

[247] Ver em: http://www.sescsp.org.br/sesc/sos/sobreSESC.swf?Nada=Nada, acesso em 19/10/07.
[248] "Concurso 'SESC'" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.41, 1949.
[249] Esses salões de artes plásticas contavam com artistas de variadas tendências, principalmente pelo grupo Santa Helena, e também traziam a herança do extinto Clube dos Artistas Modernos que, neste momento, buscavam a profissionalização da atividade artística. Segundo Alambert e Canhête, esses Salões foram preparatórios para as fundações dos museus de arte e para a realização das Bienais. Ver ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores*. São Paulo: Boi Tempo, 2004. pp 24-25

No âmbito das artes plásticas, entre 1948 e 1951, com a criação dos museus de arte de São Paulo, a realização das exposições de artistas internacionais e os preparativos para a Bienal, a reputação do *FCCB* começou a ser divulgada pela atuação de fotógrafos sócios junto aos museus de arte. As primeiras exposições de fotografia nos recém fundados museus foram realizadas por seus sócios. Em 1949, a exposição de Thomaz Farkas, no MAM; em 1950, Geraldo de Barros, no Masp; em 1952, German Lorca, e em 1953, José Yalenti, no MAM. Essas exposições, mesmo não tendo sido apoiadas diretamente pelo fotoclube, possibilitaram a divulgação da prática da fotografia enquanto modalidade artística e, paralelamente, afirmavam a imagem do Clube como um espaço desse tipo de fotografia.

Pode-se entender que essa expansão para fora dos muros fotoclubistas pode ter contribuído para a constituição e para a divulgação do 'moderno' na produção fotográfica dessa instituição. Buscando inserir-se na produção artística moderna, não somente em defesa da fotografia enquanto processo artístico, mas atualizando-a diante da modernização cultural que as instituições artísticas de São Paulo compartilhavam, o *FCCB* projetava-se como um reduto de ensino, formação e produção fotográfica. Sua organização interna vinculada ao movimento fotoclubístico internacional, salões e aos artigos traduzidos do Boletim, revelava seu caráter cosmopolita, noção comum a uma produção que se queria fazer moderna, desde a década de 1920.[250]

[250] Jorge Schwartz, em nota, mostrou a função das capitais como centros representativos da dinâmica de uma ruptura, e não os países em sua totalidade. Desse caráter cosmopolita, o autor colocou que formaria o clima propício à projeção das vanguardas internacionais de artes plásticas. SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983. p.5

Sociabilidade Fotoclubista

Nos encontros semanais do *FCCB*, era cultivada uma sociabilidade entre os sócios em que as famílias participavam de excursões, encontros, jantares e salões, formando vínculos de amizade. Nas páginas do Boletim, a imagem de uma convivência familiar era divulgada pela publicação de fotografias que retratavam o cotidiano do Clube. Como por exemplo, na fotografia do casamento de Thomas Farkas, que mostra os noivos passando por um túnel de tripés de câmaras fotográficas dos fotoclubistas.[251] Outras fotografias da coluna social mostram esposas e crianças presentes nas excursões e nos passeios fotográficos. Para acirrar a disputa entre os sócios por maior representação em salões estrangeiros, em março de 1948, a premiação reservava ao ganhador o Troféu Ione, nome em homenagem a filha de Jacob Polacow com Menha Polocaw, ambos freqüentadores do *FCCB* e que fizeram essa doação. A divulgação dessas relações pessoais travadas no ambiente do fotoclube revelava a tentativa de projetar o *FCCB* como um espaço de lazer e sociabilidade, em que o gosto pela fotografia criava o elo de ligação entre trocas de experiências e convivência social, em vez da imagem de um local de exercício de trabalho, formação e disputa.

[251] Esta parecia ser uma prática comum. Em 1950, no número 53, foi publicada o mesmo modelo de fotografia com os noivos Antônio da Silva Victor, diretor do departamento cinematográfico e Catharina Juliano.

SOCIAIS

O ENLACE RECHULSKI-FARKAS

Realizou-se no dia 8 do corrente mês, o enlace matrimonial do nosso prezado consócio Thomaz J. Farkas com a gentil Srta. Melanie Rechulski.

O "Farkinha", segundo "praxe de casa" nos havia trazido, outrossim, a grata comunicação que encetara da realização toda a "família bandeirante", pois a gentil Srta. Melanie, cuja simpatia o jornalismo já era de todos nós conhecida e admirada, iremos ver o nosso estimado Farkas, um casal verdadeiramente feliz. E a cerimonia, decorreu envolvendo os convivas na radiante alegria que os dominava.

Os "bandeirantes" estão jubilosos pela grata união e renovam por nosso intermédio os mais sinceros votos de uma vida extremamente venturosa e cercada da mais completa prosperidade, como bem merece o jovem casal.

— x —

Na edição, um interessante fotograma estando quando os noivos passavam, após a cerimonia, em a nave lateral, pelo arco e espada dos seus companheiros de Clube.

Farkas, numa atitude característica, empunha Leica, o fiel companheiro de todas as horas.

O Enlace Rechulski-Farkas

FCCB-Boletim, n. 35, mar. 1949

Flagrantes das excursões

FCCB-Boletim, n.31, Nov. 1948

Grupo de consócios que participaram da excursão à Colonia de Ferias do SESC em Bertioga.

Consócios na excursão para a Colônia de Férias do Sesc, em Bertioga

FCCB-Boletim, n.38, jun. 1949

Como instituição, o *FCCB* solidificava sua posição dentro do movimento internacional de fotoclubes, conquistando destacadas representações. O intenso intercâmbio entre as associações nacionais e internacionais, por meio da realização dos Salões de São Paulo e da circulação do *Boletim,* galgava ao Clube a imagem de mediador e representante

da produção fotográfica artística em São Paulo, assim como da produção fotoclubística nacional.

No circuito internacional, no período entre 1946 e 1951, o Clube foi constantemente requisitado para o envio de fotografias a uma série de revistas internacionais como: *Popular Photography, Mincam Photography, Highlights of Photographie Art* e *Coronet* dos E.U.A., *Correo Fotográfico Sudamericano* de Buenos Aires, *Foto* da Suécia, *Camera* da Suíça, ambas do circuito de fotoclubes. Em 1946, a revista *América Latina*, publicada e editada na Suíça e escrita em língua castelhana, solicitou fotografias do Brasil para serem incluídas nessa publicação. O fotógrafo responsável pelo intercâmbio de fotografias entre essas revistas era Thomas Farkas, atuante como um dos articuladores da sociabilidade entre o Fotoclube e outras instituições.

O intercâmbio com o movimento fotoclubista dos Estados Unidos era mantido por meio da participação dos Salões, do contato com correspondentes que enviavam artigos para o Boletim e a comunicação por portifólios coletivos dos clubes. Em um artigo do primeiro número do *Boletim*, em 1946, destaca-se a relevância do *FCCB* em participar da *Photography Society of American* (*P.S.A.*), uma das principais organizações norte-americanas, obtendo a chefia do circuito sul-americano das associações fotográficas. Em 1949, o *FCCB-Boletim* participou do concurso internacional da P.S.A. para as revistas editadas por Clubes e Entidades Fotográficas de diversos países. O Boletim conquistou o segundo lugar do concurso, ficando nove pontos atrás da *Spotlight*, da *Longbeache Camera Club*, recebendo a "*flâmula de recomendação especial pelo seu interesse e valor informativo*", que qualificava o seu conteúdo.[252] O estreitamento da relação com a produção norte-americana, uma das mais manifestadas no acervo do *FCCB*, era fortalecido pelas parcerias com o Consulado Americano no Brasil e os institutos de ensino de língua inglesa, como a União Cultural Brasil-Estados Unidos ou Grêmio Anglo Americano de Letras, realizando exposições, mostras fotográficas e projeções de filmes.

Essas iniciativas coadunavam-se com a divulgação da cultura norte-americana no Brasil, de acordo com a Política de Boa Vizinhança dos EUA, exercida na Segunda Guerra Mundial, sob a coordenação do empresário petrolífero Nelson Rockefeller, que dirigiu o Office for Coordination of Inter-American Affairs (OCIAA). Esse órgão fora criado com o

[252] "O Nosso Boletim em Concurso" in *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.43, 1949.

intuito de buscar na América Latina, um rico fornecimento de recursos naturais para a máquina de guerra e, ainda, diminuir os campos de divulgações ideológicas de nazistas e socialistas, que ganhavam destaque na sociedade desses países. Para tanto, Rockefeller, ao perceber que o sucesso desta política não dependia apenas de travar relações comerciais, mas também ideológicas, passou a vender o *modo de vida americano*, com a atuação nos órgão de informação e comunicação, incluindo a publicidade de grandes empresas americanas e a influência no rádio e no cinema. Nas práticas educacionais, o Office encontrou um campo de ação efetivo, principalmente nas escolas de língua inglesa. A União Cultural Brasil Estados-Unidos, criada em 1938, teve grande desempenho de colaboração com o OCIAA[253], assim como o Consulado Americano no Brasil.

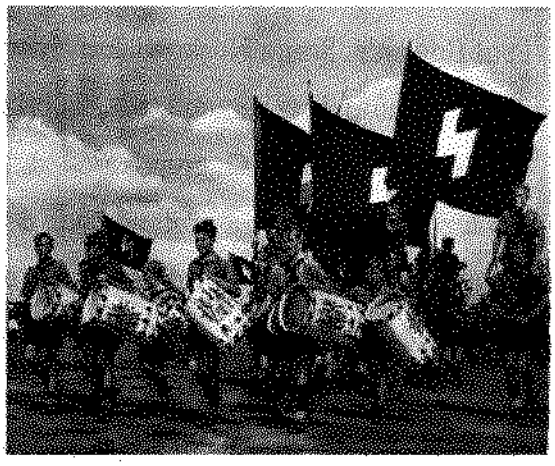
No *FCCB*, um exemplo dessa influência pode ter sido a nomeação de uma seção no Salão com o significativo nome "Boa Vizinhança", antes de se tornar de caráter internacional. Em 1942, ano em que a influência americana era fortemente marcada nos meios de comunicação, essa seção era criada para a exposição de fotografias de argentinos filiados às associações de Concórdia e de Rosário. Essa nomeação à seção de convidados internacionais, pode ser uma referência à política norte-americana vinculada aos meios de comunicação na época, que denominavam o consumidor brasileiro de "bons vizinhos".[254]

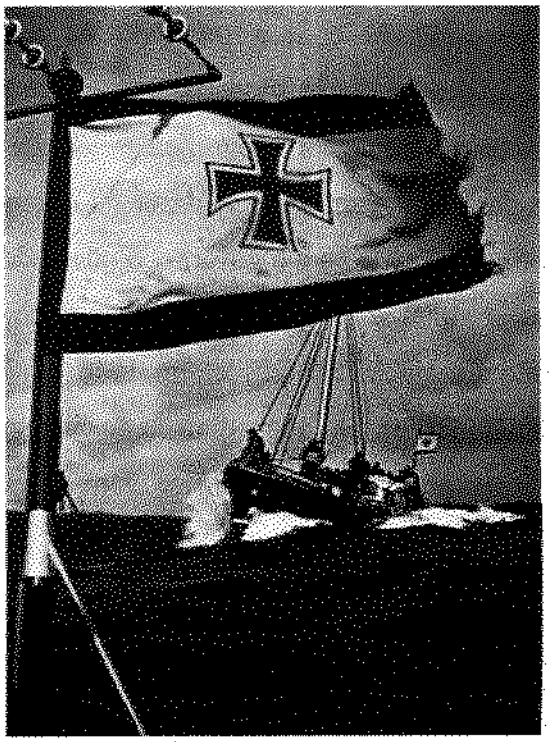
Segundo Tota, os empreendimentos da política norte-americana nessa época, visavam também a disseminação da influência nazista na sociedade brasileira. De caráter mais implícito, encontra-se a tensão entre a divulgação do "modo de vida americano" e a ideologia nazista pela Alemanha, no *FCCB*.[255] Preservado no acervo do Clube, o anuário alemão de fotografias, *Das Deutsche Lichtbild*, de 1937, documenta traços da ideologia racista . No estudo sobre a fotografia subjetiva, esse anuário foi citado por Thilo Koenig, junto com *Foto und Volk*, de 1933, como representativos de uma produção fotográfica permitida no regime nacional-socialista, em que se configuravam trabalhos de fotografia artística do início do século, ou uma arte popular em que as massas se identificassem com o Terceiro Reich. [256] Embasada nas experiências da *Nova Fotografia* dos anos vinte, que havia sido julgada 'não alemã' pelo regime nazista, a *fotografia subjetiva* denominada por

---

[253] TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 2000. pp 52-54
[254] Idem. Op. Cit p. 65
[255] Idem. Op. Cit. p.81
[256] Idem, p. 200 e p. 188 (nota 1)

Otto Steinert e configurada na exposição de 1951, estabelecia-se como crítica a esse tipo de fotografia permitida na Alemanha na década de 1930. O periódico é constituído por imagens que, claramente, mostram os aspectos que eram valorizados para a construção do discurso racista, como o culto ao corpo, à bandeira, à máquina de guerra; retratos de crianças na banda da polícia nazista SS e do folclore alemão. A epígrafe desse anuário é estampada com uma frase de Adolf Hitler.





fotografias do *Das Deutsche Lichtbild*, de 1937

Em contrapartida, em relação aos investimentos das instituições de cooperação americana, no VIII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, de 1948, foi projetado o filme *The Photographer* de Willard Van Dyke, sobre a vida e a produção do fotógrafo americano Edward Weston,[257] cedido pelo Consulado Americano. Exibido em São Paulo no mesmo ano de sua realização, o filme documenta cenas de Weston em sua casa na Califórnia, trabalhando e conversando com seus alunos, incluindo imagens de sua produção fotográfica. Cabe lembrar que o diretor do filme, Willard Van Dyke, em 1932, fundou o grupo F/64 junto com Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cuningham, John Paul Edwards, Sonra Noskowiak e Henry Swift. Esse grupo se destacou por romper com a estética pictorialista romantizada, valorizada pelos fotógrafos artísticos da Califórnia, como William Mortensen. O grupo F/64 defendia uma fotografia purista, que primasse pela nitidez dos detalhes e a profundidade de foco, de onde surgiu o nome, referindo-se ao em máximo alcance de profundidade, medido na abertura do diafragma da câmera fotográfica.[258] Weston, como um dos fundadores do F/64, destacou-se por produzir obras dentro do espírito do pictorialismo, com o emprego de técnicas aprimoradas na cópia fotográfica, com uso do *flour* e do *bromóleo*, até na *straight photography*, que prezava a especificidade do processo fotográfico, com a qual esse grupo se identificava. Esta sua habilidade, de uma certa forma, tinha correspondência com a trajetória da prática fotográfica do Clube até aquele momento, em que a produção moderna pautava-se pela crítica ao pictorialismo, lançando-se na atualização da linguagem fotográfica.

Quanto ao caráter político da exibição do filme, Van Dyke se destacou durante a Segunda Guerra Mundial por produzir filmes de propaganda para o governo, o que pode ser relevante no significado de essa produção chegar simultaneamente ao Brasil, mesmo que esse filme tenha sido produzido posteriormente à extinção do Office, em 1946. Pode-se supor que esse filme deu continuidade à política do Office, em que a divisão de cinema era uma das mais importantes. Segundo Tota, os filmes produzidos pelo Office eram divididos

[257] Edward Weston (1886-1958), começou a fotografar com 15 anos. Em 1911 abriu seu próprio estúdio fotográfico, especializando em retratos para crianças. Durante alguns anos participou de Salões fotográficos, ganhando diversos prêmios, com fotografias pictorialistas, no uso de objetivas com foco suave. Partiu para uma fotografia mais abstrata, com retratos utilizando fragmentos de rostos e nus. Em 1922 conheceu Paul Strand e Stieglitz, realizando fotografias de indústrias. Em 1923, mudou-se com seu filho para o México, onde trabalhou com Tina Modoti, sua modelo e discípula, e construiu amizades com Diego Rivera, Frida Kahlo, Orozco e Siqueiros. Em 1932, fundou o grupo F/64, que durou apenas dois anos, mas foi referência para a produção fotográfica de diversos fotógrafos, ao longo dos anos.

[258] NEWHALL, B. Op. Cit. pp 184-192

em dois ramos: "*a produção destinada à apresentação nas salas de cinema e a produção não comercial, que era apresentada em escolas, clubes, ao ar livre etc.*", estas últimas, apresentavam-se em 16 mm, e eram largamente distribuídos por esse órgão em instituições culturais do país, acompanhados de uma série de projetores para esse formato.

Outra possível extensão da política norte-americana no Brasil [259], mesmo que tardiamente, foi a exposição "Fotografias Artísticas", realizada na Biblioteca Mário de Andrade, em 1947.[260] Seu caráter pedagógico, com a mostra de painéis fotográficos produzidos pelo Moma, mostrou claramente os interesses de divulgar e marcar um modo de produção fotográfica como característica de uma nacionalidade.[261] O tom patriótico pode ser percebido na capa da Revista Íris, onde foi publicada uma fotografia da Estátua da Liberdade.

[259] No mesmo sentido, mas no entanto sem o apoio do *FCCB*, outra exposição em 1947 pôde representar a investida norte-americana, que originou o divulgado livro *Brasil Build*, do fotógrafo norte americano Kidder Smith. Essa produção contribuiu com a construção de uma identidade moderna ao país, por meio da arquitetura, sendo divulgada para o exterior pelas lentes de um fotógrafo americano e pela produção do Museu de Arte Moderna de Nova York.
[260] Em parceria com a União Cultural Brasil Estados Unidos e o Moma, sob o patrocínio do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo, do *FCCB*, do Clube de Cinema e da revista Íris
[261] ESPADA, H. Op. Cit. pp 48-57

Capa da revista Íris, Ano I, n. 6, junho de 1947

Mesmo com um ângulo de tomada de cima para baixo, a imagem da capa oferece um aspecto de reverência e grandiosidade ao monumento e simboliza o significado que aquele número se propôs a divulgar: o poderio norte-americano e os valores de uma corrente fotográfica moderna, que estivesse conectada com a cidade e com os preceitos da *straight photography*. Os artigos que acompanham esse número da revista são sobre uma suposta superioridade tecnológica dos americanos, no âmbito da fotografia e do cinema, que contribuía para o avanço técnico da captação da imagem, alterando os parâmetros plásticos da imagem fotográfica. [262]

[262] Nesta vertente, alguns artigos da Revista Íris, n.6, 1947: CHOW, Warren. "Algo novo sob o sol – As figuras adquirem movimento", "A Fotografia astronômica nos E.U.A", "Televisão em côres", MASCLET, Daniel. "A Técnica americana do flash e do Sincro-Sunlight", "O Pan-americanismo e o cinema educativo" e "O Cinema como finalidade educativa".

No patamar fotoclubista, o *FCCB* estabelecia uma sociabilidade direcionada às trocas de experiências artísticas, como pode ser percebido na publicação das correspondências de José Oiticica Filho, fotógrafo do Clube. [263] Em seus estudos nos EUA, tornou-se correspondente do *FCCB-Boletim* e escreveu uma série de artigos denominados *Cartas de Washington*, descrevendo sua experiência com os clubes fotográficos e os novos materiais técnicos empregados. Em março de 1950, Oiticica se propõe a escrever sobre a organização dos clubes de fotografia naquele país. Para tanto, listou diversas organizações de acordo com seu ano de fundação e a quantidade de sócios que reunia. O autor destacou o clube norte-americano com maior número de sócios, a *National Photography Society*, - da qual Edward Weston havia participado-, com cerca de 300 membros, sem sede própria, estabelecendo uma comparação com o *FCCB*, que possuía cerca de 700 sócios, com sede própria. Enaltecendo a experiência do *FCCB*, Oiticica que inicialmente participou da *Sociedade Fotográfica Fluminense*, mostrou que, enquanto nos EUA havia uma multiplicidade de clubes, no Brasil esse movimento se concentrava, principalmente, no próprio *FCCB*.

Nesses artigos, aparecem claramente as intenções de exaltar a imagem do *FCCB* para os leitores brasileiros, mas por outro lado, confirmam uma imagem da produção fotográfica norte-americana, que é comum a Oiticica e a outros fotógrafos do Clube, na qual os americanos se destacam pelos investimentos técnicos na fotografia. Nesse momento, no *FCCB*, os artigos publicados no Boletim orientavam os fotógrafos a se dedicarem à expressão de uma subjetividade, marcando a prática de uma fotografia autoral, buscando na especificidade fotográfica as impressões sobre o ambiente que vivenciavam. O abandono da investida no caráter técnico pode ser evidenciado na mudança do Boletim, em 1948, que passa a publicar artigos voltados a discutir a natureza da prática fotográfica.

Em relação ao intercâmbio europeu, os parâmetros da produção fotoclubista européia que era referência explicitada nos artigos do Boletim. Essa identificação se deu em virtude de a maioria dos artigos traduzidos serem originários das revistas de fotoclubes europeus, assim como pela presença de um correspondente francês para o Boletim. Em *Cartas da França*, Marius Guillard, do *Cerce d'Art Photographique de Lyon*, - mesma associação de que participava o fotógrafo H. Lievre-, fez um panorama do movimento

[263] José Oiticica Filho estava nos EUA a trabalho, no Museu de Etnografia, desde agosto de 1948.

artístico-fotográfico europeu, em três números.[264] Nelas, Guillard tratou de explicitar quais seriam as tendências da atualidade francesa, que passavam pela crítica à fotografia pictorialista, a indicação de temáticas como as cenas de gênero ou cenas da vida corrente e as câmeras e formatos mais adequados ao período. A publicação dessas cartas afirmava um caráter cosmopolita ao fotoclube paulistano que, por meio do relato de uma experiência francesa, aproximava sua proposta de atualização fotográfica fotoclubística, em meio à troca de valores entre o ambiente artístico, cultural e político da cidade de São Paulo e das cidades da França.

O intercâmbio com a Europa também se estabelecia com a participação do Clube na *Federação Internacional de Arte Fotográfica* (*F.I.A.P.*), a partir de 1950. A *Nota do Mês* que noticia essa participação, conta que o convite surgiu por meio de uma carta enviada ao Clube, pelo presidente da federação, o holandês Maurice Van Der Wyer, apresentando o *FCCB* como um grupo nacional. Aproveitando-se dessa conquista, o editorial afirmou a importância de a fotografia enquanto arte figurar como parte da produção cultural:

> não cremos existir em qualquer outro ramo das Artes, que não na Fotografia, espírito de internacionalização, de agrupamento e evolução em conjunto, tão pronunciado, visando o intercâmbio artístico entre os mais diversos agrupamentos humanos do globo.[265]

Essa idéia pode ser interpretada como parte da defesa da fotografia enquanto processo artístico, não somente pelo seu processo técnico mas diante das relações e intercâmbios que se desencadeiam destas associações. Nesse sentido, a noção do moderno passa a se agrupar ao diálogo e ao alcance que a produção fotográfica do *FCCB* atingia, isto é, mais uma vez afirmava seu caráter cosmopolita.

---

[264] GUILLARD, Marcius. "Cartas da França" in *FCCB-Boletim*, Ano IV e V, n.41, 48 e 55, 1949 e 1950.
[265] "Nota do Mês" in *FCCB-Boletim*, Ano V, n. 49, maio de 1950.

Sociabilidade em São Paulo

Essa importante posição de intermediário e alvo de influências de uma ação política do pós-guerra, - internacional com a investida norte americana, ou nacional com as parcerias com instituições da cidade de São Paulo -, favoreciam a manutenção da organização enquanto fotoclube e sua projeção na cidade de São Paulo, principalmente como instituição artística, formadores de fotógrafos atuantes no âmbito das artes plásticas.

No entanto, o envolvimento do Clube com as instituições políticas parece ter sido um fator dominante para angariar prestígio e fundos de investimentos para a sua manutenção. Como declarou Salvatore:

> nada mais daquelas arrecadações mensais extras, entre os diretores, conselheiros e sócios mais abnegados, para cobrir os inevitáveis "déficits" de caixa. O modesto e quase desconhecido Foto Clube Bandeirante de anos atrás, passou a ser tomado a sério, não só pelos que apreciam a fotografia como por todos com quem somos forçados a ter contato: autoridades, entidades culturais, agremiações estrangeiras. [266]

A vinculação do *FCCB* com a administração da cidade de São Paulo, primeiro se revelou no IV Salão Paulista de Arte Fotográfica, momento em que o ex-prefeito Prestes Maia foi o grande homenageado com o troféu de seu nome. Considerado um grande incentivador da arte fotográfica na sua gestão de 1938-1945, apoiando o Salão Paulista de Arte Fotográfica, Prestes Maia concedeu o Prêmio Anchieta para o conjunto de fotografias escolhido pelo júri. Na *Nota do Mês* do sexto Boletim, foram citados: o prefeito Abraão Ribeiro, Francisco Pati, então diretor do Departamento Municipal de Cultura, e Sr. Dr. Honório de Sylos, diretor do Departamento Especial de Informações (D.E.I.) que no V Salão Internacional, de 1946, doou dois troféus para premiação. [267]

Posteriormente, esse estreitamento entre o *FCCB* e os representantes políticos tornou-se freqüente, notado principalmente nas inaugurações dos Salões Internacionais e nas sessões solenes em comemoração dos aniversários do Clube[268]. A sessão solene do sétimo aniversário, que contou com o discurso do intelectual Pedro de Alcântara, teve um

---

[266] "O 7º Aniversário do Clube" in *FCCB Boletim*. Ano I, nº2, jun. 1946. p. 4.
[267] Sobre a arte fotográfica e os poderes públicos ver "Nota do mês" in *FCCB Boletim*. Ano II, nº 6. out. 1946 p. 2.
[268] Antes de 1946, contou com os discursos de Sérgio Milliet e Francisco Pati.

intenso debate sobre a questão da internacionalização dos salões. O *FCCB* não publicou a palestra *Impressões de um visitante de Salão* no Boletim, como era recorrente. Mas a crítica das opiniões divulgadas na palestra teve repercussão no artigo publicado, originalmente, no jornal *Correio Paulistano*, escrito por Francisco Pati, diretor do Departamento de Cultura Municipal:

> (...) desde logo me senti em desacordo com o conferencista, em vários pontos. Primeiro na questão dos temas escolhidos pelo amador da arte fotográfica; segundo, na questão da preferência pelos temas rurais; terceiro, na questão da crítica aos salões 'internacionais'. Pensando bem verifico ter estado em desacordo com todos os pontos do conferencista. [269]

Ao justificar os méritos que este salão possuía ao ser internacional, disse: *a presença de amadores uruguaios, argentinos, chilenos, americanos do norte, europeus, além de concorrer para maior prestígio da iniciativa paulista, serve de estímulo aos nacionais.* Nota-se que ambas as opiniões buscavam atestar valor do nacional, por vias distintas. Pedro de Alcântara, mostrando ser mais radical, quis encerrar a produção fotográfica do Clube em temas e em abrangência nacional. Enquanto Francisco Pati, ao criticá-lo, encontra no contato com a produção internacional contribuições para atestar o valor do nacional.

Em 1948, Pedro de Alcântara retomou essas críticas e voltou a se pronunciar, no artigo *Mãos à Palmatória*. Declarando-se arrependido de suas críticas à internacionalização dos salões do *FCCB*, enumerou as obras e a qualidade estrangeira que figuravam no Salão de 1947, assim como a importância do intercâmbio internacional. Partindo da idéia de que a obra de arte teria que emocionar, Alcântara confessou sentir-se tocado pelas fotografias de temas não regionais, atribuindo a qualidade do conjunto exposto à influência da produção internacional. No final de seu texto, explicitou sua mudança de opinião, justificando que "*a cidade de São Paulo aumentou de modo considerável seu patrimônio artístico*". [270]

Esse debate, sobre a questão da internacionalização, acompanhou uma discussão pública intensa, em relação à abertura política pós-ditadura e às artes em geral, com destaque ao confronto entre figurativismo e abstracionismo. A partir do momento em que essa discussão chegou às atividades do fotoclube tornou-se pública, apresentada nos jornais

---

[269] PATI, Francisco. "Salões Internacionais" in *FCCB-Boletim*, Ano I, n.2, junho de 1946.
[270] ALCÂNTARA, Pedro. "Mãos à Palmatória" in *FCCB-Boletim*, Ano II, n.21, jan. de 1948.

impressos. Desta forma, o *FCCB* pôde participar das questões que estavam sendo atualizadoras do meio artístico e político, e ao mesmo tempo, divulgar a imagem cosmopolita e modernizada da instituição, possibilitando uma repercussão diferenciada da tradição de outros fotoclubes.

Na política interna do Clube, essa relação com a produção internacional serviu como recurso para solicitar apoio político e financeiro. No sexto número do Boletim, a aspiração da diretoria por um reconhecimento oficial foi comparada à experiência estrangeira, em que o governo mantinha um resguardo institucional e financeiro às associações fotográficas. Em defesa do caráter educativo do *FCCB*, este editorial explicita seu ideal de se tornar utilidade pública. Para isso, criticou os clubes paulistanos que obtinham esse reconhecimento legal e o conseqüente financiamento, qualificados como "*clubes que em última análise, servem para recreio e passatempo para alguns poucos endinheirados*".[271] Embora não se pudesse negar que o próprio *FCCB* agregava um público de classe média alta - que mantinha os custos dos materiais fotográficos e que também entendia a prática fotográfica como lazer -, insistia-se na representação do Clube diante de seu valor educativo e artístico, na cidade de São Paulo.

As solenidades de inauguração dos Salões e as comemorações dos aniversários, como a realização de jantares e palestras, mostravam o esforço gradativo do *FCCB* em estreitar as relações com o poder público. Nesses eventos, contava-se com a presença de autoridades municipais, estaduais e nacionais, convidando-se algumas delas a discursarem sobre a arte fotográfica. Em 1946, o Clube realizou uma seção solene em que o Secretário da Educação e Cultura da Cidade de São Paulo, Elias Siqueira Cavalcanti, discursou sobre a fotografia, sendo seu discurso reproduzido no Boletim, em dezembro de 1948.[272] Nesse discurso, o secretário chamou a atenção ao valor dado à instituição fotográfica pelo seu alcance internacional, agregando a produção de 27 países na exposição. A questão nacionalista que Cavalcanti tocou em sua fala, acompanhava a valorização da fotografia artística como sinônimo de civilização e progresso diante do intercâmbio com outros países. Nesse ponto, estava em pauta o ideal de cosmopolitismo, compartilhado entre as ações do *FCCB*, enquanto fotoclube, e a modernização da cultura proposta pelo poder

[271] Ibidem.
[272] "A Inauguração do VII Salão de Arte Fotográfica de São Paulo" in *FCCB-Boletim*, Ano III, n. 32, dez de 1948.

político. Esse discurso, assim como o de Francisco Pati e Pedro de Alcântara, retrata as intenções de afirmar uma produção nacional que o poder público buscava naquele momento e o caráter político que as parcerias que o FCCB buscava como status de modernidade.

Nota-se, no entanto, que o discurso em defesa do nacional, atrelado às idéias das autoridades públicas, passam a constituir e divulgar a imagem do *FCCB*, para a conquista de apoio público oficial. No editorial do número 29, o sucesso do Salão de Arte fotográfica de São Paulo estava vinculado à "*intensa atividade que o Clube vem desenvolvendo, para a qual ainda não se deu o devido valor, qual seja: o que esse labor representa, principalmente no exterior, para a propaganda de S. Paulo e do Brasil.*" E num tom nacionalista, esse texto afirmou que em qualquer salão internacional, a divulgação do Brasil se dava por meio da nacionalidade dos fotógrafos participantes, junto às temáticas envolvidas. No final desse texto, que se deteve em mostrar a representação nacionalista que o *FCCB* possuía no estrangeiro, ficou explícita sua intenção:

> E, ao pensar no valor inestimável deste labor desenvolvido pelo Clube, não podemos deixar de nos admirar que, até agora, apesar de muitas promessas publicamente feitas, não tenha sido esta atividade melhor apoiada e amparada pelos nossos poderes públicos a exemplo que nos sucede com agremiações congêneres de outros países.

O editorial *A Nota do Mês* indicou a importância do apoio político para a realização dos salões e o incentivo à prática fotográfica amadora na cidade. Nesse espaço, durante a maior parte do período entre 1948 a 1951, os dirigentes do Clube se manifestavam, procurando apoio político e enaltecendo as realizações da entidade. Somente em novembro de 1950, a *Nota do Mês* anunciava a conquista, na Câmara dos Deputados, da lei que reconhecia o *FCCB* como instituição de utilidade pública, em 14 de novembro de 1950.[273] Ao expor o projeto de lei, o deputado Porphyrio da Paz elencou as realizações do Clube, com ênfase no intercâmbio nacional e internacional. Dentre as atividades do Clube, os salões internacionais, a aquisição da sede própria, a publicação e o alcance do Boletim e as colaborações com o poder estadual, municipal e entidades filantrópicas na realização de concursos e exposições contaram para a aquisição desse título.

[273] "Nota do mês" in *FCCB-Boletim*. Ano V, n.55, 1950.

Acompanhando os editoriais de 1948-1954, percebe-se todos os esforços relacionados à divulgação do *FCCB* como representante da fotografia artística na cidade de São Paulo, passando a figurar no âmbito das artes plásticas. Tornou-se explícito o ideal desta representatividade no seguinte trecho da *Nota do Mês* do número 43: *"em pouco tempo o "Bandeirante" se tornou a Meca para todos aqueles que, nesta capital, se dedicam à Fotografia ou ao Cinema."*[274] A adaptação do fotoclube para cobrir um espaço vago de ensino da fotografia na capital paulista, assim como de prestação de serviços, sustentou a idéia e a auto-identificação do Clube, como o representante da produção fotográfica no âmbito artístico. Essa abertura gerou uma vinculação à atividade cultural, não recorrente na organização fotoclubista como um todo. Percebe-se que a noção de 'moderno' estava sendo compartilhada entre o *FCCB*, o poder público e as novas instituições culturais que surgiam, como os museus de arte, o Sesc, a Secretaria de Cultura e a Biblioteca Mário de Andrade, oferecendo um valor diferenciado para a agremiação fotográfica, ao projetar suas realizações na cultura urbana e inserir o status de 'moderno' na fotografia.

Esses serviços prestados favoreceram a divulgação da prática fotográfica do *FCCB* que, antes restrita ao fotoclubismo, passava a acompanhar os valores em pauta de uma modernidade perseguida por essas instituições, buscando ancorar-se no cotidiano, na década de 1950. Como diz Maria Cecília França Lourenço:

> a arte moderna, ao lado das grandes questões organizadoras do meio, atualizadoras da linguagem e elaboradoras de uma crítica, avança nos anos 30 e 40 com clara intenção de enraizar-se no cotidiano, penetrando em frestas para seus alvos. O moderno tem como projeto maior transformar-se numa cultura urbana, sendo isto obtido em decorrência de ações pontuais, que vão acostumando os sentidos para o estranhamento provocado pelo desabitual. [275]

Na produção fotográfica dos sócios do *FCCB*, revelam-se indícios da convivência que os fotógrafos do Clube tiveram com personalidades das artes que transitavam por São Paulo naquele momento, e com a produção de artistas internacionais presentes em livros e exposições nas principais bibliotecas e museus de arte da cidade. Desta sociabilidade, surgem fotografias que buscavam, no ambiente urbano das ruas de São Paulo, na

---

[274] "Nota do Mês" in *FCCB-Boletim* Ano IV, nº 43, nov. de 1949.
[275] LOURENÇO, M. Op. Cit., p.161

arquitetura moderna e nas exposições de artistas vanguardistas, linhas e formas que constituíssem códigos de uma linguagem comum ao transeunte, que era observador das exposições, dos prédios modernos e dessas fotografias.

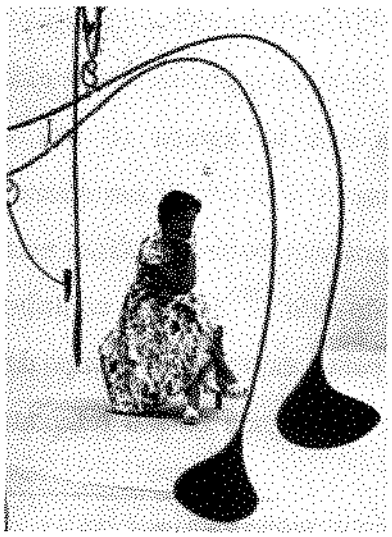
Tem-se como exemplo Thomas Farkas, que entrou no clube com 15 anos de idade, vencendo muitos concursos e obtendo receptividade de suas fotografias nos salões nacionais e internacionais. Expandiu-se com a fotografia para o circuito artístico, construindo amizades com personalidades importantes, como ele mesmo afirmava: "*o mundo era pequeno, e eu fui conhecendo os pintores, gravadores, escultores e músicos da época, era fácil conhecer e se dar com todos. São Paulo era muito pequena.*" [276] Dentre a variedade dos gêneros por onde Farkas transitou, contando com retratos de artistas, paisagens, fotografia de balé - quando diversas companhias internacionais vieram para o Brasil[277] -, composições de transeuntes em ruas e escadas, fotografia surrealista, jogos de futebol entre outras, destacaram-se as fotografias com uma pesquisa estética baseada em arquitetura moderna.

Outros exemplos desse relacionamento entre a fotografia do *FCCB* e as produções artísticas, são as fotografias tiradas a partir das exposições internacionais de artistas plásticos, considerados de vanguarda, trazendo o segmento de obras abstratas, como a de Alexander Calder, em 1949, no Masp. Essa exposição participava da discussão do meio artístico, que também estava presente nas páginas dos jornais, sobre o embate entre o figurativismo e o abstracionismo. A fotografia de Eduardo Salvatore **Composição com figura**, de 1950, utiliza como referente os móbiles de Calder, para construir uma composição que, em primeiro plano, apresenta parte dos móbiles, enquanto centraliza uma mulher sentada que parece estar no ar pela supressão da perspectiva. **Fotoforma**, de Geraldo de Barros, também de 1950, constrói uma fotografia mais abstrata, sem a referência da figura humana, formada por arames entrelaçados, soltos no espaço, sem apoio definido, que podem lembrar a exposição de Calder.

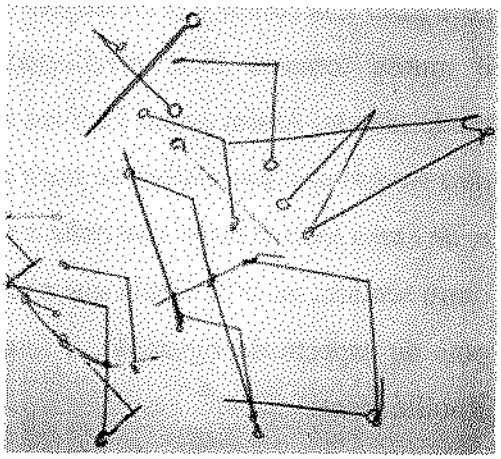
---

[276] S/A, *Thomaz Farkas, fotógrafo*. São Paulo: DBA Melhoramentos, 1997. (depoimento feito durante entrevista com Rosely Nakagawa em 20 de março de 1997)

[277] *"Entre 1946 e 1949 vieram muitas companhias (balé). O animador era o Boris Kochno, que esteve também no Rio, pude fotografá-lo em cenários naturais extraordinários da velha Lapa. Datam desta época as visitas ao balé russo e do Ballet des Champs Elysées. Fotografei o interessante balé Yara com fantásticos figurinos e cenários de Portinari e musicado por Mignone.Ttambém resultou interessante a série sobre La Création de David Lichine, com Nathalie Philippart e Jean Babilée."*



"Composição com Figura" E. Salvatore



"Fotoforma", Geraldo de Barros

Nesse contexto, as fundações dos museus de arte e as exposições de artistas internacionais contribuíram para a consolidação da tendência abstrata nas artes em geral, incluindo a fotografia que participava deste circuito. A fundação do MAM-SP teve como primeira exposição de abertura, a significativa mostra "Do figurativismo ao abstracionismo", realizada em março de 1949, concebida por Léon Degand, que veio em curta temporada para o Brasil, a convite de Francisco Matarazzo Sobrinho, para dirigir esse museu[278]. O modelo de museu de arte que se fundava entre 1940-50, trazia concepções arrojadas, parecidas com o ideal de fundação do Moma, na valorização da abertura para as artes visuais, incluindo a fotografia. Alfred H. Barr Jr, fundador e diretor do *Museum of Modern Art*, em 1929, acreditava que "*um museu genuinamente moderno deve considerar seriamente arquitetura, cinema, desenho industrial, e fotografia, tanto como a pintura, escultura, desenho e gravura internacional*".[279] Com isso, a experiência da chegada do suporte fotográfico no museu foi visto, primeiramente, no interior do MAM e MASP, com as exposições de Thomaz Farkas e Geraldo de Barros, assim como a construção do laboratório fotográfico e os cursos de fotografia abertos aos amadores.

O museu passava também a ser valorizado enquanto espaço de sociabilização de experiências artísticas "modernas". Mário Pedrosa acreditava que as experiências artísticas desenvolvidas no interior do museu estavam relacionadas com a função social do mesmo,

---

[278] LOURENÇO, M. Op. Cit. p.48

[279] SZARKOWSKI, John. *Modos de Olhar: 100 Fotografias do Acervo do Museum of Modern Art, New York.* The Museum of Modern Art, New York, 1999. pp. 9-12

"a função do museu moderno entra aí: é ele o sítio privilegiado onde essa experiência se deve fazer e decantar (...) Nesse fazer coisas é que se encontra a grande modernidade" [280], o museu torna-se local privilegiado em que essa arte se agrega ao seu valor de modernidade. Assim como Pedrosa acrescentou, *"somente à frente de um museu de arte, dita moderna, é que melhor se pode compreender a natureza intrínseca dessa mesma arte, e, de outro lado, o papel que cabe o museu na avaliação dela"*.[281] E ainda, contribuindo em outro sentido, na experiência que a fotografia oferece para a expansão do campo da pintura, pois no aspecto da figuração, a fotografia esteve sempre ligada ao seu referente. Como Rouillé disse

> o fato de que a pintura propriamente dita compartilhe agora o espaço dos museus com a fotografia (da mesma forma que o vídeo e a eletrônica) é o sintoma de um certo esgotamento da massa pictórica, de sua substituição parcial pela fotografia, e da renovação em curso dos materiais artísticos. [282]

Esses novos conceitos que estavam se estabelecendo nas artes do pós-guerra, facilitados pela criação de espaços de sociabilização e produção artística, assim com uma circulação maior das artes internacionais, favoreceu a entrada da fotografia como um suporte de arte legítimo, alcançando o diálogo com outras expressões artísticas e figurando livremente nos museus. Essa relação se deu de modo significativo na II Bienal Internacional de São Paulo, em 1953, quando Geraldo de Barros, de última hora, sugeriu a criação de um espaço para a sala de fotografia, e obteve grande aceitação. Simultaneamente, Francisco Albuquerque, em conversa com Martins, havia falado de expandir a fotografia com o acolhimento desse suporte na Bienal.

Geraldo de Barros recorreu a Eduardo Salvatore para expor a produção do *FCCB*, reconhecendo a qualidade da produção. Declarou:

> muitos acreditaram que fomos, Aldemir e nós (referindo a Albuquerque e Manarini) que obtivemos a sala na Bienal para o F.C.C.B. A sala foi conseguida pela qualidade das fotografias dessa coleção, qualidade que vencia os argumentos contrários, conquistava apaixonados defensores e a todos convencia.[283]

---

[280] PEDROSA, Mário. "Arte experimental e museu", Jornal do Brasil, 16.12.60 in *Modernidade Cá e Lá : textos escolhidos IV*. (org. Otília Arantes) São Paulo, SP: EDUSP, 2000.
[281] Ibidem.
[282] ROUILLÉ, André. "Da Arte dos Fotógrafos à Fotografia dos Artistas" in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 27, dez. 1998. pp. 309.
[283] BARROS, Geraldo de. "A Sala de Fotografia" in *FCCB Boletim*. Ano VIII, nº 87.

Eles levaram a coleção de fotografias do Clube para Bernard Dorival, Delegado da França e Diretor do Museu de Arte Moderna de Paris, que disse: "*magnific, magnific!*". Mas, seria Francisco Matarazzo Sobrinho, diretor do MAM-SP que autorizaria oficialmente o convite ao *FCCB* para realizar a "Sala de Fotografia", anexa a II Bienal de Arte de São Paulo.

Geraldo de Barros, Yalentin e Manarini ficaram encarregados, pela direção da Bienal, de selecionar com Eduardo Salvatore, as fotografias que seriam expostas. O critério para a escolha não foi rígido pela escassez de tempo que tinham para realizar o feito, e decidiu-se que seriam escolhidas as fotografias que os sócios haviam deixado nas gavetas para o intercâmbio entre os salões.

A recepção da Sala na crítica teve êxito, sendo apreciada por diversos críticos, como Sérgio Milliet e Maria Eugenia Franco; Benedito J. Duarte; Geraldo Ferraz e Geraldo Vieira, que prometeram ao fotógrafo "*trabalhar para a inclusão nas próximas Bienais*". [284] Geraldo de Barros citou alguns comentários em seu artigo, o de Bernard Dorival que pediu ao *FCCB* para lhe enviar a coleção de fotografias para ser exibida em Paris, e acrescentou o que foi transcrito por Geraldo de Barros em negrito:

> Curioso como entre os fotógrafos existem os mesmos problemas, as mesmas inquietações encontradas nas demais artes. Na Sala, via representada em fotografia todas as escolas da pintura, desde o realismo até a arte concreta, o que demonstra a elasticidade do processo fotográfico.[285]

O delegado da comissão da Bélgica, Langui convidou os fotógrafos a enviarem as fotografias para serem exibidas sob os auspícios do Ministério de Instrução Pública do qual era conselheiro.

A repercussão da "Sala de Fotografia" foi sentida também na apreciação dos artistas internacionais que expunham nessa Bienal. Geraldo de Barros citou que

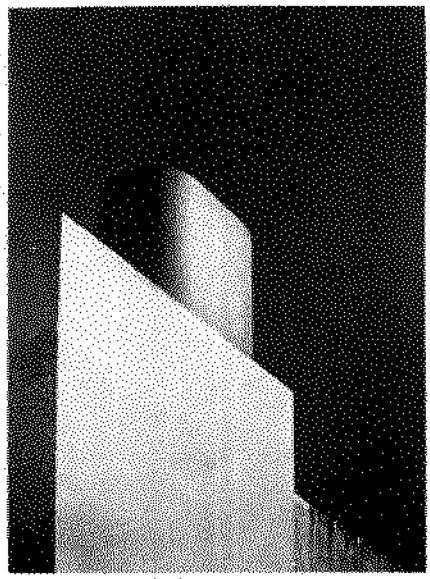
> Max Bill tem opinião definida sobre a fotografia como arte: 'ela só atinge a creação artística pelo fotograma e ainda assim quando o artista crea e organiza suas próprias formas.' Citou um artigo seu numa revista tcheca, em que defende esse ponto de vista, e terminou afirmando: 'acontecimentos como a Sala de Fotografia da II Bienal de S.Paulo tornará possível atingir êsse fim.

[284] BARROS, Geraldo de. "A Sala de Fotografia" in *FCCB Boletim*. Ano VIII, nº87.
[285] Ibidem.

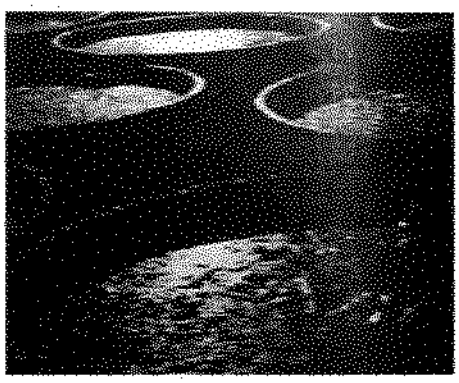
Lamentou não ter encontrado Walter Gropius para colher o comentário, mas ele atesta que soube por várias pessoas que "*fez as mais elogiosas referências à Sala de Fotografia, julgando esplêndida a idéia. Declarou-se impressionado com os resultados obtidos pelos fotógrafos paulistas*".

Com essa troca de valores 'modernos' entre as artes em evidência no período, assim como uma receptividade positiva da produção fotográfica do *FCCB*, a partir de 1950, alguns sócios, como Geraldo de Barros, Francisco Albuquerque e Odorico Tavares figuraram na secção 'Fotografia' de *Habitat: revista das artes no Brasil*, periódico do Masp, sob supervisão de Lina Bo Bardi. No número 5 da revista, em 1951, saiu uma matéria especial sobre o X º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, em que foram publicadas seis fotografias expostas no Salão, todas produzidas pelos fotógrafos do Clube. Com uma linguagem moderna, no geral, as fotografias possuem o recorte aproximado ao referente, buscando a repetição de motivos, em busca de uma geometrização e o trabalho com formas e linhas.

Como era comum no fotoclubismo, nesse momento, o nome de algumas fotografias fazia menção a uma pesquisa, a um estudo do suporte fotográfico de representação artística. Abílio M. Castro Filho apresenta **Composição Tonal**, em que recorta um prédio, que parece oriundo de uma arquitetura moderna, buscando o contraste na tonalidade do prédio com o céu e nas formas retas e curvas, em uma angulação em diagonal, de baixo para cima. Jacob Polacow, em **Estudo com tambores**, usa da repetição da imagem das tampas de tambores para evidenciar uma perspectiva composta por formas circulares. Na mesma proposta 'moderna' que se assentava como uma identidade da produção coletiva do *FCCB*, Gaspar Gasparian com **Paralelas** compõe uma fotografia com o jogo formal das linhas de uma arquibancada, que havia sido motivo da fotografia **Numeradas**, analisada anteriormente, na questão sobre a comunicação das linhas na imagem.



"Composição Tonal"
Abílio M. Castro Filho

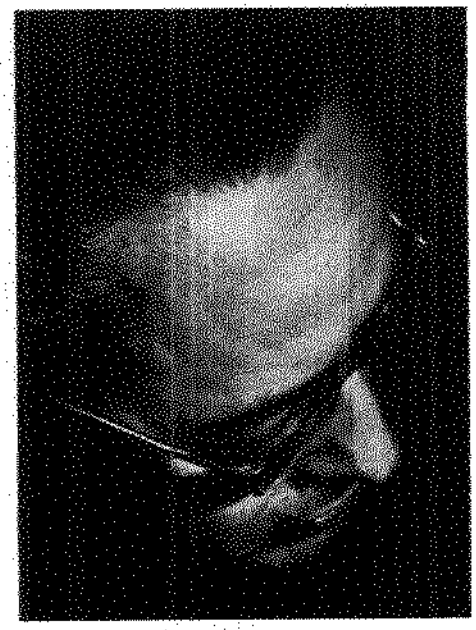


"Estudo com tambores"
Jacob Polacow

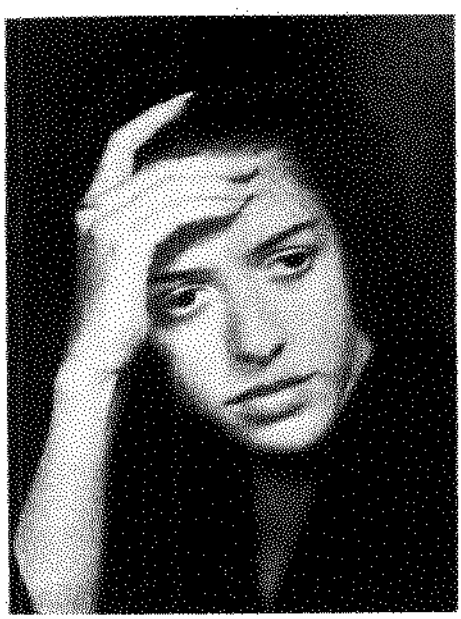
"Paralelas"
Gaspar Gasparian

Em 1953, no número 12 da Revista, também foram publicadas as fotografias do XI° Salão Internacional, realizado pelo Clube; no entanto, ao lado das fotografias dos sócios do Bandeirante estavam obras de fotógrafos de fotoclubes internacionais. Nesse número da Revista Habitat, a seção "Fotografias" ampliou-se com uma matéria sobre o fotógrafo do *FCCB*, Aldo A. de Souza e Lima, com o tema de "Fotografias (no Ateliê)".

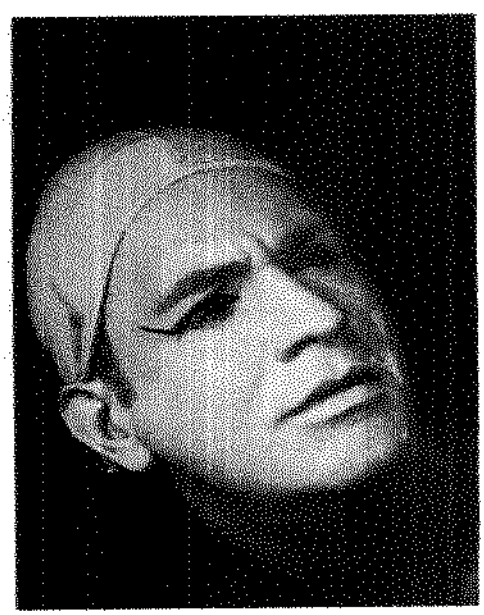
Maria Della Costa", Aldo A. De Souza
Revista *Habitat*, n. 5, 1951



"Maestro Souza Lima", Aldo A. de Souza
Revista *Habitat*, n. 5, 1951



"Hilda Hist", Aldo A. De Souza
Revista *Habitat*, n. 5, 1951



"Freddy Kleemana", Aldo A. de Souza
Revista *Habitat*, n. 5, 1951

Nesta matéria, foram publicados diversos retratos de personalidades de diferentes âmbitos das artes, em São Paulo. Essas fotografias se destacam por materializar alguns aspectos que eram praticados no *FCCB*. Desde seu aspecto mais realístico, em se tratando de retratos - os quais possuíam uma pose comum com a tomada frontal e o recorte feito da

cintura para cima -, e o recorte em torno da expressão facial, buscando uma proximidade entre o fotógrafo, o retratado e o observador, com ângulos inusitados. Dentre os retratados, têm-se Maria Della Costa, um dos ícones do Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948, da escritora Hilda Hist, do maestro Souza Lima, do fotógrafo e ator de cinema Freddy Kleemann, que participou do filme Apassionata, uma produção da Vera Cruz, em 1952, e passou a ser sócio do *FCCB*, em 1954. Percebe-se com isso a rede de sociabilidade dos fotógrafos do *FCCB*, que não acabava no circuito fotoclubístico; eles transitavam por diversos setores da cultura, produzindo retratos, ou mesmo formas e referências que inserissem a arte fotográfica no circuito das artes modernas da capital.

Essa representatividade artística se deu nas comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo, quando o *FCCB*, na sua sede, realizou uma série de exposições individuais dos fotógrafos-sócios mais destacados, somando-se à produção artística 'moderna', apresentada na capital, pela ocasião do evento. Em abril de 1954, realizou-se a exposição "José Oiticica Filho", em maio, "José Yalenti", junho, "Roberto Yoshida", julho e em outubro, "Combined Society" de Londres. No Salão de Arte Fotográfica de dezembro, o "Groupe des XV" da França teve uma sala especial.

Na constituição de noções do 'moderno', o *FCCB* pode ser analisado em diversos âmbitos, que passam pelo ensino de uma fotografia que quer se projetar diante da atualidade urbana, - isto é, que acompanha os ideais de modernidade das cidades, na década de 1950 -, pela inscrição no cosmopolitismo, pelas realizações de Salões e a publicação de artigos traduzidos no Boletim, assim como por sua sociabilidade no circuito artístico de São Paulo, se auto-representando como local de produção fotográfica, prestação de serviços, formação profissional, ensino e espaço de convivência. Essa sociabilidade ganha amplitude quando, das parcerias com instituições comerciais, como o SESC, a União Cultural, passa a inserir sua produção em exposições nos Museus de Arte de São Paulo, chegando a freqüentar a II Bienal Internacional de São Paulo. As atividades extraclubistas acrescentaram a produção do *FCCB* nesse contexto de efetiva participação do grande público, assim como o reconhecimento da crítica sobre as possíveis representações artísticas no suporte fotográfico, que contribuiu para o contacto da arte com o social, ampliando a esfera de reconhecimento e sociabilização. Essas conquistas questionam as possibilidades do moderno, transparecendo sua polissemia na experiência do *FCCB*, além

das fronteiras de um estilo. Para isto, a reflexão de Antoine Compagnon contribui. Ao procurar separar as noções de 'vanguarda' e do 'moderno', o autor estabeleceu que esta distinção reside no fato de a primeira projetar suas ações no futuro, enquanto o 'moderno' se caracterizaria pela adaptação dos valores no tempo presente. Diferente das vanguardas, que buscam uma ruptura com o passado, para se projetar no futuro, o 'moderno' se empenhava em ser reconhecido pelos contemporâneos e pelas instituições oficiais, para conquistar um espaço de projeção no tempo presente.[286]

A partir dos esforços do *FCCB* em se projetar em outros âmbitos artísticos e culturais, sua imagem foi sendo divulgada diante das noções de 'moderno'. A experiência do Clube participava do projeto político cultural que se afirmava, no final da década de 1940 e começo de 1950, com a exploração do suporte fotográfico e sua inserção na sociabilidade do meio artístico da cidade de São Paulo. O intercâmbio de idéias, tendências e vanguardas com o diálogo internacional, ocorreram para que a fotografia alcançasse o campo das artes plásticas, não mais como uma imitação da pintura, mas na pesquisa de suas singularidades, seus limites e inovações plásticas. Assim com a criação do Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte Moderna da capital, ocorreu uma transformação no meio artístico institucional, houve uma consolidação da arte moderna abstrata. Nos moldes de um status artístico conferido antes somente às "grandes artes" visuais, como a pintura e a escultura, se estendeu também à fotografia.

[286] COMPAGNON, A. Op. Cit. p.60

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A elaboração da coletânea teve como objetivo produzir um material de pesquisa que possibilita novas abordagens sobre a formação de uma visualidade urbana da década de 1940 e 1950, a partir da experiência do *FCCB*. Ao se representar pela produção fotográfica moderna, o *FCCB* se colocava como parte de uma cultura artística ampliada que oferecia *status* de modernidade, institucionalizando o moderno na fotografia. Marcado pelo seu caráter cosmopolita, por meio das referências internacionais, o Clube compartilhou experiências comuns no interior do fotoclubismo, em crítica a uma produção pictorialista, estabelecendo-se atualizado. Esta pesquisa não buscou constatar que o *FCCB* fosse uma referência única para a formação dos fotógrafos que participavam daquele contexto. Outros fotógrafos, distantes do circuito fotoclubista, antecipavam-se na pesquisa de uma linguagem fotográfica atualizada na década de 1940 e 1950, como Hans Günter Flieg, Alice Brill, Peter Scheier e Haruo Ohara. No entanto, procurou-se entender de que forma o *FCCB* como instituição, formado pelos esforços de sócios e dirigentes, marcou um modo de fotografar voltado para a institucionalização do 'moderno', que se disseminou por outros fotoclubes do Brasil e que inspira fotógrafos contemporâneos até hoje, como por exemplo, se depara na produção fotográfica de Cristiano Mascaro e Nelson Kon.

O *FCCB*, ao se afastar da tradição pictorialista, julgando-a como inadequada às suas intenções de projeção no presente, encontrou no 'moderno' um meio de expandir os ideais que legitimavam a fotografia enquanto prática artística. Preservando a base teórica do final do século XIX de que a fotografia para ser arte deveria resultar da interpretação do fotógrafo, localizou no ato fotográfico o campo de ação em que o fotógrafo poderia marcar e justificar sua individualidade, sem recorrer às manipulações nas cópias fotográficas, para se assemelhar ao modelo de pintura. A fotografia artística passava a ser defendida diante de uma autonomia que se distinguia pela especificidade de sua linguagem. No entanto, os referenciais das artes, diante do diálogo com as produções internacionais e dos próprios espaços discursivos que a legitimavam, criavam bases para que a fotografia se inserisse no circuito reservado apenas às Belas Artes.

O 'moderno' na fotografia do *FCCB* se alimentou de uma experiência cosmopolita, identificando-se enquanto tal. Por um lado, sua divulgação dava-se por meio da noção de *fotografia subjetiva*, inserida no circuito fotoclubista pelos artigos traduzidos, e justificava-se como sinônimo de atualização. Por outro, a prática fotográfica voltada à dinâmica do cotidiano urbano, encontrava na arquitetura e nas formas da metrópole os referenciais para a pesquisa da linguagem fotográfica.

A consideração de aspectos que caracterizariam a vida moderna, como a velocidade e o sistema de comunicação, contribuiu para o estudo comunicativo da fotografia fotoclubista. Buscava-se no "zoom" e no enquadramento com poucos detalhes, a comunicação por linhas e formas que direcionassem o olhar do espectador. O fotógrafo era orientado a pensar na disposição de toda a superfície da imagem, a fim de que se percorresse a construção fotográfica para se entender o que estaria sendo proposto. Esses preceitos davam forma à sedução das imagens, em uma concorrência que pode ser vista posteriormente na fotografia de publicidade. O que é relevante pensar que um dos primeiros fotógrafos publicitários do país, Francisco Albuquerque, teve uma formação intensa no *FCCB*, na década de 1940 e 1950.

As noções de 'moderno' que impulsionaram a produção do *FCCB* não estiveram restritas a uma concepção formal da criação fotográfica. Percebeu-se que uma conotação política ampliada, - em que estaria em jogo a legitimação da fotografia no circuito artístico paulistano, assim como a troca de *status* de modernidade entre instituições culturais,- pôde projetar a produção fotoclubista e instituir o 'moderno' na fotografia, estabelecendo-se como uma opção de arte que ocuparia os espaços dos museus. Aos poucos, a produção fotográfica se expandia para fora do circuito fotoclubista, carregando seu reconhecimento enquanto 'moderna', ocupando dimensões que circulavam entre os espaços legitimados como os museus, galerias, livros e revistas, até o âmbito comunicativo e comercial, como a publicidade.

BIBLIOGRAFIA

ABDALA, Rachel Duarte. *A fotografia além da ilustração: Malta e Nicolas construindo imagens da reforma educacional no Distrito Federeal (1927-1930).* dissertação de mestrado. USP-Faculdade de Educação: São Paulo, 2003.

ALAMBERT, Francisco e CANHÊTE, Polyana. *Bienais de São Paulo: da era do Museu à era dos curadores.* São Paulo: Boi Tempo, 2004.

ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao Museu.* São Paulo,SP: Ed. Perspectiva, 1976.

ARGAN, G. Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos.* Trad. Denise Bottman e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Arte e Crítica de Arte.* Lisboa: Editorial estampa, 1988.

_____. "A História da Arte" in *A História da Arte como História da Cidade.* São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAETENS, Jan. "A volta do tempo na fotografia moderna" in SAMAIN, Ettiene. (org.) *O Fotográfico* São Paulo: Hucitec, São Paulo, 1998.

BARHES, Roland. *A Câmara Clara.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. "Pequena História da fotografia" e "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" in *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.* (trad. Sérgio Paulo Rouanet) São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1987.

BORGES, Maria Eliza L. *Práticas Fotográficas em uma realidade de localização periférica: o caso do Foto Clube Minas Gerais* in *Boletim* Ano 2, n. 2, 2007. (pp 65-72) Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa de Arte & Fotografia, ECA/ USP.

BRADBURY, Malcolm e MCFARLANE, James. *Modernismo: Guia Geral 1890-1930.* trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALBET, Javier e CASTELO, Luis. *Historia de la Fotografia.* Madrid: Acento Editorial. 2002.

CARVALHO, Vânia Carneiro & LIMA, Solange Ferraz de. *Fotografia e Cidade: da razão urbana à lógica de consumo. Albuns de São Paulo (1887-1954)* Campinas, SP: Mercado de Letras/ São Paulo: FAPESP, 1997.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações* trad. Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

COSTA, Helouise & RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil* Rio de Janeiro: Editora da UFRJ: IPHAN: FUNARTE, 1995.

COSTA, Helouise. "Entrando por uma porta lateral..." in *Foto Grafia: a experiência Alemã dos anos 50.* São Paulo, SP: AS Studiu, 1995.

_____. "Escola Paulista de Fotografia – Uma Vanguarda Possível?" in http//iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/helouise_costa.pdf, texto apresentado no Seminário Vanguarda e Modernidade nas Artes Brasileiras, realizado no IA-UNICAMP, 2 e 3 de julho de 2005. p.11

_____. *Um olho que pensa.* São Paulo: FAU-USP, 1998, v.1, p.52 (mimeo)

CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos Vernissages: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco Paradoxos do Modernismo.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

COUTO, Maria Fátima Morethy. *Por Uma Vanguarda Nacional.* Campinas, SP: Editora da Unicamp,2004.

CRISTOPHER, Phillips. *Photography in the Modern Era: european documents and critical writings, 1913-1940.* New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.

DOBRANSZKY, Diana. "A Fotografia e o Museum of Modern Art (Nova York)/ origens II/II" in http://www.studium.iar.unicamp.br/24/05.html?ppal=2.html, acesso em 09

de janeiro de 2007.
DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios* Campinas: PAPIRUS, 1994.
FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Centro de Pesquisas. Setor de Filologia. *Sobre o Pré-Modernismo* Rio de Janeiro, 1988.
GERNSHEIM, Helmut. *A Concise History of Photography* New York: Dover Publications, 1986.
ESPADA, Heloisa. "Panamericanismo e *Straight Photography* como impulsos da fotografia moderna paulistana" in *Boletim do grupo de estudos do centro de pesquisa em Arte e Fotografia*. Departamento de Artes Plásticas- ECA-USP: n. 1, 2006.
FABRIS, Annateresa. "O novo refletor do mundo" in *Aleksander Rodchenko: a fotografia como máquina da História*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1997.
_____. (org.) *Modernismo e Modernidade no Brasil*. São Paulo: Mercado de Letras, 1994.
_____. (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1991.
_____. *O Futurismo Paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil* São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
_____. *Identidades Visuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
_____. "A Fotografia além da fotografia: José Oiticica Filho (1947-1995)" in *Imagens*. Campinas, SP: FAPESP/ Editora da Unicamp, 1998. (nº 8, maio-agosto)
_____. "Figuras do moderno (possível)" in *Catálogo da Exposição Brasil, 1920-1950. Da antropofagia à Brasília*. São Paulo: MAB-Faap, Cosac & Naify, 2003
FRIZOT, Michel *A New History of Photography* Koln: Könemann, 1998.
HARDMAN, Francisco Foot. *Trem Fantasma: a Modernidade na Selva*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
_____. "Antigos Modernistas" in NOVAES, A. (org.) *Tempo e História*. Itatiaia/ São Paulo: EDUSP, 1987.
HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna: pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural* Edições Loyola:São Paulo, 1993
HERKENHOFF, Paulo. "Fotografia – o automático e o longo processo de modernidade" in *Sete Ensaios Sobre o Modernismo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
_____. "Um pé na racionalidade, outro na experimentação" Especial para o *Jornal Folha do Estado de São Paulo*, 18.04.1998. (p.3-4)
HUGHES, Robert. *The shock of the new art and the century of change*. London: Thames and Hudson, 1980.
JUNIOR, Rubens Fernandes. *Labirintos e Identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946-1998)*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
JUNQUEIRA, Mônica & MENDES, Ricardo *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX* São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.
KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime: ensaio sobre as doenças mentais*. Campinas: Papirus, 1993.
KARL, Frederick Robert. *Moderno e Modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)* São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.
_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Cotia: Ateliê, 1999.
_____.A *Fotografia Como Fonte Histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo: Museu da Indústria, Comércio e Tecnologia, 1980.
_____. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. "Luzes e Sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850-1950)" in PORTA, Paula (org.) *História da Cidade de São Paulo: a cidade no império 1823-1889*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

KRAUSS, Rosalind. Lo Fotográfico: por uma teoria de los desplazimientos. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.

LATORRE, Jorge. "Pictorialism in Spanish Photography: 'forgotten' pioneers". *History of Photography*. V.29, n.1, Spring, 2005.

LEMAGNY, Jean-Claude e SAYAG, Alain. *L'Invention d'un Art*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1989.

LE GOFF, Jaques. "Antigo/Moderno" in *História e Memória*. (trad.) Bernando Leitão... [et al.] Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990.

LEITE, Elisabeth Carmona. *A produção radiofônica paulista nas décadas de 40 e 50*, 1985.

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. *Fotoforma: a máquina lúcida de Geraldo de Barros*. São Paulo: ECA-USP, 2006. dissertação de mestrado.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

_____. *Operários da Modernidade*. São Paulo: Hucitec/ EDUSP, 1995.

LUCA, Tânia Regina de. A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (n)ação. São Paulo: Editora Unesp, 1999

MANNOURI, LAURENT. *A Grande Arte da Luz e da Sombra: arqueologia do cinema*. Trad. Assef Kfouri São Paulo: Editora Senac: Unesp, 2003.

MARIEN, Mary Warner. *Photography a cultural history*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 2002.

MENDES, Ricardo. "Fotografia e Modernismo: um breve ensaio sobre as idéias fora de lugar" Disponível em: http://www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wfim.htm, Acesso em 15 abr.2003.

MENEGUELLO, Cristina. *Poeira de Estrelas: o cinema hollywoodiano na mídia brasileira das décadas de 40 e 50*. Campinas: Unicamp, 1996.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1998. (Coleção Luz e Reflexão; 7)

MORENO, Leila Kiyomura. "A história da fotografia moderna começou assim" in *Jornal da Usp*, n. 699, 30 ago.-05 set. 2004. pp. 10 e 11.

NEWHALL, Beaumont. *Historia de la Fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2002 (versão castelhana de Homero Alsina Thevenet).

PAIM, Gilberto. *A Beleza sob suspeita: o ornamento em Ruskin, Lloyd Whight, Loos, Le Corbusier e outros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000

PEVSNER, Nikolaus. *Origens da Arquitetura Moderna e do Design* trad. Luiz Raul Machado São Paulo: Martins Fontes, 1981.

PHILLIPS, Chistopher. *Photography In The Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of art/ Aperture, 1989.

POMIAN, Krzysztof. "Coleção" in *Enciclopédia Einaudi* (v.1) (trad. Suzana Ferreira Borges) Imprensa nacional – Casa da moeda, 1984.

_____. *Tempo e Temporalidade*. Portugal: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993.

ROUILLÉ, André. "Da Arte dos Fotógrafos à Fotografia dos Artistas" in *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 27, dez. 1998.

SAYAG, Alan & LEMANGNY, Jean-Claude. *L' invention d' un art*. Paris: Centre George Pompidou, 1989.

SCHARF, Aaron. *Arte y Fotografia* trad. Jesús Pardo de Santayana Madrid: Alianza Editorial, 2001.

SCHIAVINATTO, Iara Lis. *Das Tramas do Ver: Belmiro de Almeida*. Campinas: Unicamp, 1990. (Dissertação de Mestrado)

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-Americanas: Polêmicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995.

_____. *Vanguarda e Cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

SILVA, Daniela Maura. *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*. São Paulo: USP, 2006. p. 145. (dissertação de mestrado)

SWARTZ, Vanessa e CHARNEY, Leo (org.) *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Pedro Jorge. *Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, Chapecó: Grifos, 2000.

STEINERT, Otto. "Para além das possibilidades formais da fotografia" in *Foto Grafia: a experiência Alemã dos anos 50*. São Paulo: AS Studiu, 1995.

SUBIRATS, Eduardo. *Da Vanguarda ao Pós-Moderno* trad. Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz A. Cannabrava. São Paulo: Nobel,1991.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SZARKOWSKI, John. *Modos de Olhar: 100 Fotografias do Acervo do Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, New York, 1999.

TACCA, Fernando de. "O prazer da (dupla) cumplicidade voyeur" in *Revista Studium* http://www.studium.iar.unicamp.br/um/index.htm, acesso em 14 de março de 2006.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferencias vanguardistas de 1857 a 1972*. Petrópolis: Vozes, 1983.

TOTA, Antônio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

UNDERWOOD, David. *Oscar Niemeyer e o modernismo de formas livres no Brasil*. São Paulo: Cosac e Naif, 2002.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VASQUEZ, Pedro, "A fotografia brasileira, os salões e os críticos de arte" in *Fotografia: reflexos e reflexões*. São Paulo, SP e Porto Alegre, RS: L&PM Editores S. A., 1986.

VALENTE, Carlos Eduardo da Silva. "A figura em Geraldo de Barros" in *Imagem e Sginificação: Anais do 4º Encontro do Mestrado em História da Arte EBA/UFRJ*, realizado no Museu Nacional de Belas Artes, de 11 a 13/12/1996. (org. Kátia Maria de Souza e Monica de Almeida Cadorin). Rio de Janeiro, RJ: UFRJ/EBA, 1997.

XAVIER, Alberto. (org.) *Depoimentos de uma geração: arquitetura moderna brasileira* São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

Catálogos

Thomaz Farkas: Fotógrafo. São Paulo, SP: DBA/Melhoramentos. 1997.

Foto Grafia: a experiência alemã dos anos 50. São Paulo: AS Studio, 1995.

Fotoformas- Geraldo de Barros São Paulo: Raízes,1994. exposição: "Geraldo de Barros, Fotógrafo". MIS –SP.

Fotoformas- Munique/ Londres/ Nova York: Prestel, 1999.
exposição: "Geraldo de Barros, Fotoformas". Museum Ludwig, Köln (26/08/1999), Sesc Pompéia, São Paulo (3.11 a 3.12.1999) e Musée de L'Elysée, Lausane (jul. a set. 2000)

Projeto Construtivo brasileiro na arte. Rio de Janeiro, São Paulo:MEC-Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

Eduardo Salvatore: Uma Sensibilidade Revelada - fotografias de 1940 a 1980. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, Foto-Cine Clube Bandeirante. Realizado no Museu da Imagem e do Som- SP, em 21 de Agosto a 18 de Outubro, 2004.

Thomas Farkas São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002. Artistas da USP, 11.

Sites:

http://www.studium.iar.unicamp.br

http://www.fotoplus.com/fpw/indice.htm

http://etudesphotographiques.revues.org/index.html

http://www.museumofnewmexico.org/mfa/ideaphotographic/images.html

http://www.rleggat.com/photohistory/

http://www.2021art.com/

http://www.findarticles.com

http://www.moma.org/collection/depts/photography/

http://www.site.pirelli.14bits.com.br/

http://www.cinefotoclube.com.br

http://www.adorocinemabrasileiro.com.br

Exposições Fotográficas do FCCB e de seus sócios, extra-Salões (1946-1956)

DATA	*EXPOSIÇÃO*	*LOCAL*
Julho, 1946	Francisco Albuquerque	Livraria Jaraguá, São Paulo
1946	"Concursos 'Parques Infantis'"	Divisão de Educação e Recreio do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo
Abril, 1947	"Igrejas e Conventos"	sede União Cultural Brasil-EUA, em São Paulo
Julho, 1947	"Fotografias Artísticas"	Biblioteca Mário de Andrade
Abril, 1948	"II Exposição de Fotografias Britânicas"	sede do *FCCB*
Julho, 1949	"Thomaz Farkas"	MAM-SP
Setembro, 1949	"Concurso 'SESC' (Bertioga)"	Galeria Prestes Maia-SP
1949	"1º Salão Universitário de Arte Fotográfica"	sede Grêmio Anglo Americano de Letras-SP
1949	"2ª Exposição Paulista de Inverno"	sede Grêmio Anglo Americano de Letras-SP
Dezembro, 1950	"Humberto F. Zappa"	sede do *FCCB*
Agosto, 1951	"Van de Wyer"	Galeria Prestes Maia
1951	"Fotoformas- Geraldo de Barros"	MASP
1952	"German Lorca"	MAM-SP
1952	"A Jangada- Francisco Albuquerque"	MASP
1953	"La Carpeta de Los Diez"	Buenos Aires
Outubro, 1953	"Guilherme Malfati"	sede do *FCCB*
Novembro, 1953	"Fotografias Norte-americanas"	sede do *FCCB*
Outubro, 1953	"Exposição Circulante de Fotografias" (Div. de expansão cultural do município)	sede Assoc. dos Amigos do Livro da Lapa
1953	"II Bienal Internacional de Arte de SP"	MAM-SP

Abril, 1954	"José Oiticica Filho"	(IV Centenário) sede *FCCB*
Maio, 1954	"José Yalenti"	(IV Centenário) sede do *FCCB*
Jun/Jul, 1954	"Roberto Yoshida"	(IV Centenário) sede do *FCCB*
Outubro, 1954	"Combined Society" Londres	(IV Centenário) sede do *FCCB*
1954	"Grupo XV" França	Salão de Arte Fotográfica de SP
1954	"Fotokring 'Iris'" Antuérpia-Bélgica	(IV Centenário) sede do FCCB
1954	"Exposição Internacional" (Steichen)	Moma
1955	"Otto Steinert e seus alunos"	MAM-SP
1956	"Marcel Giró"	Salão de Fotografia Moderna-Espanha

PARTE II

Coletânea de Artigos do Foto-Cine Clube Bandeirante – Boletim (1948-1951)

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
dissertação de mestrado
Vanessa Sobrino Lenzini
2008

ÍNDICE

Mãos à Palmatória
Dr. Pedro de Alcântara ____ 1

Arte com a Câmara ____ 3
M. S. Bishop

Valor e Ritmo ____ 5
Daniel Masclet

A Nota do Mês
n. 28 ____ 9

A Nota do Mês
n.29 ____ 10

Em Busca de uma Estética em fotografia
H. Lievre ____ 11

O que venha a ser uma boa fotografia
R. M. Fanstone ____ 13

Fotografias ao ar livre
Walter Nurenberg ____ 15

Missão e Campo de Ação da Fotografia Moderna
Tibor de Csorgeo ____ 17

VII Salão –Salão dos Novos
Jacob Polacow ____ 20

Como Fazer uma fotografia para Salão
Stanton Loeber ____ 22

O Primeiro Concurso Interno
Compur ____ 26

Nota do Mês
n.37 ____ 28

Tendências da Fotografia
Volf Sterental ____ 29

Fotografias em Silhueta
Ray Atkenson ____ 30

O Homem por Detrás da Câmera

Fritz Eschen ____ 32
Considerações sobre a Paisagem
Valêncio de Barros ____ 34

Cartas da França
Marius Guillard ____ 37

Concurso SESC ____ 38

O Bromóleo, os bromólistas e seus inimigos
Humberto Zappa ____ 39

Arte Fotográfica em seus aspectos locais
Jacob Polacow ____ 40

4º Seminário de arte fotográfica
Manoel Morales Filho ____ 44

Écos do XXXVIIº Salão de Arte Fotográfica de Paris
Aldo A. de Souza Lima ____ 48

Arte, Subjetivismo e Fotografia
Aldo A. de Souza e Lima ____ 50

Em busca de uma estética em fotografia (Heresias)
H. Lievre ____ 52

A Arte do Fotógrafo
Hugo Van Wadenoyen ____ 54

Cartas da França
Marcius Guillard ____ 57

Seminário de Arte Fotográfica
s/a ____ 58

A Linha Dominante
Frank Meister ____ 62

Mais que Tudo
Alejandro Del Conte ____ 64

Composição (introdução)
Aldo A de Souza e Lima ____ 65

A nota do mês
n. 51 ____ 68

Composição (continuação)

Aldo A de Souza e Lima ____ 69

A Arte Fotográfica de Edward Weston
Daniel Masclet ____ 72

Composição (continuação)
Aldo A. de Souza Lima ____ 75

A Figura Humana na paisagem
Dr. Villar Fuentes ____ 80

Composição (continuação)
Aldo A. de Souza Lima ____ 82

A Crítica do X Salão
s/a ____ 85

A Nota do mês
n.54 ____ 88

Composição (continuação)
Aldo A de Souza Lima ____ 89

Composição (continuação)
Aldo A de Souza Lima ____ 93

Cartas da França
Marcius Guillard ____ 99

Apologia do Bromóleo
Humberto Zappa ____ 101

Composição (conclusão)
Aldo A de Souza Lima ____ 103

— 2 —

Mãos à Palmatoria

DR. PEDRO DE ALCANTARA

★

O espírito humano é palco de dramas e comédias concomitantes e sucessivos. O mais simples fenômeno psicológico tem determinantes de alta importância e pode ter consequências de grande alcance. Se nem sempre aprendemos a importância dos determinantes, é porque quase sempre êles são inconscientes. E se nem sempre abrangemos o alcance das consequências, é porque muitas vezes elas se exercem sôbre os outros e não sôbre nós mesmos.

Atividade atraente — de natureza psicológica e, às vezes, até moral — é investigarmos os determinantes e as consequências de nossos atos. Algumas vezes conseguimos recompor as várias fazes porque passou nosso espírito em relação a um dado fenômeno. Este artigo é o relato de uma de tais reconstituições. Poderia chamar-se "Tentação, Pecado, Remorso, Confissão, Penitência e Regeneração". Mas seria muito título para tão pouco artigo...

* * *

Em abril de 1946, recebi gentil convite de meus amigos do Foto-cine Clube Bandeirante, para fazer uma palestra no ato da entrega dos prêmios do Salão de Arte Fotográfica. Recusei peremptoriamente, alegando meu completo analfabetismo no assunto. E como prova radical desse radical analfabetismo, contei que em toda minha vida só tirara uma fotografia de uma bela paisagem, mas por ignorância da técnica fotográfica, tirei-a com a objetiva voltada para mim, e revelado o filme, vi que havia fotografado o botão de meu paletó.

"Mas é isso mesmo que queremos, disseram meus amigos, a impressão de um leigo sôbre o Salão de Arte Fotográfica". E acrescentaram: "De técnicos estamos fartos" — e tive a impressão de que olharam uns para os outros com cara amarrada. E aceitei o convite. Foi a tentação...

Na palestra, subordinada ao título "Impressões de um visitante do Salão de Arte Fotográfica", fiz carga contra o caráter internacional do Salão. Embevecido, como ainda estava, com o Salão de 42, o primeiro realizado pelo Clube e no qual figuravam, às dezenas os temas nossos, sobretudo suburbanos e rurais, temas de minha mais emotiva preferência estranhei e, por motivos sentimentais, repeli um pouco rudemente os temas estrangeiros, que para mim figuravam como estranhos. Justifiquei minha condenação dizendo que a obra de arte é aquela que desperta emoção; a colaboração estrangeira, com um temário ausente de meu patrimônio emocional, não me havia provocado emoções. Portanto, carga contra a colaboração estrangeira.

Foi o Pecado...

Meus amigos do Foto-cine Clube Bandeirantes, mestres na arte fotográfica e mais mestres ainda na arte da cortezia, não disseram palavra de reparo. Chegaram ao cúmulo da generosidade de me agradecer a palestra, e em ofício assinado pela Diretoria!

Foi o começo do Remorso...

Agora verifico que o silêncio em face da agressão e o agradecimento não eram apenas obra de cortezia. Eram também de malícia. Convictos como estavam de caminhar no caminho certo, deram tempo ao tempo. Fizeram como o indivíduo que na beira de um lamaçal oferece auxílio a uma dama que precisa atravessá-lo; e repelido com aspereza fica maliciosamente esperando o escorregão e o tombo.

E meu tombo não tardou: foi no Salão de 1947, recentemente encerrado. Fui ao Salão; e ressabiado; pois tinha a impressão de intruso, dada a como que agressividade da palestra que eu havia feito.

Nada aconteceu ao meu físico: não fui barrado, não fui desfeiteado, não fui expulso. Mas levei um choque espiritual, desfechado pelo próprio conjunto de fotografias expostas. Neste conjunto enxameavam fotografias de temas não regionais e de alto valor artístico, quero dizer, de grande força no despertar e deixar longamente vibrando a emoção estética. A influência da colaboração estrangeira sôbre a colaboração local foi evidente, no sentido de elevá-la e de aperfeiçoá-la. Não sou capaz de distinguir parcela com que, na arte fotográfica a técnica influi na provocação do fenômeno estético e portanto, a influência da colaboração estrangeira sôbre a capacidade técnica dos artistas locais; tal influência deve ser enorme, e aos técnicos caberão medí-la. Por outro lado, continuo fiel ao argumento usado, na palestra que fiz, o de que a obra de arte é aquela que emociona, a que põe em vi-

bração o espírito de quem a contempla e lhe altera o estado sentimental.

E sob êsse ponto de vista, que riqueza o Salão de 1947! Visto o Salão de modo metódico, ví-o a seguir, e em mais de uma visita, de modo um pouco alucinado atravessando-o em diagonais, passando repetidamente de uma sala para outra ou de uma para outra coluna, comparando, revendo, readmirando, deixando uma fotografia por outra, e voltando logo à primeira, selecionando, invejando proprietários, acalentando desejos de possuir copias, emfim, completamente deslumbrado.

É a Confissão...

Fiz uma seleção das obras de arte que eu, descaradamente, furtaria se não houvesse fiscalização ou se eu fosse capaz de a burlar. Cheguei mesmo a invejar Arsenio Lupin, Raphles e Meneghetti. E foram tantas!... Sturmende Oehsen (19), Reflejos (21), Fidei Luci (38), Nomadas (40), Regresso da fonte (48), Sobre as ondas (51), Curva rústica (98), Repose (106), Oak and plaster (107), Dalias (115), La doma (139), Mascara (154), All'ombra della Catedrale (190), La passarella (193), Pescadora (213), O tacho (229), Taranger (252), Conciliabúle derriér l'autel (254), Laus Deo (256), Composição (295), Rústico (307), De priscas eras (319) e muitas outras...

Feita a seleção, procurei ver o que havia de comum para que ferissem todas elas, tão intensamente minha sensibilidade. E cheguei a uma conclusão, que nada aproveita ao Clube nem aos leitores: o que havia de comum é que eu havia gostado delas...

Aliás justifico-me. Na apreciação do belo, um componente poderoso e absorvente é a natureza ou, por assim dizer, a "composição" do espírito que o aprecia. Na longa formação de cada espirito, ininterrupta formação que dura desde o nascimento até o momento atual, vão se sedimentando impressões, que formam a sensibilidade. Imagens, episódios, idéias, emoções, desejos insatisfeitos, eis o material que forma o inconsciente. Este, muito mais que o racional, é que sente, que aceita ou repele as cousas. É com o inconsciente que aceitamos ou repelimos uma obra de arte. O Consciente, o racional, o lógico, servem apenas para justificar a aceitação ou a repulsa. Não adianta, pois, explicar as razões porque foi tão viva a impressão causada, por exemplo, pela "Composição" de Eduardo Salvatore. Muita análise, muita introspecção, talvez me revelassem o porque, e com isso talvez, eu estragasse a sensação de belo. A lição da "Mosca azul" é sempre válida: analizando o porque de sua beleza, o poleá destruiu o belo e teve nas mãos apenas um conjunto de pernas e patas, de asas partidas e vísceras expostas.

Fugi, pois, de analizar o porque da impressão de beleza dada por tais fotografias. Apenas pude concluir, sem prejuizo de tal sensação, que elas tocavam e feriam cordas vibráteis de minha sensibilidade, evocavam sensações ou desejos, davam vida atual a impressões e recordações adormecidas, enfim, integravam-se em meu espírito como cousas para as quais nele existisse, a espera delas, o lugar vazio e exato. Na realização dessa influência, grande deve ter sido a parte devida à técnica fotográfica e à composição. Maior, entretanto, deve ter sido a influência do têma. Não que houvesse uniformidade de têma, longe disso. Mas é que na sensibilidade de cada um existe receptividade para mil temas, porisso que mil temas podem ferir uma mesma corda, assim como mil mãos podem fazer vibrar a mesma corda de um instrumento.

Concluí, também, que ou o temário do Salão se poz mais de acordo com minha sensibilidade, ou que minha sensibilidade se alargou. E num plágio sempre legítimo porque obrigatório: Mudou o Salão ou mudei eu?... De qualquer modo, êste artigo é a Penitência...

É a Regeneração também. E para que completa, confesso de público a minha adesão "artística" à internacionalização do Salão de Arte Fotográfica. Com ela, a cidade de S. Paulo aumentou de modo considerável seu patrimonio artístico.

O BANDEIRANTE NO EXTERIOR

As representações do F. C. Bandeirante aos principais salões internacionais do exterior, continuam obtendo lisongeiros exitos, enaltecendo assim, cada vez mais, a arte fotográfica brasileira, conforme se verifica dos resultados a seguir transcritos:

23.o Salão Internacional de Gent, Bélgica — admitidos: "Urbanismo" e "Gávea", de Galliano Callera; "Ensaio de ballet", "Premeditação", "A partida" e "Estudo de composição" de Thomaz J. Farkas; "El Misti" e "Litoral nordestino" de Gaspar Gasparian; "Pax" de Carlos F. Latorre; "Caminho Aspero", "Nuvens que passam" e "Perto do céo" de Plinio S. Mendes; "Sonho", "Romance" e "Varredor de parque" de Ludovico E. Mungioli; "Paralelas", "O carreteiro", "Suavidade" e "Sem destino" de Angelo F. Nuti; "Boiada na vila", "Pastagem" e "Don Garcia" de Fernando Palmério; "Nuvens", "Centenaria" e "Madrugadores" de Jacob Polacow; "Idade feliz", "Partura", "Quietude" e "Crepusculo carioca" de Eduardo Salvatore; "Ultimas luzes" e "Baixa-maré" de Luis Vacari; "Silent night" de Jorge R. Macedo Vieira; e "Patinador comodista", "Modelo" e "Alegria" de Roberto Yoshida. Total: 35 trabalhos.

1.o Salão Internacional de Retratos, Figuras e Nús de Bolonha, Italia — admitidos: "Véu solar" de Tibor Benedit; "Negro velho" de Francisco B. M. Ferreira; "Olhos que falam" de Pedro Josué; "O restaurador" de Guilherme Malfatti; "Três gaiatos" de Plinio S. Mendes; "Don Garcia" de Fernando Palmério; "Jovial" de Eduardo Salvatore e "Oriental" de José V. E. Valenti. Total: 8 trabalhos.

A este salão, segundo a comunicação que recebemos, concorreram nada menos que 3.038 trabalhos, oriundos de 21 paizes, sendo admitidos apenas 335, ou seja cerca de 10%. É, pois significativo que de 19 trabalhos que compunham a representação bandeirante, tenham sido admitidos 8, isto é, 40%, dois dos quais, foram reproduzidos no respectivo catalogo.

— 2 —

ARTE COM A CAMARA (*)

★

Porque o amadorismo fotografico está se tornando tão popular? Provavelmente porque oferece um meio para satisfazer um desejo instintivo universal: o de crear.

Desde as épocas mais remotas este instinto não se conformou com perpetuar a raça e obter os elementos para por-se a coberto das necessidades vitais. As idéias e as impressões são creadas, e, naturalmente, com elas nasce o desejo de que outros delas compartilhem e o de transmiti-las á posteridade. A vóz que sai dos labios é um método satisfatorio, mas limitado em suas aplicações, ficando subordinado á memoria. Motivo porque o engenho humano ideou outros métodos, sendo o da escrita um dos mais universalizados ainda que não o unico. O músico usa suas cordas, o arquitéto suas pranchas e, graças á ciencia moderna, o fotógrafo pode fazer o mesmo com suas drogas.

UMA NECESSIDADE LARGAMENTE SENTIDA

O escopo de todo artista é transmitir á posteridade, assim como aos contemporaneos, aquelas concepções, impressões e opiniões que eles consideram dignas de perpetuar. Dessa forma se cumpre o principal desejo creador.

A finalidade da arte fotografica é então, largamente sentida. Exige sinceridade, mente ativa e habilidade mecanica. Uma imagem constitue uma mensagem para todos quantos a observarem, como si fosse uma carta pessoal ou uma conversação. Comparada com a palavra escrita, a imagem possue, sob muitos aspectos, maior poder de convicção; relata sua mensagem, instantaneamente; póde dizer mais do que a palavra.

Este primeiro principio deve ser comprecendido pelo artista porque resulta essencial posto que é preparatório de uma definição do que é imagem. Ei-la:

"Uma imagem é a ilustração de uma impressão intelegivel"

A realização de uma imagem fotográfica requer uma técnica comparativamente complexa e ha nesse pormenor um risco a correr, porque a camara com seus elementos e os reveladores são tão sómente meios que conduzem a um fim; suas finalidades são, na verdade, produzir imagens de boa qualidade. Não obstante as extraordinarias qualidades de uma camara e do processo de revelação que forem empregados, eles, por si sós, são incapazes de crear uma obra de arte. Convem, portanto, recordar que eles podem receber e dar tão sómente uma impressão compreensivel.

Do que se deduz um segundo axioma, a saber:

"A técnica fotográfica é apenas um meio para se chegar ao fim".

Tendo determinado estes dois principios importantes, poder-se-á, para definir o que seja uma boa fotografia, dar uma regra mais exata? Ao considera-la é necessário aceitar o fato de que a fotografia está confinada a ilustrar aquilo que o olho humano pode ver. Uma fotografia de valor dee transmitir uma mensagem suficientemente forte para atrair a atenção. Sem embargo, isto não deve se realisar com métodos falsos; a mensagem deve ser sincera e não uma prova de atração por meio de estultices, rudezas ou enganos.

Precisamente por isso, as fotos comuns de cabanas e arvores, p. ex., mesmo possuindo boas qualidades, em geral não aparecem nos salões de exibição. Disso se deduz que o tema que inspira uma fotografia deve ser selecionado cuidadosamente para que seja tão interessante a ponto de atrair a atenção do observador. Esta unica qualidade não será, porem, suficiente; deve possuir ainda, como qualidade adicional, um apelo á sensibilidade e uma atração emocional. O tema deve possuir algo que estimule, na mente, uma emoção que possa ser ativada pelos olhos.

Ha ainda outros detalhes essenciais para a boa fotografia: apresentação armonica e técnica fotográfica boa. A primeira se obtem com uma composição corréta (sobre isto já se escreveram muitos livros), enquanto que a segunda, a mecanica da fotografia, se apreende facilmente.

Uma regra compreensiva, para a realização de fotografias de qualidade pode, pois, ser assim resumida:

"É a ilustração de uma impressão intelegivel, apresentada sincéra e atrativamente, com boa técnica e composta armoniosamente, para tocar a sensibilidade do observador".

O objetivo do trabalho de todo artista fotógrafo é produzir fotografias de excelentes qualidades e que sejam apreciadas pelos demais. E, si bem que a fotografia perfeita, nunca poderá ser realizada, a aplicação desta regra auxiliará, indiscutivelmente, a realização da obra para exposição.

* * *

A SELEÇÃO DO TEMA — Tendo definido o que seja uma boa fotografia, qual a melhor maneira de serem realizadas suas exigencias? É lógico pensar que o mais importante é o

erro do Sec. XIX que, até o Impressionismo, confundiu a perfeição da imitação com a perfeição unica.

Mais ainda que nas outras artes gráficas, dissémos, a fotografia deve se apegar a essa transfiguração. Porque sem ela a fotografia não será mais que uma habilidade tanto mais exata quanto mais aperfeiçoada for a maquina.

Devemos, portanto, nos esforçar para suprimir em nossas realizações fotográficas tudo aquilo que restituirá á imagem, os verdadeiros caractéres do objeto.

Que a cor não tenha feito sua aparição em fotografia senão muito tarde, foi, para os verdadeiros artistas, motivo de se rejubilarem assim como se rejubilaram pelo fato de a sonorização do filme cinematográfico não ter aparecido senão muito tempo depois do advento da éra cinematográfica. A ausencia de certos caractéres reais dá ás nossas creações uma atmosféra de sonho que teriamos feito muito mal em atender si tivessemos, desde o inicio, possuido todos os aperfeiçoamentos atuais.

Acredito que a fotografia deve muito aos processos que, suprimindo o modelado, crearam um simbolismo de superficies ou mesmo de linhas puras. Penso, aqui, no "tom maior" (high kee) e na "solarização". Aplanando valores, suprimindo o modelado, chega-se a um apuramento da sensação que lhe tira bastante de sua sensualidade e que confére á imagem um caráter cada vez mais espiritual.

Eis porque o vitral é o elemento mais adequado á elevação do espirito e eis porque é ele a unica decoração que convem ás catedrais.

Como a pureza e a abstração podem melhor se expressar que por meio de superficies e de linhas? Isso explica as dificuldades que tanto poem á prova os ilustradores fotógrafos quando se propõem a apresentar assuntos poéticos.

Tendes reparado que a cor é uma indecencia e o modelado tambem, si eles se justapoem a uma verdadeira poesia?

Eu me bato, pois, por tudo que tira á imagem o volume e por tudo que a reduz, a depaupéra e dest'arte a torna mais obsedante; por tudo que, tornando a imagem mais esquelética, deixe maior campo livre ao sonho e á imaginação do apreciador.

"A linha, em si, escreveu Peladan, não existe na natureza; é portanto a parte mais elevada, a unica independente da técnica e onde o genio pode se revelar. Tudo o mais pertence ao talento".

Si a serenidade é o atributo mais natural e o melhor provindo da arte gráfica, é no movimento que a fotografia encontrará o melhor de suas realizações. Devemos, portanto, procurar exprimir o que é efemero e as tendencias não resolvidas que, provocando na alma do expectador a esperança e a expectativa do repouso, dão-lhe a partida para o infinito.

Si bem se admite que a originalidade é a qualidade primordial do verdaeiro artista, ha e se convir, tambem, que somente as pesquizas dirigidas para o irreal, por sua diversidade e seus achados supreendentes, são suceptiveis de apontar o estilo do autor e fazer revelar uma personalidade.

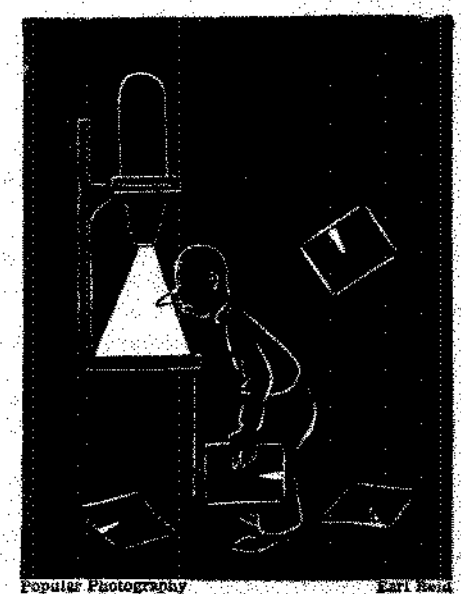
Todavia, não se interprete nosso pensamento erradamente: si vos incitamos a sair dos caminhos batidos, não repudiamos, entretanto, a fotografia chamada realista; a Natureza permanece nossa grande escola, da qual tiramos nossa essencia, isto é, nossa maneira de ver e de sentir. Queriamos ver se conjugarem os esforços destas duas correntes que não são contraditórias senão na aparencia; o realismo que nos dá os documentos e constitue uma analise do mundo sensivel e o irrealismo que por um magnifico arrojo de transfiguração reune os elementos, os harmonisa e simplifica num trabalho de sintese, isto é, de estilização que, em todos os dominios, se encontra no mais alto degrau das especulações humanas.

Certamente, nessa obra dificil não será dado a cada um conseguir bom exito. O genio é reservado a alguns eleitos, sem duvida, maiores que nós. Devemos tão sómente marchar na sua sombra, conscientes, modestamente, do valor do esforço.

Porque o verdadeiro prazer não está precisamente em se atingir o "fim" mas em caminhar na sua direção.

(Transcrito de "Photographie et Cinematografie" — Bulletin de la S. F. P. C.)

UM PROBLEMA NO LABORATORIO...



Popular Photography — Earl Reid

— 4 —

★ VALOR E RITMO ★

Daniel Masclet
(Transcrito de «Photo-Cinéma»)

O «valor» de um elemento da imagem varia conforme seja mais ou menos claro ou escuro e contraste mais ou menos daquilo que o rodea. E' o que denominamos jogo de valores. Em geral os valores claros, as «altas luzes» atraem mais o olhar do que os valores sombrios e o interesse da maioria das imagens, em nove vezes sobre dez, reside mais nas suas partes luminosas do que nas partes em sombra que servem, sobretudo, de «encosto».

Daí o interesse com que, em fotografia artística, se cuida principalmente das partes claras deixando, ás vezes, as sombras se revelarem, por si, como puderem. Entre outras cousas, isso leva, em numerosos assuntos, a dar pose pequena e sobrerevelar.

Em um retrato bem composto, o artista, comumente, ilumina bem rosto; as mãos menos que o rosto, o vestuario ainda menos que as mãos e, ainda por cima, calcula o tempo de pose, curto, pelo rosto. Ele realiza assim uma **subordinação hierarquica estética dos elementos de interesse variaveis.** Porque, — é um fáto positivo — quanto mais um objeto é iluminado, mais é valorizado e mais atrae a atenção. Toda a publicidade luminosa se basea nesse principio.

Ora, a importancia do jogo de valores é muito grande na fotografia em branco e preto, como em todos os processos gráficos monocromaticos, pois, não possuindo o auxilio da côr, o relevo é obtido principalmente pelo jogo de valores do claro-escuro assim como pela perspectiva linear. Quanto aos contrastes, eles podem ser contrastes de direção, de importancia, de fórma, de volume, etc. ... E, isto nos léva ao ponto principal deste artigo.

A importancia material ou psicologica de uma parte da imagem na organização interior desta imagem, depende não sómente de todas essas cousas mas tambem da **natureza de seu assunto.** Suponhamos, p. ex., uma paizagem com um lindo céo; poderemos equilibrar este céo com cousas sofriveis tais como uma casa, uma arvore ou um homem; das tres, a imagem do homem é a que poderá ser a menor, para o efeito mesmo de equilibrio, por causa **da importancia do valor humano.** Essa é uma das razões pelas quais a paizagem animada é dificil: a personagem humana atrai sobre si todas as atenções. Numa cêna de casa de campo, p. ex., podemos equilibra-la com uma charrete, ou com uma ceifadeira mesmo pequena. Porque? Porque do ponto de vista de «importancia» psicológica as plantas «pesam» mais do que as rochas ou a terra, as casas mais do que as plantas, os animais ainda mais, e o homem mais do que tudo!

Uma imagem não deve pois ser equilibrada apenas materialmente, mas tambem psicológicamente. Uma imagem na qual os elementos de interesse estão bem graduados e »balanceados» pelas relações entre uns e outros, diz-se que está «equilibrada» e ésta é uma das suas mais delicadas e mais subtis qualidades.

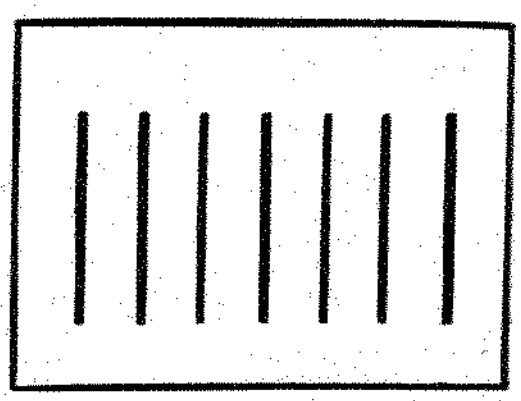
Não se deve confundir, como acontece frequentemente, o equilibrio de uma composição com a vulgar simetria. Esta não é mais do que um banal arranjo decorativo enquanto que o equilibrio propriamente dito é infinitamente mais variado e subtil.

Até aqui, para a composição de uma imagem, partimos dos seus elementos mais materiais, os mais «terra a terra»: o volume, a forma, a importancia, os valores, a colocação. Agóra, para o equilibrio, chegamos á qualidade mais rara, a mais imaterial da composição: chegamos ao «**ritmo**».

O ritmo é a alma mesmo da composição como é a alma de toda obra de arte e de todas as cousas.

Facilmente perceptivel na musica (mais exato seria dizer, audivel) ele é percebido na imagem com bem menor facilidade mas nem por isso deixa de existir; sua importancia é definitiva e nega-la seria infantilidade. Em face de uma obra fotográfica ouvimos falar com frequencia de linhas e de valores; ás vezes de «pezo» ou importancia; raramente de equilibrio. Mas, jamais ouvimos falar de seu ritmo. Em geral, o confundem com o equilibrio, ou com a armonia ou ainda com o movimento, mas ele não é nem um nem outro. Uma bicicléta rodando com regularidade não possue ritmo apezar de estar em movimento; mas os pés do ciclista, esses possuem ritmo porque têm cadencia.

Portanto, o que é o ritmo? E' o produto de uma cadencia, o resultado de uma repetição...



Ritmo igual

A trópa que marcha: um! dois! um! dois!: **ritmo!**

O movimento do sangue nas arterias: **ritmo!**

O tic-tac do relogio: **ritmo!**

O agrupamento cadenciado das folhas de acacia ou das petalas da margarida: **ritmo!**

São, pois, as repetições que produzem o ritmo. Consequentemente, em uma dada imagem, todas as repetições simples ou multiplas de linhas, de fórmas, de valores, etc. é que formarão o ritmo dessa imagem.

As possibilidades dos ritmos neste terreno, são as mesmas que na musica e concluiremos que podemos dispor de ritmos simples, compostos, binarios, ternarios e que os ritmos podem ser classificados em quatro grupos principais: os ritmos alternativos, os ritmos acelerados, os ritmos livres e o ritmo igual.

A primeira ordem de ritmos compreende todos os varios ritmos alternativos nos quais as diferenças de formas, de valores, de direções, produzam um elemento vigoroso e animado. Estes ritmos são inumeros em toda sorte de objetos decorativos tais como tapetes orientais, papeis pintados, capas de livros, etc.; eles são mesmo o fundamento do sentido que possue o vocabulo inglês «pattern» que vemos frequentemente aplicado a certas naturezas mortas anglo-saxonicas. Existem milhares e milhares de ritmos alternados.

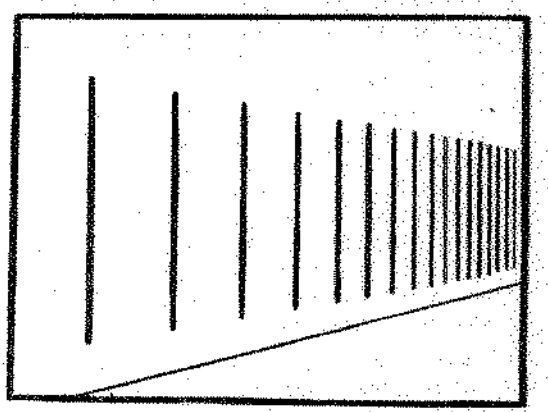
Quanto aos ritmos denominados acelerados, a imagem de uma móla espiral de relogio, a de uma fileira de arvores indo do primeiro plano ao horizonte, nos oferecem dois tipos dos mais representivos.

Esta especie de ritmo é capaz de dar, em mãos inteligentes,imagens notaveis por seu dinamismo e das quais todos nós já vimos alguns exemplos: uma escada em caracól, vista do alto, por cima da balaustrada, ou um trem expresso visto de frente, com sua locomotiva enorme e os vagões diminuindo pouco a pouco até o ultimo.

A terceira classe de ritmos é a dos ritmos livres. Como o nome indica, este, muito «rubato», não está submetido a nenhuma sujeição, nenhuma lei.

Naturalmente, um artista de valor procura sempre pôr uma certa ordem na onda impetuosa do ritmo livre e, em consequencia, nele introduz alguns elementos dos outros generos de ritmos. Quando ele é bem sucedido, diz-se que a imagem é béla. Quando não o consegue, seja por incapacidade, seja por ignorancia, a obra resulta desagradavel á vista ou corriqueira: é o instantaneo banal, saido aos milhares, todos os dias, dos milhares de «tiradores de fotografias»! O ritmo livre comporta, naturalmente, todos os elementos de surpreza, os mais imprevistos, os melhores e os piores pois que, comumente, o outro nome do ritmo livre é o ... Acaso! O verdadeiro fotografo não se abandona senão raramente aos encantos traidores do ritmo livre; ele procura sempre disciplina-lo, controla-lo; em uma palavra: harmoniza-lo.

Emfim, a ultima classe de ritmos é a do ritmo igual. Este, ao contrario dos demais, é unico, um só. E' a simples repetição, na qual os espaços, as dimensões, etc., são iguais. O moinho, o relogio, a marcha, um desenho «grego», a imagem de uma cerca, o taboleiro de xadres, nos fornecem exemplos perfeitos do ritmo igual. Ritmo cadenciado, aquele das maquinas, do sangue, da vida mesmo! E' o **grande ritmo**, o da divindade e do mundo.



Ritmo acelerado

Ornamental, decorativo, religioso, ele pode se tornar angustioso como o de um tam-tam eterno! Muito empregado na musica, é entretanto raro na fotografia. Mas, quando bem apliicado, nos dá imagens nobres e grandiosas. Seu defeito — e é precizo possuir genio para evita-lo — é a monotonia. Ravél possuia genio e seu «**bolero**» que do inicio ao fim se baseia no ritmo igual, atinge a grandeza de um encantamento magico!

Os ritmos da natureza, quando pertencem aos ritmos alternados, acelerados ou mesmo ao ritmo igual, são sempre de uma beleza suprema e impregnados de uma magestade singular. Que pode existir de mais magnifico do que a folha de um fêto (planta criptogamica), exemplo explendido de ritmo natural decrescente, da base á ponta! Que dizer do ritmo das petalas de uma margarida, igual e circular! Tirai uma só e a margarida parece mutilada. Ela perde toda sua beleza com a perda de uma só petala porque essa perda a faz perder o seu ritmo. Assim tambem, si pegarmos uma róda com oito raios e partirmos um deles, a róda se torna feia: perdeu seu ritmo... Quebremos outros tres, de maneira a deixarmos apenas 4 raios em cruz e éla se tornará outra vez mais agradavel á vista. E' que um outro ritmo lhe foi dado.

O ritmo é a propria base de toda a beleza. Fotógrafos, prestai atenção ao ritmo!

Tenho dito sempre que a imagem, mesmo quando posada na fotografia, é, no espirito, sempre um instantaneo. Explico-me. Si compararmos a genese de uma obra de arte fotográfica com a de um quadro ou de um desenho manual, constataremos, facilmente, diferenças surpreendentes: a composição manual desta se cria por tratos sucessivos, pedaço por pedaço, toque por toque. No curso

(Continua na pg. 14)

rem particularmente do lado da emulsão. Para tira-las, basta lavar bem o filme dentro de bacia propria, em agua limpa corrente. Porem si o filme já secou, então a operação torna-se praticamente impossivel.

Não vou me delongar mais no assunto de fotografia em geral; todas as firmas importantes possuem grande literatura que elucida o leigo e o profissional. Aconselho àqueles que desejam se dedicar á fotografia clinica que ou se tornam peritos na técnica fotográfica ou então devem se limitar a "apertar o botão" entregando depois o filme a um profissional competente, para que deles faça um trabalho bem feito. Aconselhamos os que desejam iniciar, procurar, entre outros, o livro do Dr. C. E. K. Meeds, da Eastman Kodak, bastante informativo sobre o assunto.

E, para terminar, convem reiterar o que é mais indicado para fotografias clinicas:

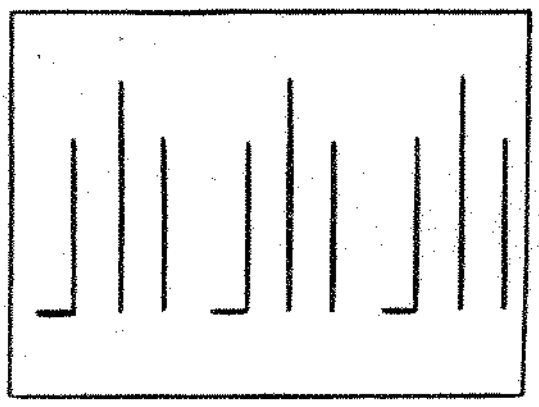
a) lentes de fóco de 9 pol. (23 cts.);
b) negativo de 5x7 pols. (9x12 cts.);
c) maquinas com extensão (fole duplo) de 24 pls. (60 cts.);
d) um tripé bem sólido e firme;
e) uso de disparador automatico;
f) luz propria e adequada, de ao menos 500 watts;
g) material fotográfico sempre da melhor procedencia e qualidade.

VALOR E RITMO (Conclusão)

de sua execução, o quadro é comumente refeito, transformado, os «croquis» iniciais abandonados um atraz do outro. Picasso mesmo, exclamou: «Eu não sei exatamente o que quiz fazer, senão depois do quadro terminado».

Ao contrario, a composição de uma fotografia se executa por «seleção e enquadração» e, ao envez de ser batida por partes sucessivas, permitindo um lento e profundo trabalho do espirito, ela deve ser executada em poucos minutos, vista em poucos segundos! Mesmo numa fotografia de arquitetura ou paizagem, o tempo gasto na composição se conta apenas por minutos e a pose, mesmo quando deva ser longa por insuficiencia de iluminação ou necessidade de pequeno diafragma, tem sempre o aspecto de um instantaneo pois, si na composição ha pose prolongada é de toda necessidade que o assunto esteja imovel.

De tudo isto podemos desde já deduzir que o esforço cerebral de composição empregado pelo fotografo, se realiza num lapso de tempo bem menor do que o empregado pelo pintor, dada a natureza laboriosa do processo que este emprega. Óra, si o fotógrafo quer conservar no seu esforço de composição, a mesma qualidade total que a do esforço de composição do pintor, o qual se estende por tempo bem mais longo, torna-se pois, evidente que este esforço do fotógrafo, mais breve, é tambem mais violento em virtude de um principio muito analogo ao da mecanica pelo qual sessenta cavalos trabalhando durante um segundo produzirão o mesmo esforço que um só cavalo durante um minuto.



Ritmo alternado

O esforço cerebral necessario na fotografia para considerar, num só golte de vista, uma enquadração, uma composição perfeita, é, portanto, mais curto e consequentemente muito mais concentrado e violento que o do pintor deante da téla. Não estamos nos iludindo, não! O esforço do pintor, sobretudo se seu genio não é duplicado por uma mão habil, já é intenso e fatigante. Qual não será, pois, o do fotógrafo, se ele deve reunir, num curto instante, toda a soma de observações, de golpe de vista e intuição que o artista manual gasta sobre sua obra durante horas e dias inteiros!

O violento esforço de concentração cerebral de um grande fotógrafo durante sua composição, antes de acionar o obturador, é um esforço quasi explosivo: ele deve libertar em um tempo às vezes infinitesimal, a mesma força de atenção creadora que si estivesse, com outros instrumentos, debruçado sobre um lento trabalho de paciencia. Ou, falando em linguagem esportiva: esforço de creação do pintor, é um esforço de «fundo»; o esforço do artista-fotógrafo é um esforço rapido, de «velocidade». Óra, sabemos que para os musculos é este genero de esforço que é o mais penoso, e o mais desagradavel: os 100 metros rasos, o salto em altura, o lançamento do disco, o contrario se dando com o dos 5.000 metros, a maratona, ou a subida da montanha.

Nosso cerebro, igualmente, tem a mesma dificuldade em fornecer o mesmo genero de esforço e, por sua instantaneidade, sua simultaneidade e sua força «explosiva» o esforço creador do verdadeiro artista-fotógrafo pode se comparar ao esforço de partida para os musculos. Esta é, provavelmente, uma das razões da escassez de grandes artistas-fotógrafos apezar de existirem mil vezes mais amadores de fotografia do que praticantes de pintura!

Por todas estas razões e outras ainda, o fotógrafo decidido a progredir na sua arte não poderá fazer melhor do que cultivar cuidadosamente, as qualidades primordiais de rapidez, de decizão visual e de concentração as quais, juntamente com os conhecimentos estéticos e técnicos uteis, completarão

sua bagagem e farão dele, si tiver dotes, o grande fotógrafo que todos nós sonhamos ser.

O estudo aprofundado da composição lhe permitirá, em seguida, ser verdadeiramente, o proprio «meteur em scéne» de suas imagens, cousa ésta capital, porque não devemos nos esquecer nunca que com o «clic» do obturador a imagem, assim arrancada ao mundo das aparencias, torna-se eternamente imutavel.

Só então se chegará a conhecer e sobretudo a aplicar o grande segredo da Arte que consiste em «**apresentar de uma forma simples as cousas extraodinarias e de uma forma extraordinaria as cousas simples.**»

1939-1948 — (Conclusão)

brem a data de hoje e que a nossa modesta séde possa vir a ser um palacio em futuro não longinquo. Estarei sempre, e a qualquer momento à disposição para o que de mim for exigido para maior engrandecimento desta, hoje, pequena obra. A todos muito obrigado e ao Foto Clube Bandeirante os meus sinceros votos de prosperidade".

E assim foi que hoje me lembrei de uma frase de uso corrente: "Quem te viu... e quem te vê!"

Aos Bandeirantes, que neste mês festejam o nono aniversario do nosso Clube, o cordial aperto de mão e votos de felicidade do mais "venenoso" bandeirante.

AGUARDEM:

Sairá breve do prelo:

Formulas e Tabelas

PARA FOTOGRAFIA E ARTES GRAFICAS

O primeiro e unico livro para amadores adiantados e profissionais, em lingua portugueza.

Autoria do Fotoquimico

JORGE BOSANY

Mande já seu pedido para a redação deste Boletim.

PREÇO: Encadernado ..... Cr$ 75,00

com reembolso ..... Cr$ 85,00

OS QUE SE DESTACAM

De conformidade com os ultimos resultados recebidos, passou a ser a seguinte a classificação geral dos consocios que, durante o ano de 1947, participaram das representações do Clube aos salões e certames nacionais e estrangeiros. Para a classificação final, falta apenas computar o resultado do Salão de Paris, do qual ainda não tivemos noticias.

	Nome	Salões	Trabs. Admits.	pontos
1 —	Eduardo Salvatore	25	62	2.400
2 —	Angelo F. Nuti	21	62	2.400
3 —	Fernando Palmério	28	47	1.745
4 —	Plinio S. Mendes	26	44	1.600
5 —	Thomaz J. Farkas	22	41	1.530
6 —	José V. E. Valenti	20	36	1.420
7 —	Antonio S. Victor	16	32	1.120
8 —	Pedro Josué	10	24	880
9 —	Roberto Yoshida	14	24	840
10 —	Gaspar Gasparian	14	23	780
11 —	Ladovico E. Mungioli ...	11	20	720
12 —	Jacob Polacow	8	17	600
13 —	José Oiticica Fo (Rio) ..	5	13	520
14 —	Ismael A. Souza (Santos)	9	14	520
15 —	Tibor Benedict	9	15	480
16 —	Francisco B. M. Ferreira	13	15	420
17 —	Djalma Gaudio (Rio) ...	4	9	340
18 —	Luiz Vaccari	5	10	320
19 —	Galiano Callera	7	8	280
20 —	Guilherme Malfatti	15	7	260
21 —	Jorge Macedo Vieira	11	5	180
22 —	Cesar Anderaos	3	5	140
23 —	Aldo Mario Azevedo ...	1	3	120
24 —	Francisco A. Albuquerque	1	3	120
25 —	Carlos F. Latorre	4	2	120
26 —	Waldemar Medeiros	1	5	100
27 —	Carlos Ligér	1	4	80
28 —	Estanislau Stasukowski ...	1	2	80
29 —	Henri E. Laurent	2	3	80
30 —	Nelson Preyer	2	3	80
31 —	Wilson Bonalume	3	2	80
32 —	Antonio Chiatone Fº ...	3	2	60
33 —	Astério Rocha	3	2	60
34 —	Nelson E. Rodrigues (Piracicaba)	1	3	80
35 —	Benedito J. Duarte	5	1	40
36 —	Carlos G. Eira Velha ...	1	1	40
37 —	Cassio L. Maciel	4	2	40
38 —	Frederico S. Camargo ...	1	2	40
39 —	Gregori Warchavchik ...	1	2	40
40 —	Herminio Ferreira Nº ...	1	1	40
41 —	José R. Roda	1	2	40
42 —	Pedro de Moura	1	1	40
43 —	Rafael de Lima Fº	1	1	40
44 —	Claudio Pugliese	1	1	20
45 —	Mario Pinto de Almeida	1	1	20
46 —	Michèle Blanc (Sto. André)	1	1	20
47 —	Nilson Donati	1	1	20
48 —	Norberto Mafra	1	1	20
49 —	Raymond Demolein	1	1	20
50 —	Reynaldo Malkomes	1	1	20

BRASIL REVISTA

Conforme noticiamos no ultimo Boletim, a **Brasil Revista**, importante magazine que se publica na Capital Federal, ofertou duas valiosas medalhas, uma de ouro e outra de prata, às duas melhores fotografias que lhe forem enviadas pelos socios do F. C. Bandeirante, sobre assuntos peculiares à Capital do Estado de S. Paulo.

Alem disso, cinco exemplares daquela revista, serão enviadas a todos os concorrentes, cujos trabalhos deverão ser executados em papel brilhante, no tamanho 18x24 cts. e entregues na séde do Clube, para remessa à redação da Brasil-Revista, impreterivelmente até o **dia 3 de maio p.f.**

Foto-cine Clube Bandeirante

Atêlier para aprendizagem e aperfeiçoamento.

●

Sala de leitura e Biblioteca especializada.

●

Excursões e concursos mensais entre os sócios.

●

Participação nos salões e concursos nacionais e extrangeiros.

●

Intercâmbio constante com as sociedades congêneres do país e do exterior.

●

DEPARTAMENTOS:

Fotográfico
Cinematográfico
Secção Feminina

●

	Cr$
Joia de admissão	50,00
Mensalidade	20,00
Anuidade (recebida somente nos meses de janeiro a março de cada ano)	200,00

●

Os sócios do interior e outros Estados e da secção feminina gosam do desconto de 50 %

●

R. S. BENTO, 357 - 1.° AND. — S. PAULO - BRASIL —

A Nota do Mês

★ ★

Nós nos colocamos entre os que julgam que a importancia e o êxito de um Salão residem mais na qualidade do que na quantidade de trabalhos inscritos ou expostos.

Assim tambem que o desenvolvimento e a maior difusão da arte fotográfica se auférе principalmente pelos novos nomes que, a cada novo salão, passam a figurar entre os artistas-fotografos já consagrados. Um salão que todos os anos é formado sempre por aqueles mesmos elementos cujos méritos e qualidades foram de ha muito reconhecidos e que poucos ou quasi nenhum nome novo nos apresenta, denota estacionamento, paralização, em que pese o que de novo ou melhor nos possam mostrar aqueles autores habituais.

Neste particular, si o salão promovido pelo Clube sempre revelou varios nomes novos que vieram aumentar o contingente dos que elevam a fotografia, mais ainda nos é dado esperar do próximo VII SALÃO a se realizar em novembro. A julgar pelo que pudemos observar nos concursos internos do Clube, — os quais, como já tivemos ocasião de referir em nota anterior, este ano estão mais concorridos do que nunca e cujos participantes, principalmente os novos, demonstraram sensiveis progressos, — a julgar pelo entusiasmo que sabemos reinar nas demais associações congeneres do país, em grande numero deverão ser os novos elementos que se apresentarão ao publico paulistano com trabalhos de alto valor artistico, confirmando assim o notavel incremento que a arte fotográfica vem tendo entre nós.

Por outro lado, pela primeira vez estão participando do Salão de S. Paulo, artistas-fotografos da Hungria — país berço de muitos dos maiores artistas da objetiva — do Luxemburgo, da Grecia, e da Escocia, entre eles Erno Vadas, Tibor de Csorgeo, Andor Angyalfi, J. Lambros, J. Gilchrist, G. Steil, Iby Magyar, e outros nomes internacionalmente renomados e cujos trabalhos eram, até agora, por nós conhecidos sómente atravez de revistas especializadas ou catálogos de outros Salões.

Grande tambem é a curiosidade em torno do que nos apresentarão os "velhos" elementos. Conseguirão os argentinos manter ainda este ano a destacada posição dos anos anteriores? Continuará o "sentimento artistico" dos latinos a prevalecer sobre a técnica apurada dos norte-americanos?. Estarão os movimentos artisticos da atualidade com suas varias correntes, influindo na arte fotográfica? São perguntas que ouvimos já, nas rodas de aficionados e que terão resposta dentro de pouco tempo .

Por todos esses motivos é enorme a expectativa em torno do próximo VII SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRAFICA DE S. PAULO o qual, fóra de dúvida, marcará mais um completo exito artistico-social, confirmando assim, mais uma vez, o renome que grangeou em todo mundo como um dos mais importantes e categorizados certames da América do Sul.

O FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE, receberá com prazer a visita de todo e qualquer aficionado da arte fotografica, assim como responderá pelos seus Departamentos, a qualquer consulta que lhe fôr dirigida quanto ás suas atividades ou sobre a pratica de fotografia e cinematografia amadorista. Outrosim, recebe, sem compromisso, colaboração para o seu Boletim sendo que as opiniões expendidas em artigos assinados, correrão sempre por conta de seus autores.

Toda correspondencia deve ser dirigida para a sede social do FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE - R. S. Bento, 357, 1.o andar, S. Paulo, Brasil

Foto-cine Clube Bandeirante

Atélier para aprendizagem e aperfeiçoamento.

●

Sala de leitura e Biblioteca especializada.

●

Excursões e concursos mensais entre os sócios.

●

Participação nos salões e concursos nacionais e extrangeiros.

●

Intercâmbio constante com as sociedades congêneres do país e do exterior.

●

DEPARTAMENTOS:

Fotográfico
Cinematográfico
Secção Feminina

●

	Cr$
Joia de admissão	50,00
Mensalidade	20,00
Anuidade (recebida somente nos meses de janeiro a março de cada ano)	200,00

●

Os sócios do interior e outros Estados e da secção feminina gosam do desconto de 50 %

●

R. S. BENTO, 357 - 1.º AND. — S. PAULO - BRASIL —

A Nota do Mês

★ ★

O esplêndido sucesso uma vez mais assinalado pelo Clube ao término das inscrições ao Salão Internacional de Arte Fotográfica dêste ano e do qual damos noticia aparte, faz-nos refletir sôbre um dos aspectos mais interessantes da intensa atividade que o Clube vem desenvolvendo, para a qual ainda não se deu o devido valor, qual seja: o que êsse labor representa, principalmente no exterior, como propaganda de S. Paulo e do Brasil.

De fato, é incontestável o valor da divulgação que o Clube tem feito, no estrangeiro, das coisas brasileiras. Nossas representações, a cada ano, são mais numerosas e participam dos mais exigentes salões. Os resultados obtidos, dos mais favoráveis, se afastam dos autores das obras premiadas, do próprio ambiente do Clube. Atinge um valor nacional. Com frequência, a admiração dos muitos milhares de visitantes que comparecem a essas exposições de arte, o interesse publico, se desloca para a nacionalidade do artista e é então aí que surge o valor da obra do Clube, como veiculo de divulgação das belezas de nossa terra, eis que o nome do autor vem sempre acompanhado deste nome para nós muito querido: Brasil!

Por outro lado, graças a esses esforços, nosso salão atingiu posição de indiscutivel relevo no cenario mundial da arte fotográfica, como demonstra o elevado numero de trabalhos e autores inscritos. Nosso catálogo, enviado a todos os concorrentes e entidades congêneres, é manuseado por milhares de pessoas; os boletins de inscrição, são remetidos a varios outros milhares de aficionados de todo o mundo.

E assim é que vem o Clube destruindo, inteligente e eficientemente, aquele desconhecimento quase que total do nosso país no exterior, tornando conhecidos S. Paulo e o Brasil, nossa gente, nossas realizações e nosso civilização. Lugares e homens que vagamente ouviram falar do Brasil, sabem hoje que S. Paulo não é uma cidade do Uruguai, que o Rio de Janeiro não é capital de Buenos Aires e outras coisas esdruxulas que de inicio nos foi dado constatar na correspondencia do Clube; sabem hoje que Rio, S. aulo, S. Salvador, e outras tantas cidades não são aqueles lugares cheios de bugres e cobras pelas ruas que viviam na sua imaginação mal informada, mas cidades modernas, das mais civilizadas e centros artisticos-culturais dos mais avançados.

E, ao pensar no valor inestimavel desse labor desenvolvido pelo Clube, não podemos deixar de nos admirar que, até aogra, apesar das muitas promessas publicamente feitas, não tenha sido essa atividade melhor apoiada e amparada pelos nossos poderes publicos, a exemplo do que sucede com as agremiações congêneres de outros países.

O FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE, receberá com prazer a visita de todo e qualquer aficionado da arte fotografica, assim como responderá pelos seus Departamentos, a qualquer consulta que lhe fôr dirigida quanto ás suas atividades ou sôbre a pratica de fotografia e cinematografia amadorista. Outrosim, recebe, sem compromisso, colaboração para o seu Boletim sendo que as opiniões expendidas em artigos assinados, correrão sempre por conta de seus autores.

Toda correspondencia deve ser dirigida para a sede social do FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE - R. S. Bento, 357, 1.o andar, S. Paulo, Brasil

— 4 —

EM BUSCA DE UMA ESTÉTICA EM FOTOGRAFIA

A integração da fotografia no sistema humano

H. LIÉVRE

Quando se estuda a historia das artes verifica-se que é sempre o mesmo principio que rége a sua evolução. Os desenhos descobertos nas cavernas provam que antes de crear o homem copia.

Parece que atravez dos tempos, as transformações da especie humana, das quais a arte pode ser citada como testemunha, podem se comparar ás que o homem sofre durante a sua vida. Seguindo seja ele criança ou adulto, este homem que é, ele proprio, o resultado de uma evolução creadora, considera um mesmo objeto sob prismas bem diferentes. Vejamos um exemplo muito simples:

A criança á qual se dá uma bicicléta, não se serve dela senão para brincar; o prazer que ela experimenta é o de correr sobre duas rodas, fazendo exclusão de toda utilidade, de toda exploração racional da cousa possuida. Não é senão a partir da adolescencia que o individuo empregará a bicicleta como veiculo, como meio de aumentar sua mobilidade. Ultrapassará ele esta fase? Somente suas faculdades psiquicas e uma certa atração do esporte decidirão tal questão. Se ele se tornar um corredor, será então como uma especie de artista que não considerará sua bicicleta como folguedo, nem como um simples meio de locomoção, mas como uma cousa integrada no «Cosmos» e que merece ser explorada pelo seu proprio valor.

Assim parece proceder a inteligencia humana para com todas as cousas: uma descoberta a diverte excitando sua curiosidade; depois, cançada do mecanismo, ela esquece as engrenagens e a descoberta torna-se familiar. Não foi essa, a historia do relogio, cujo mecanismo foi posto numa caixa de vidro pelo prazer de ve-lo funcionar e que, pouco a pouco, foi substituido pelo relogio moderno, pelo relogio-objeto de arte? E' sempre a arte que se atinge, porque a arte é a procura do bélo, da perfeição, da felicidade.

Em seus primeiros estagios o homem não julga senão sua técnica; somente depois, nos ultimos, é que ele procura o bélo: o absoluto.

A fotografia escapa a essa lei? Nós vamos ver como ela lhe está submissa.

Como toda arte, a fotografia teve seu estagio primitivo: foi aquele no qual, ainda não destacada da ciencia, aos olhos do mundo ela não era senão uma curiosidade; ficava-se maravilhado, diante dos betumes da Judéa nos quais, com dificuldade, se imprimiam imagens duvidosas. Depois, com a ajuda da ciencia, assim como os homens primitivos aperfeiçoaram seus instrumentos de gravar, os fotografos simplificaram seus métodos e a fotografia se tornou um meio pratico de fixar as imagens: a copia tornou-se a mais fiel e mais rapida. A época na qual o «Bem nitido» éra o critério da perfeição e na qual o fotografo não éra senão uma testemunha, devia pouco a pouco decair para dar lugar a maiores submissões e a menor utilitarismo: nasceu então a arte fotografica.

A ideia na fotografia

Como toda arte a fotografia concorre para a representação das ideias: seja pela reprodução de um objeto carregado, ele proprio, de um sentido particular, seja por uma combinação de objetos ou de linhas sugerindo ao espirito um pensamento determinado.

O primeiro sistema é o mais simples: basta encontrar o objeto e trata-lo corretamente. Com toda naturalidade uma arvore em flor poderá representar a primavera; uma paisagem em neve, o inverno; as folhas mortas, o outono. Esse é o processo que consiste em tomar o detalhe, pelo todo. O simbolismo exerce aqui um grande fator: uma cruz pode muito bem representar o cristianismo e um crescente a religião de Mahomet.

A combinação de objetos possue ainda maior força, eis que a inteligencia tem o habito de racionar sobre as relações que existem entre eles. Assim é que uma mulher postada junto a uma janela de certa maneira, despertará a ideia de espera; um termometro médico ao lado de um tubo de aspirina: a fébre.

O ultimo estagio da representação fotográfica das ideias é, como dissemos, a combinação de linhas. Se este é um campo excelente, é preciso, todavia, nele agir com muita cautela porque em se querendo ser bastante subtil pode acontecer que se torna obscuro. Uma bela fotografia de uma encruzilhada pode, pelas linhas bem marcadas dos caminhos, sugerir: o encontro; um entrocamento de estrada de ferro: a união. Tudo isso está muito bem; mas cuidado com os acidentes de circulação!...

O «Picassismo» em fotografia

Alguns fotografos têm o vezo de apresentar cabeças em três faces, ou dorsos de mulher desabrochando em arvore. Que se deve pensar?

Mesmo admitindo o principio da sobreimpressão, eu não posso admitir que a fo-

tografia, mais do que a pintura, queira «recrear a forma» e que sob este pretexto ela se deixe levar a elocubrações que algumas vezes se assemelham a certas doenças mentais.

Em face da critica do «Picassismo» eu quereria situar estas palavras de Bergson:

«A essencia das cousas nos foge e nos fugirá sempre, nós nos movemos em meio a relações, o absoluto não é de nossa alçada, detemo-nos deante do irreconhecivel.»

A arte de Picasso e de outros surrelistas, se a reduzirmos á sua forma filosófica é um ensaio de critica do conhecimento. Assim se apresenta o problema: «O homem não percebe o mundo senão por intermédio de seus sentidos e eles apresentam os objetos de uma maneira falsa; experimentemos representa-los no absoluto, quer dizer, tal como são realmente e não como se nos apresentam.»

Eu creio que o resultado do problema exclue toda solução. Como pretender que é possivel representar um objeto no absoluto servindo-se para isso, desses sentidos nos quais se desconfia?

Não nos esqueçamos que o homem é um ser «perfeito» e por sua duração e inteligencia não lhe exigimos que conheça o que ele não pode mesmo conceber. Antes mesmo do surrealismo Pascal havia compreendido tal cousa, havia falado de uma «esféra cujo centro está em toda parte e a circunferencia em nenhuma» e definiu o homem «igualmente incapaz de ver o nada de onde é tirado e o infinito onde é absorvido".

Meditemos nos classicos e "procuremos ser claros".

De tudo isso não se conclue que se deve rejeitar completamente certos pontos de vista surrealistas que podem ser interessantes, mas deve-se considera-los como um dos multiplos angulos do problema humano e não julgar o problema completo, erigindo-o em um sistema filosófico que não resolve nada.

(Transcrito do "Bulletin" de L'AMICAL PHOTO)

O BOLETIM NO EXTERIOR

O nosso Boletim têm encontrado a mais lisongeira acolhida nos circulos de aficionados quer do país que do estrangeiro.

Dentre as muitas manifestações de aplauso e incentivo que temos recebido, destacamos hoje as seguintes que, como tantas outras, partidas expontaneamente de artistas-fotograficos que gozam de alto conceito no cenário artistico-fotográfico do mundo, muitos nos penhoraram:

"Mais si je n'ai pas eu le temps necessaire pour travailler beacoup la photographie j'ai trouvé tout de memê le temps pour lire les interessants articles de vos bulletins qui me parvienent reguliérement et qu'un de mes ami veut bien avoir l'amabilité de me traduire; je vous renouvelle tous mes compliments pour la brillante rédaction de votre bulletin et je suis confus de n'avoir que notre petite brochure de club á vous ofrir en contrepartie". MARIUS GUILLARD, de l'Amical Photo, Lyon, França, 13-8-48.

—o—

"Tengo el alto honor de dirigirme a Vd. para testimoniarle mis sinceras felicitaciones por el magnifico "Boletim" que mensualmente edita ese Club amigo; es dicha publicacion, sin lugar a dudas la revista de una Instituicion dedicada al arte fotografico mas importante de Sud-America. Y mi admiracion es maxima al ver que ella aparece con la mas completa regularidad." - FERNANDO A. LACASSIN, Vice-Presidente do Foto Club de Rosario, Argentina, 16-9-48.

— 6 —

O que vem a ser uma bôa Fotografia?

Breves considerações para o novato

R. M. FANSTONE
(Adaptado por Victor
da «Amateur Photographer»)

O novato poderá, sem duvida, ficar um tanto atrapalhado ao procurar saber o que vem a ser uma «boa fotografia». «O que é — perguntará ele — uma boa fotografia?"

Atualmente, graças ás grandes facilidades que uma enorme serie de aparelhos e acessorios pode oferecer, torna-se relativamente facil obter uma fotografia. Mas, ha uma enorme diferença entre o que se classifica de «boa fotografia» e outra que é a melhor que em média se pode alcançar. Ainda mais: nem todas as fotografias atendem à finalidade para a qual foram tiradas e muitos fotógrafos se dão por satisfeitos com o que conseguem quando visam uma determinada aplicação. Quando se pretende determinar si uma fotografia está ou não adequada, muitos fatores devem ser considerados e o mais importante é ter conhecimento exato da finalidade que se pretende dar ao trabalho.

Detalhes técnicos

Em primeiro lugar, deve-se considerar que para uma boa fotografia, uma boa ampliação, devemos ter um negativo muito bem exposto e muito bem revelado, para se adaptar convenientemente ao tipo de papel a ser utilizado e que a ampliação final reproduza todos os detalhes do negativo original. Isto nem sempre é muito facil de conseguir, como pode parecer á primeira vista, porque existem certos assuntos, que usualmente podemos classificar de «dificeis», e, por isto, nada faceis de fotografar. Por exemplo: poderemos estar fotografando um assunto que apresente contrastes marcantes, desde a intensa claridade de um céu descoberto até as sombras de uma arcada com pouca ou nenhuma iluminação. A exposição indicada para a parte luminosa poderá ser de 1/100 enquanto que para a parte sombreada tenhamos, talvez, de utilizar 1 segundo. Com um filme cuja emulsão apresente certa latitude, tornar-se-á possivel obter um resultado favoravel. Si dermos uma exposição de meio segundo, as partes claras receberão 50 vezes mais quantidade de luz do que necessitam ao passo que a parte mais escura receberá quantidade de luz suficiente para ser também gravada. Todavia, a maior «latitude» que é oferecida pela emulsão do filme, permitirá obter-se um negativo suficientemente bom.

Os materiais modernos, especialmente os filmes de dupla-superficie, oferecem uma latitude muito grande a qual poderá ainda aumentar com o emprego do sistema de revelação conhecido como o de «dois banhos» ou então pelo processo mais antiquado e conhecido como o do "banho de agua". Eles controlam a tendencia das partes mais claras ficarem sobre-expostas em virtude da revelação mais extensa, enquanto que as partes mais escuras, com a revelação mais retardada, ficarão perfeitamente assinaladas.

Contudo cabe observar que não se deve abusar da latitude dos filmes entregando-lhe a responsabilidade de uma exposição pouco criteriosa. A boa fotografia exige, antes de mais nada, uma exposição perfeita.

Outros assuntos que poderemos classificar de «dificeis», são os de fotografias de movimento tomadas contra-luz. A técnica moderna do «flash» sincronizado, empregada nestes casos, permite que a iluminação seja bem distribuida e que as partes mais sombreadas recebam uma quantidade de luz adequada. Todos estes fatores contribuem para que o negativo seja inteiramente exposto.

A despeito desses fatores, pode suceder que entre os pontos iluminados e os sombreados, o negativo esteja fora da gama de sensibilidade do papel de ampliação. Houve, sem duvida, alguma perda num ou noutro extremo ou talvez em ambos. O tipo de papel chamado "lantern-slide", possuindo uma escala de sensibilidade muito maior do que qualquer outro tipo de papel e sendo visto atravez de luz projetada ao envez de iluminação refletida, apresenta maior rendimento neste caso.

Definição e resolução — Vamos agóra considerar, o que poderá ser um importante problema. Em primeiro lugar devemos frizar que uma lente de qualidade poderá apresentar uma figura perfeitamente nitida no ponto onde ela foi focalizada. As lentes de fóco curto, podem ter um indice de nitidez acentuado para diversas distancias, com uma determinada abertura do diafragma, em virtude da crescente profundiade do seu fóco, aliás, uma das grandes vantagens das maquinas miniatura.

Para muitos assuntos, especialmente para a reprodução para imprensa, uma definição perfeita, principalmente nos primeiros planos, é essencial; os planos mais afastados não apresentam tanta importancia. Qualquer fotografia que não apresente esta condição, não merecerá a atenção do cronista de arte de um jornal, excepto quando o objeto fotografado for de grande relevancia e dele não existir nenhuma outra reprodução. Então, o artista terá de se desdobrar para obter uma reprodução adequada áquele fim.

A mesma observação cabe para as fotografias destinadas a fins comérciais ou de propaganda: deverá haver uma definição perfeita em todos os planos e isto só poderá ser obtido com lentes de boa qualidade, focalização perfeita e preparo da maquina de fórma a que seja observado tudo isso. Antes de passarmos a outras considerações, é oportuno lembrar que as lentes modernas

são capazes de dar uma definição de detalhes muito melhor do que vemos com a maioria dos filmes encontrados. A granulação do filme, em muitos casos, poderá reduzir o grau de definição do negativo que se poderia obter.

Existem determinados assuntos que o fotografo não deseja apresentar bem definidos, cousa que não é facilmente conseguida, em virtude da perfeição com que as lentes anastigmáticas registram os detalhes e que só podem ser suavizados pela útilização de lentes complementares, quer na camara, quer no ampliador. Não é taxativamente obrigatoria a compreensão de que uma definição perfeita seja uma qualidade num caso e uma imperfeição noutro caso. **Tudo depende da intenção que teve o artista e também do fim a que se destina o trabalho.** Em se tratando de fotografia pictórica, quando a fotografia deva expressar uma ideia ou registrar uma impressão, isso poderá ser melhor atingido com o emprego da difusão. Este recurso tanto poderá ser aplicado aos planos afastados como até mesmo a todo o conjunto. O primeiro processo, tem sido sempre considerado pelos fotografos como de grande valor. Sem duvida, ele exige que o artista esteja habilitado a controlar sua aplicação de tal forma que possa sugerir ou restringir qualquer efeito pictorico que desejar.

Deve-se frizar que as fotografias um tanto difusas quasi não apresentam qualidades excepcionais, mas poderão ter um determinado valor se foram feitas para servir a uma determinada finalidade.

A ampliação

Com a série de papeis destinados á confeção de ampliações, encontrando-se diversos tipos em diferentes graus de contraste, superficie, e cores, torna-se facil a obtenção de fotografias bastante diferentes com o mesmo negativo. A ampliação poderá apresentar contrastes acentuados, com brilhantes detalhes ou profundas massas escuras, ou até mesmo contrastes mais suaves. Contudo, cada ampliação poderá ser boa para determinada aplicação. Já é sabido que as fotografias para reprodução em jornal etc. devem ser copiadas em papel brilhante, com todos os detalhes nas partes iluminadas e sombreadas. A despeito dessas ampliações não serem muito adequadas sob o ponto de vista pictorico, muitas vezes surgem expostas nos salões de arte fotográfica.

E' sempre interessante aconselhar ao fotografo que está perfeitamente esclarecido dos meios de que dispõe, que saiba escolher previamente o tipo adequado de papel para a confeção da ampliação. Isto exige que cada detalhe na execução de seu trabalho seja meticulosamente controlado. Começa com a escolha do filme, do filtro, da abertura do diafragma e da exposição. A revelação do filme deverá se processar em relação ao tipo de papel a ser empregado na ampliação, tendo-se em conta o grau de contraste que oferecer, sua tonalidade e ainda sua côr. Muitas vezes sucede que pronto o negativo, diversas experiencias antecedem a escolha do papel que mais se adapte ao original.

Contando uma historia

Cada fotografia, como os anuncios ilustrados de antes da guerra, de um remedio muito conhecido, «conta uma historia». A fotografia tem uma mensagem escondida, uma ideia que exprime a concepção do fotografo.

Uma boa fotografia contará sua historia de forma bastante clara e com suficiente detalhe para tornar perfeitamente acentuado o seu motivo principal. Detalhes excessivos ou mesmo particularidades repetidas, serão eliminadas, bem como aqueles elementos que, subordinados ao tema principal, possam absorver a atenção. Em poucas palavras diremos: **uma composição bem estudada.**

A historia poderá ter sido explorada muitas vezes anteriormente, mas poderá ser contada novamente sob uma forma bastante diferente, segundo a forma de entender que o fotografo exterioriza. Muitas historias são reeditadas em torno de velhos temas, mas são relatadas de uma forma bastante diferente. **Isto vem a ser a originalidade.**

A boa fotografia, antes de mais nada, deve ser original, não uma copia de outras que já alcançaram sucesso, pois que uma boa fotografia é a expressão exata da personalidade do artista.

Finalmente, o melhor teste para uma fotografia é submete-la à critica de um fotografo competente. A critica, convem notar, não deve ser no sentido de salientar as possiveis qualidades técnicas do trabalho e sim as incorreções que a ampliação apresenta.

Muitos fotografos são como os parentes mais proximos de cada um de nós, orgulhosos das minimas qualidades e cégos a qualquer imperfeição. A critica deve ser construtiva, não destrutiva, devendo ter em mente a apresentação de sugestões que auxiliem o fotografo a melhorar sua técnica.

Ha ainda um outro teste para uma boa fotografia. Coloque-a onde possa ser vista, observe-a durante um mês e si ainda lhe parecer bôa, então terá, realmente, uma bôa fotografia.

Poderá, talvez, ser aceita ou não pelo juri de seleção de um salão. Si não o for, isto quer dizer que possui qualidades, não tão acentuadas, mas que poderiam ser bem melhores. Por outro lado, acontece hoje em dia, que muitas fotografias boas deixam de ser aceitas, porque existe também, para serem selecionadas, um volume excepcional de boas fotografias.

— 4 —

FOTOGRAFIAS AO AR LIVRE

Walter Nurnberg - F.R.P.S., F.I.B.P.

Eu creio na fotografia como veiculo creador. Em outras palavras: eu creio que a camara, as luzes, as drogas e os demais elementos, não são outra cousa que meros instrumentos ao serviço do instinto creador do homem. Ademais, creio que a hierarquia da fotografia em si, como medida do esforço individual, depende basicamente da nossa capacidade para viver a vida completa, individual e inteligente. Eu creio em que a camara, aparte suas aplicações cientificas e comerciais, deve ser empregada não somente para registrar o que vemos, como tambem para dar nossa interpretação pessoal daquilo que vemos.

Em interiores, — no lar, nos estudios, na industria, — onde nos vemos forçados pelas circunstancias a combinar o motivo e as luzes que o iluminam, é mais facil por um cunho pessoal na forma de encarar os trabalhos fotográficos do que ao ar livre.

O "ar livre" é o paraizo do "instantaneista". Ao ar livre, sentimos a tentação de fotografar tudo. A iluminação já está preparada de antemão, os motivos abundam. Não é de surpreender, portanto, que o nivel das fotografias ao ar livre seja pouco elevado, estereotipado e desprovido de inspiração. É tão facil estampar algo "agradavel" no filme, que, por isso mesmo, é dificil realisar uma obra que revele um cunho pessoal, individualista.

Infelizmente, é dificil "educar" os artistas. Mesmo assim, as boas obras não se fazem atendo-se a regras fixas. Podemos porem tratar de analisar o problema com o qual nos confrontamos e estimular a deliberação e a visão sem a qual a boa fotografia nos será impossivel. Vejamos pois, algumas reflexões sobre a fotografia de paisagens e retratos ao ar livre.

A fotografia de paisagens oferece oportunidades sem limites; mas, apresenta tambem armadilhas incontaveis. É aqui, mais do que em qualquer outro momento que devemos resistir á tentação de cair no instantaneo; temos de escolher o detalhe particular dentro do total da impressão ôtica. Si não lograrmos tal cousa, nos será impossivel comunicar aos demais as caracteristicas intrinsecas da cêna que temos deante de nós. Devemos nos lembrar que a mente separa — em geral, subconscientemente — certos detalhes, enquanto que suprime outros, mas que a lente reproduz tudo o que abrange, sem distinção.

Assim é que a primeira cousa a fazer é determinar o que mais atrai-u. O horizonte baixo, com as três arvores solitarias que procuram alcançar o céo, ou o que mais nos atrai-u. O horizonte baixo, com as três sombras longas, projetadas pelas árvores no solo? Ou, talvez, a atmosfera geral e o ambiente calmo da linda paisagem? Ou será que a paisagem tem para nós um certo encanto porque a associamos com determinadas recordações? Temos que decidir.

Pretender incluir tudo em um unico negativo, significa não obter nada mais do que a confusa generalização que caracteriza os cartões postais. É necessario determinar o que é mais importante e concentrar-se apenas nisso. Deixe-se de fora o resto. Devemos tratar de encontrar o angulo mais conveniente, a altura mais adequada do ponto de vista e escolher o filtro necessario para determinado grao de contraste, ou se convicta esperar algumas horas até que pudesse melhorar ou se apresentar diferente.

Não faz muito, me foi dado examinar e analisar uma exposição individual que incluia um grande numero de paisagens. Mesmo quando o trabalho se mostrava, sem duvida, competente, não era possivel evitar a sensação de que o autor havia perdido excelentes oportunidades, por falta de paciencia e de deliberação. As fotografias revelavam pobreza mental e letargo emocional. O resultado, para mim, era uma completa falta de satisfação; via uma generalização, uma reprodução agradavel de um lugar desconhecido, mas perdia muito mais do que via. Notava a falta de ambiente da paisagem, e mais ainda, a expressão das sensações experimentadas pelo autor.

Isto é importante. Ainda quando as melhores fotografias de paisagens tenham, necessariamente, algo da documental, elas deverão dar mais do que uma simples satisfação visual; não de fazer com que os que as observarem, se sintam integrados na paisagem, sentindo sua atmosfera, sua temperatura, seu perfume, enfim, seu impacto, por assim dizer. Deve fazer com que nos sintamos como fazendo, nos mesmos, parte integrante da fotografia.

Raramente, a sorte, o acaso, produz um tal efeito. É preciso, antes de mais nada, uma profunda apreciação da natureza; depois, que a técnica tenha sido completamente dominada e, por ultimo — o que não é menos importante — que o fotografo conheça o que vê. Paciencia na observação e na percepção essencial, não basta uma vaga idéia.

O fotografo paisagista deve ter algo de aventureiro; não deve contentar-se em contemplar os rios do alto e as colinas e montanhas do sopé. Nunca deve estar tão cansado que não possa dar volta á esquina para ver que aspecto tem a natureza vista daquele outro ponto. Deve ter tempo e vontade para por em jogo sua imaginação e antever como será á tarde, a paisagem que contempla ao meio dia; ou como seria ao amanhecer ou na hora do crepusculo. O paisagista, como todo o amante da natureza, deve ter algo de sonhador.

Os elementos para fotografias de paisagens, é cousa muito discutida. Há quem sustente que a camara 35mm. é a ideal, enquanto outros asseguram, com igual calor, que nada menos que 6x9 ou 6x6 serve para o caso; outros ainda retrucam que é impossivel fazer boas paisagens com cameras menores do que 9x12. Pessoalmente, eu prefiro a reflex 6x6, e a 9x12 para vistas panoramicas. Alem da objetiva normal, uma teleobjetiva é tambem recomendavel. A grande-angular pode ser util, sem ser, porem, necessaria. Os filtros, são elementos importantes. O amarelo-esverdeado e o laranja (4x) são os que reputo necessarios com as emulsões pancromaticas atuais. O filtro vermelho deve ser usado com muito cuidado e sómente para efeitos especiais como no caso de crepusculos ou ceus tormentosos. A consideração principal, em qualquer caso, há de ser sempre a de transmitir seja o verdadeiro caracter da paisagem ou então nossa interpretação pessoal da mesma. Em nenhum caso devem os filtros ser usados sem que haja uma razão para isso.

———000———

Grupo formado por alguns dos participantes da ultima excursão, á Caraguatatuba, a pitoresca localidade praiana do nosso Estado.

especialmente os estudos em planos grandes, têm ganho maior popularidade nos ultimos anos. Não obstante isso, existe campo para melhorar o nivel médio deste tipo de trabalhos. Alem de alta capacidade técnica, necessitamos de encara-los de uma nova maneira.

Ocupando-me primeiramente da técnica, eu diria que o retratista de ar livre, deveria estudar antes a iluminação em atelier. Aqui, com focos portateis e leves, pode estudar os efeitos luminôsos, sistematica e analiticamente. Isto é muito importante. O amador, em geral, quando trabalha ao ar livre, raramente se ocupa da iluminação do rosto; e outros que assim fazem, estão obsecados por regras estranhas tais como a de que os primeiros planos de rostos devem ser feitos unicamente com luz difusa ou então que é necessario evitar o contraste forte. Existem ainda os que dizem que o retrato ao ar livre deve conservar todo o aspecto de trabalho ao ar livre.

Todas estas tendencias não merecem ser levadas em conta sériamente; quero porem salientar que o grao de contraste e o jogo de luz e sombra, geralmente, têm um significado não apenas pitórico mas tambem psicológico. Compreende-se que o tipo de iluminação deve estar de acordo com o carater do modelo ou, pelo menos, com o carater que desejamos expressar. Não há razão alguma para que tenhamos de limitar a gama de nossos metodos de iluminação só porque trabalhamos ao ar livre. Até podemos nos permitir de fazer retratos em tão menor se nos ocorrer a oportunidade.

Os fundos negros podem ser conseguidos com o facil expediente de colocar o modelo deante de uma porta aberta que dá para um interior escuro; da mesma maneira, é possivel evitar o contraste excessivo, usando um jornal aberto ou uma parede visinha, como rebatedor de luz.

Para mim, o melhor elemento para esta classe de trabalho é a camara reflex monocular, que leva uma objetiva de distancia focal relativamente grande.

Para estudos fortes de carater, as emulsões ortocromaticas podem ser preferidas ás pancromaticas.

Mais importante que uma grande flexibilidade técnica é uma forma de encarar o trabalho mais sensivel e mais inteligente. Deve-se reprimir a tendencia ao evidentemente pictorico, ás barbas longas, aos chapeos de abas largas, ás peles enrugadas de acentuada textura, contentando-se com os efeitos obvios. Não se deve esquecer que, mesmo quando ao ar livre, a missão do retrato é transmitir a sensação do carater e não um simples registro dos traços. Não há razão para que as pessoas retratadas ao ar livre pareçam ilustrações de reclames de pastas dentrificias assim como não há razão para que ocupem no quadro, angulos impossiveis repelidos pela lei da gravidade.

O retrato ao ar livre, alem de tudo, não é mais do que uma variante e não uma maneira especial de apresentação.

(Transcrito de FOTOCAMARA).

AS FOTOGRAFIAS DO MÊS — Sob a epigrafe acima, o Boletim reproduzirá todos os meses, algumas das fotografias que melhor classificação obtiveram nos concursos internos do Clube, nas varias categorias em que as dividem os concorrentes.

Ilustram este numero, trabalhos apresentados no concursos relativo ao mês de agôsto p. p.

— 8 —

A Missão e o Campo de Ação da Fotografia Moderna

Tibor de Csörgeö

Tibor de Csörgeö, o grande artista-fotógrafo hungaro, que, pela primeira vez está expondo em nosso Salão, não é entretanto, um nome desconhecido para quantos, entre nós, acompanham a evolução da arte fotográfica. Neste artigo de sua autoria, que transcrevemos de "PHOTO-SERVICE", orgão do "GEVAERT", mostra-nos Tibor de Csörgeö como entende o verdadeiro sentido da Arte Fotografica, ou seja, não apenas o de representar as coisas, mas exprimir ideias e sentimentos através dos objetos. Estes para o artista-fotógrafo, são apenas simbolos aos quais ele confere um significado proprio e por meio dos quais se exprime.

Ainda não se definiu exatamente qual é o campo da fotografia artistica verdadeiramente moderna, nem foi traçada sua linha de demarcação com a arte pictórica.

O segundo problema é, aliás, mais facil de resolver do que o primeiro. Atualmente, o publico não se satisfaz mais com a representação de uma região bonita, de um belo homem ou uma linda mulher, ou em ver uma flôr; ao lado do prazer que dá a apreciação de um belo assunto, esse publico quer sentir um elemento espiritual. Pouco importa que este seja um pensamento, um sentimento que é despertado pela apreciação do trabalho, ou seja a disposição do assunto, a reconstituição fiel da matéria, contanto que o observador se sinta preso pela imagem.

A arte pictorial se contenta, p. ex., em fixar para sempre uma natureza morta criada ao acaso, enquanto que a arte fotográfica trata, em primeiro lugar, de dar ao objeto ao uma disposição moderna; depois, de o fotografar em branco e preto de maneira a que o objeto multicor fique fielmente traduzido. Ou, no caso de uma paisagem; a arte fotográfica se esforça sempre em dar vida á imagem; os elementos que dão valor á imagem são quasi tão importantes como o sujeito principal. Por que? Porque a fotografia é a arte da vida real, do dinamismo. O fotógrafo moderno pode fixar ideias romanticas, mas ele deve ser simples e claro. E aqui abordo a resposta ao primeiro problema.

A fotografia moderna não pode ser misteriosa ou indiscernivel, nem, sobretudo, ser um emaranhado composto por inumeros motivos; deve-se ver e reconhecer imediatamente, todos os seus elementos. Nossos contemporaneos não têm tempo nem paciencia para quebrar a cabeça a não ser para identificar o que se quiz representar. Eles querem ver claramente as linhas e as superficies e discernir rapidamente o que o artista quiz dizer; sim, porque um bom fotógrafo sempre tem alguma coisa para dizer. Eu não me lembro de haver feito, nunca, uma fotografia, senão para fixar alguma coisa de belo. Se, p. ex., encontrei uma encantadora menina, não me contentei com um instantaneo qualquer, mas coloquei-a de modo a realizar pelo menos uma fotografia de genero que pudesse ter um significado mesmo para aquelas pessoas que não conhecessem o modelo.

Deste modo, chegamos á regra, para mim, mais importante; linhas e formas simples e utiliza-las de maneira a repartir o enfadonho retangulo do quadro, p. ex., em partes obliquas tanto quanto possivel. Segunda regra; pela imagem despertar pensamentos no espirito do observador; os mesmos pensamentos que me impeliram a fazer a fotografia.

"Les dernières Marches"

Frequentemente se tem á mão um bom modelo para o qual temos, porem, necessi-

dade de procurar um quadro adequado; é frequente, tambem, termos um lindo quadro e precisarmos procurar o modelo e colocá-lo de maneira a fazer surgir uma imagem do conjunto.

Assim, p. ex., antes de realizar minha fotografia "Les dernieres marches", eu havia achado, num dos meus passeios de caçador de imagens, um massiço de pedras brancas sobre a margem do Danubio, ao norte de Budapest. A ponte não havia sido terminada em virtude da guerra; pela mesma razão a escadaria não havia sido provida da sua balaustrada e esta circunstancia dava-lhe um aspecto um pouco romantico. Naturalmente, a massa de pedra branca se destacava do céo azul e eu não tinha diante de mim senão os degraos fugindo obliquamente para o alto, á esquerda uma muralha branca e á direita o céo azul. A primeira regra, estava, dest'arte, suficientemente observada.

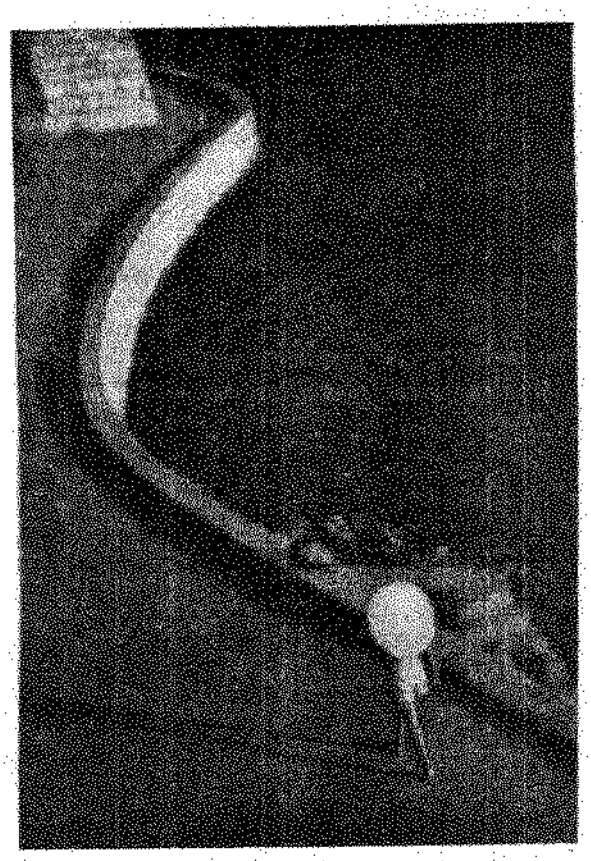
Faltava, porem, fazer alguma coisa para o espectador que pensa. Que poderia trazer vida a este espaço absolutamente inanimado? Uma forma viva, em movimento.

Os degraus eram brancos; a forma seria vestida de preto. O preto simboliza, mesmo, o luto, a idade avançada, a morte... E a ideia nasceu: depois da ultima caminhada começa a vida no alem, nova, desconhecida, invizivel daqui de baixo, que não se revela senão aos que subiram até o alto dos degraus, desprovidos de apoio.

Daí, a tomada de vista foi facil: o modelo, por acaso uma jovem mulher, traz um "robe de chambre" e um bastão apropriado para a circunstancia, alem de um véo preto para lhe cobrir a cabeça. Como o céo estava limpo no momento da fotografia, utilizei na ampliação um negativo de nuvens de maneira a dar á imagem o caráter dramatico que se impunha.

Minha composição "Promenade" foi feita na Ilha de Arbe, na Dalmacia. O cais que serpenteava em forma de "S" me atraiu por suas linhas. Para dirigir melhor o olhar e para conduzi-lo com dinamismo ao longo desta linha, fiz o modelo marchar com vivacidade e disparei o obturador de modo a apanhar o pé esquerdo estendido. Para acentuar o efeito a dama foi munida de um párasol branco. O resultado: uma linha bem marcada se estende através do campo da imagem, a ação e a composição são simples e compreensiveis a um golpe de vista.

No que diz respeito á execução técnica de uma fotografia moderna, uma tendencia muito homogenea se impoz: tanto quanto possivel trabalhar sem artifícios, sem retoques muito visiveis. A técnica da imagem fotográfica moderna deve ser, antes de tudo, honesta. E' permitido corrigir um pouco o resultado, mas falsificar toda uma série de luzes na imagem, ou o sol, ou formas humanas, não! Isso provocará infalivelmente,



"Promenade"

uma impressão de irrealidade ou constrangimento no observador de hoje, realista no bom sentido da palavra. Em passado ainda recente, os fotógrafos de primeira plana combinavam em uma só imagem, 4 ou 5 negativos. Os elementos destas imagens eram colocados de forma tão irrepreensivel, que o artifício se tornava flagrante. A fusão era demasiadamente bela... Atualmente tambem se pode combinar varias fotografias, numa foto-montagem; mas isso se faz honestamente, abertamente, geralmente combinando-se elementos de tonalidades diferentes para acentuar a multiplicidade. Eis, justamente, onde está a diferença; Tanto quanto, antes, se procurava — sem que nem sempre se conseguia — encobrir, por todos os meios, os processos utilizados, tanto a arte moderna evita se mostrar misteriosa, procurando, ao contrario, tornar conhecida não só a intenção do artista como a sua maneira de proceder.

Quanto aos assuntos fotografados, pouco mudou. Os fotógrafos progressistas tiveram por bem abandonar as paisagens e as fotos de genero que evocavam demasiadamente a pintura e as naturezas mortas que, desprovidas de todo esforço de composição não traziam senão o rotulo de "novidade" (Neue sachlichkeit) pois, fora isso, tudo o mais era á moda antiga.

Relembrando os salões ou as exposições

internacionais dos ultimos tempos, eu constato que os julgadores, tanto na seleção como na atribuição de premios se deixam influenciar bem menos pelas concepções conservadoras ou modernas dos artistas do que por aquilo que as imagens querem exprimir e pelo seu aspecto mais ou menos agradavel. Um salão muito importante acrescenta mesmo, aos trabalhos devolvidos, uma comunicação aos candidatos á exposição, afim de os por a par dos principios que animam os organizadores e, assim, evitar-lhes a recusa de outros trabalhos futuramente. E' interessante notar que a comissão reprova um retoque excessivo e muito vizivel e ao mesmo tempo evoca esta razão para justificar a recusa de muitos envios. Isto é tanto mais notavel porque este salão expõe frequentemente obras dos velhos mestres nas quais se nota, especialmente nas altas luzes, uma intervenção tão marcante que é imediatamente perceptivel. Esta comunicação não pode senão reforçar a opinião segundo a qual está se esboçando uma reação no sentido de por um meio termo entre as concepções romanticas e pictorial de um lado e surrealista de outro lado. Porque, em suma, a arte fotográfica existe para aproveitar o que a realidade possue de belo e interessante e dar ao observador um prazer artistico.

O que é exclusivamente romantico não pode satisfazer o homem moderno que vive num mundo quase muito realista. Ao contrario, as linhas ou manchas fantasticas que, com ou sem as explicações sofisticadas com as quais se procura acompanhá-las, não passam de coisas sem sentido, não podem encontrar adesão geral, porque nós estamos acostumados a ver por nossa objetiva, coisas reais e compreensiveis. Uma tal fotografia poderá ser interessante; jamais bela. E bem o sabemos: se apresentarmos um dos nossos novos quadros a um amigo e ele a achar "interessante" é que ele não o aprovou de todo. Sua apreciação polida foi apenas para dizer alguma coisa. Se a imagem agrada realmente a qualquer pessoa, então ouviremos, por exemplo: "Eis uma fotografia muito boa". Os artistas fotógrafos que têm o costume de mostrar suas obras, sabem disto: o tom da resposta lhes diz mais do que as palavras.

Nós não esperamos nada de novo em arte fotográfica para o futuro proximo. As novas lampadas a 1/10.000 de segundo nada têm a ver com a arte, embora prestem inestimaveis serviços na reportagem. A fotografia em cores constituirá um novo campo de ação para a grande massa de fotógrafos quando o papel em cores poderá ser fabricado de forma perfeita e a bom preço. E bem possivel que a fotografia em cores deixe em plano inferior a fotografia em branco e preto, principalmente entre a camada média dos amadores. Os artistas, esses certamente continuarão a praticar o branco e preto — lembremo-nos da água forte em face da pintura — mas, mais de um abandonará a antiga técnica para se consagrar ás cores que lhes parecerá vantajosa, asim como ao publico. O homem é uma criança grande a qual a criança que ao branco e preto não prefere seu livro de imagens coloridas?

FOTOPAN

AV. SÃO JOÃO, 340

★

Quer comprar

ou trocar sua

máquina fotográfica?

★

PROCURE-NOS!

Mais um extraordinario exito bandeirante, em Rosario

Repetindo o belo feito dos anos anteriores, mais uma vez, os aficionados do F. C. Bandeirante trazem para S. Paulo a maioria dos premios conferidos, na categoria geral, do 6.º CONCURSO INTERNACIONAL DE FOTOGRAFIAS ESPORTIVAS promovido pelo prestigioso Club Atlético Provincial de Rosario, Argentina.

É um feito que nos enche de satisfação e que bem merece ser ressaltado, pois, como disse Fernando Lacassin, — o renomado artista-fotógrafo sulino que na Comissão de Julgamento do referido concurso representou o Foto-Club de Rosario — em amavel carta na qual nos deu as primicias do magnifico exito da representação bandeirante, a destacada atuação dos aficionados de S. Paulo, "os consagra como os grandes cultores da fotografia esportiva".

Foram os seguintes os premios conquistados e os consocios vitoriosos:

— GRANDE PREMIO DE HONRA — Medalha de Ouro — (a mais alta distinção do concurso): Angelo F. Nuti, com "Cortada";

— MENÇÃO HONROSA DE CONJUNTO (6 fotos): Eduardo Salvatore;

Têma A (Motivos livres):

2.o Premio: Eduardo Salvatore, com "Batendo o recorde";

4.o Premio: Cyro A. Cardoso, com "Velocidade";

5.o Premio: Luiz Pompeu, com "Momento critico".

VII SALÃO -- SALÃO DOS NOVOS

Tantos e tão variados são os fatores que podem influir no exito ou no insucesso de um Salão Internacional de Arte Fotografica, que se afigura muito plausivel a apreensão de que somos tomados durante o periodo de alguns méses que antecede o dia da sua inauguração.

Por isso mesmo, quando a 12 de Novembro, após a cerimonia de inauguração do VII Salão, terminámos de percorrer o Salão "Almeida Junior" da Galeria Prestes Maia, num primeiro e rapido exame das obras expostas, respirámos fundo, num mixto de repouso e satisfação e, digamos tambem, de orgulho.

Desvaneceu-se qualquer sombra de dúvida que porventura pudesse existir quanto ao êxito do certame. O Foto-cine Clube Bandeirante estava apresentando ao publico paulistano, uma das maiores e melhores mostras de Arte Fotográfica de que temos noticia. Quatrocentos trabalhos, refletindo os pendores estéticos de duas centenas de artistas e provenientes de vinte e sete paises, localisados nos mais diversos pontos do globo... Consideravel acervo artistico para o deleite cultural dos visitantes e inestimavel material para os estudiosos de Arte Fotográfica.

Com as repetidas visitas que fizemos à Galeria ,tivemos ensejo de examinar detidamente os trabalhos expostos, trocar impressões, ouvir comentários e auscultar opiniões e tendências. A convivencia mais demorada com os quadros provocou uma decantação no emaranhado das primeiras impressões, dando lugar à apreciação mais serena, orientada no sentido de profundidade, quando extase e entusiasmo cedem à analise e ponderação. Nascem dai os confrontos e paralélos. E as comparações conduzem inevitavelmente a certas conclusões...

Tivemos neste ano um conjunto de trabalhos expostos que atingiu a um nivel de valor artistico jamais alcançado anteriormente .Não se depreenda e nem cometeriamos a ingenuidade de afirmar, que este Salão constituiu uma exibição de quatrocentas obras primas, insuperaveis em concepção e qualidade. Não. Ainda não atingimos esta perfeição, nem esperamos atingi-la em tempo algum. Consideremos o empreendimento dentro dum panorama real e objetivo, dispensando ao esforço dos concorrentes o respeito que merece e compreendendo que nem todos os trabalhos admitidos poderão satisfazer integralmente ao gosto ou pendor individual de cada visitante. E' pois, numa visão de conjunto e reportando-nos aos Salões anteriores que constatamos a supremacia do VII Salão ,este ano enriquecido pela participação da Hungria. Os hungaros sempre desfrutaram um conceito especial no terreno da Arte Fotográfica. Nestes ultimos oito anos, com a guerra, não nos foi dado acompanhar o trabalho dos hungaros. E eis que agora surgem neste VII Salão, pela primeira vez entre nós, patenteando pelos trabalhos que apresentaram que o estandarte de grandes fotografos não lhes foi arrebatado pelas adversidades que assolaram o velho Continente.

Dentro desta supremacia do VII Salão, um fáto sobremodo expressivo chamou a atenção dos estudiosos e visitantes; os artistas nacionais, contribuindo com aproximadamente a metade dos trabalhos expostos, situaram-se em absoluto pé de igualdade com os estrangeiros, tanto no que diz respeito aos pontos culminantes atingidos dentro das possibilidades artisticas da fotografia, como no que concerne á apresentação material dos seus quadros. Demonstração plena e cabal de que os Salões anteriormente organisados e que os colocaram em contacto com os maiores artistas-fotografos do mundo e o inestimavel trabalho de extensão artistica realizado ano após ano, pelo Foto-cine Clube Bandeirante, não constituiram esforços baldados. Estão ai os resultados palpaveis, traduzidos em trabalhos que só podem dignificar os nossos aficionados na fotografia.

Penetrando mais a fundo na analise da participação nacional que, alias, é o motivo principal destes despretenciosos comentários, torna-se imprescindivel que nos detenhamos no que devemos considerar a NOTA CULMINANTE do VII SALÃO. Sem duvida alguma, este ano, aqueles que mais contribuiram para abrilhanta-lo, assegurando igualmente uma verdadeira nivelação entre os trabalhos nacionais e os dos melhores expositores estrangeiros, — foram os elementos NOVOS da nossa agremiação, alguns dos quais, desde o Salão anterior nos fizeram presentir a sua pujança, saindo do terreno das promessas para a eclosão de uma explendida realidade.

Com essa observação não desejamos de modo algum desmerecer a contribuição dos nossos artistas veteranos, cujos nomes, consagrados no país e no estrangeiro, ainda constituem o esteio da Arte Fotográfica indigena. São os mestres, na concepção literal do termo, a quem os NOVOS muito devem da sua formação artistica e dos seus conhecimentos básicos de fotografia. São os guardiões dos conceitos classicos, os preservadores da fotografia pura, não permitindo a sua conspurcação pelos novatos afoitos, com pruridos de "diferentismo". São os moderadores de arroubos inconcientes dos principiantes, ajudando-os a encontrar em si proprios aquilo que de melhor encerra a sua vocação de artistas da "Luz e Sombra". Entre os veteranos, é ainda, que a nossa conciencia repousa na bôa escolha de uma comissão de seleção ou de um juri, na certeza

intima de que no final tudo sairá pelo melhor.

Credenciais tão meritorias não podem ser relegadas e não ha razão reconhecer o quanto se deve a esses iniciadores do explendido surto de Arte Fotográfica em nosso país.

Justamente por esse motivo é que mais ressalta a diferença de produção notada este ano entre novos e veteranos. O que estará acontecendo com estes ultimos? Cansaço? Temor de cair em repetição? Interregno de repouso para novas concepções e outros commetimentos?....

E' bem possivel que seja um pouco de tudo e de cada coisa. A verdade é que enquanto os veteranos se deixam levar a um periodo de hibernação, os Novos se atiram á tarefa com maior afan e mais arrojo. Afeitos ao mundo trepidante dos ultimos anos, passaram a enxergá-lo fotograficamente em consonância com a época ,ao passo que os mais antigos não conseguem libertar-se de certos dogmas e outras tantas tradições que os impedem, por vezes, de atingir um novo cielo na carreira artistica.

Com as excepções compreensiveis, pudémos sentir, este ano, quanto aos novos, que: explorando por vezes velhos temas, sob novos angulos, conseguiram torna-los mais objetivos e por isso mesmo ,mais vividos. Não se deixaram subordinar demasiadamente aos generos bucolicos, arrancando muitas vezes do asfalto das metropoles, quadros palpitantes de atualidade. Compreenderam as enormes possibilidades artisticas no estudo de tipos e caracteres das diversas camadas sociais ,subtraindo-se ao convencionalismo das "poses" de velho estilo. Não desprezaram a possibilidade de imobilizar e eternizar momentos fugidios, sacando desse modo o que de mais precioso existe na Arte da Câmara. Enfim, tendo exaurido os conhecimentos básicos da fotografia ,não se limitaram a utilisá-los na repetição de seus antecessores, mas subordinaram-nos á força creativa da sua propria personalidade, obtendo desse modo, novos e mais expressivos efeitos de interpretação.

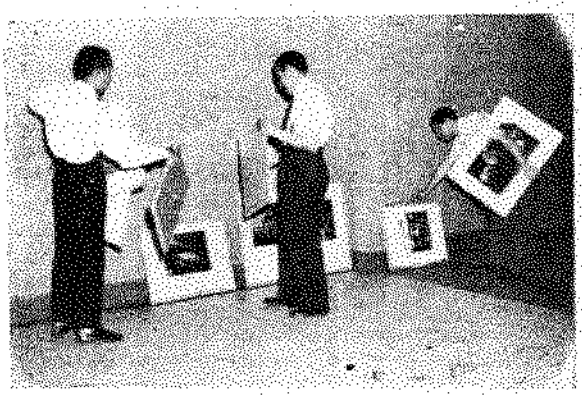
Enquanto que os veteranos foram autodidatas, chegando aos primeiros resultados satisfatorios á custa de muito labor e sacrificio, os NOVOS, mais felizes nesse particular, já encontraram quem os guiasse em seus passos iniciais, o que lhes fez ganhar tempo, poupando-lhes experiencias infrutiferas e ensaios de resultados duvidosos. Plasmaram suas tendencias e pendores, alicerçados nas experiencias dos mais antigos e, obedecendo a um fatalismo evolucionista aí estão a iguala-los quando não a sobrepuja-los.

Neste indicio veemente de vitalidade repousa a nossa certeza de que a Arte Fotografica entre nós não estagnou e muito menos tende a involuir. Antes, tudo faz crer que evoluirá, dóravante, ainda mais rapidamente e fóra de duvida, devemos isto, em grande parte ao Foto-cine Bandeirante que está, pois de parabens por mais esta vitória.

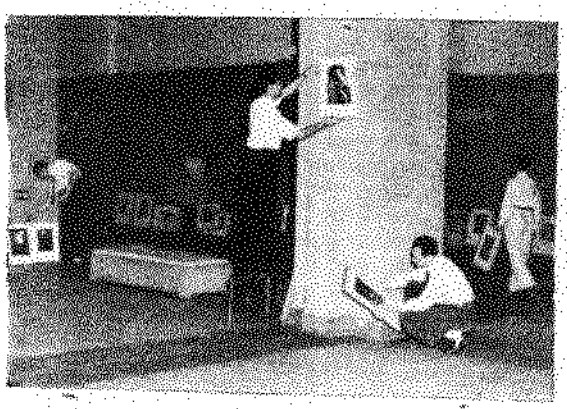
J. P.

Antes da inauguração

Ainda em nossa sede social, Nelson, Saito, Agostinelli e Takayama, moniam as fotografias, a medida que Morales e Victor as numeravam de acordo com o catalogo.



Já na Galeria, diretores e associados trabalharam com afinco para que tudo estivesse pronto no dia da inauguração. Nos clichês, os consocios, Victor, Fiore,



Salvatore, Euclides, Lorca, Morales e outros, quando preparavam os varios estandes, do amplo Salão "Almeida Junior".

Como fazer uma fotografia para salão

Por **C. Stanton Loeber**

Condensado de THE CAMERA
por **Victor.**

Vamos acompanhar uma fotografia de "salão" enquanto está sendo preparada. Vamos saber como o autor teve a idéia. Que manhas utilizou; como protegeu a ampliação. Vamos constatar a razão pela qual o trabalho é admitido num salão.

Tomemos em primeiro lugar, o caso da fotografia "Três sombras". A idéia me ocorreu quando vi uma fotografia tirada na Italia, antes da guerra. Era a fotografia de um homem e sua sombra. De qualquer forma, aquela sombra me atraiu o interesse. Mas, ao envez de uma sombra eu queria três. Este, como todos sabem, é um numero mistico; os numeros impares parecem criar maior interesse.

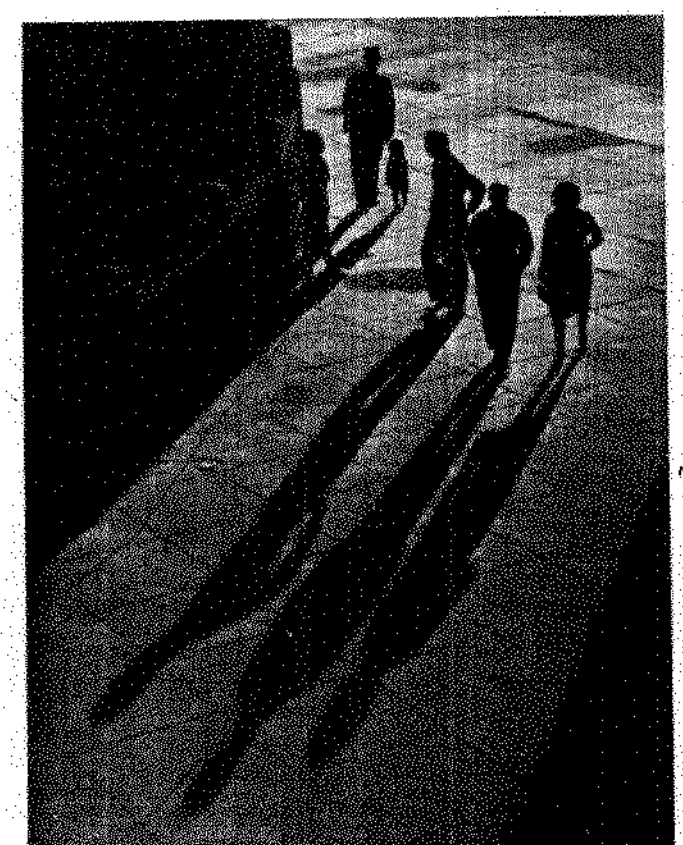
Um bélo domingo saí para ir á praia, com o intuito de tirar algumas fotografias. Mas, não surgia nenhum assunto. Ou, talvez, eu não "visse" nada... Estava com a idéia das sombras na cabeça e com esse pensamento trabalhando a imaginação subi para uma pequena elevação onde se localiza um conhecido logradouro e, dali, pretendia examinar o possível campo de ação. Comecei a descer a escadaria que contorna a construção e quasi pulei de alegria ao verificar que, lá em baixo, cada pessoa trazia junto consigo uma belissima sombra.

Esqueci tudo naquele instante. Do lugar onde me achava, a sombra de cada pessoa éra incrivelmente precisa. Eu "farejei" uma boa fotografia. Um movimento incessante de povo, não me permitia completar a idéia, porquanto as sombras se cruzavam umas com as outras e a composição ficava prejudicada.

Esperei não sei quanto tempo, andando de um lado para outro. Á medida que o sol descia no poente, diminuia o movimento. Depois de algumas horas de espera, e até mesmo de vigia, percebi que "minha" fotografia estava caminhando para a objetiva. O meu dedo até tremia de ansiedade sobre o obturador. Repentinamente, uma das figuras se encaminhou para o parapeito e o seu namorado a acompanhou. Quasi morri de desapontamento, mas mesmo assim, tratei de "disparar". Tinha quasi certeza de que as sombras estariam confundidas. Aborrecidissimo voltei para casa. Porém, ao terminar a revelação, minha alegria não tinha limites. Estudando um corte adequado, para excluir o que fosse desnecessário, obtive o trabalho que reproduzo.

Chamo a atenção do leitor para a tonalidade da composição; em todos os cantos a ampliação é escura; dai para o centro, a intensidade de luz vai aumentando até atingir o máximo na parte que fica exatamente atraz das figuras. Elas até parecem ter relevo, apresentadas como estão, contra a luz que se reflete da calçada. Quasi parecem silhuetas, em virtude disso. Chamam a atenção e, realmente, a atenção volta-se para elas, porque são imediatamente vistas e tudo o mais é complemento delas e de suas sombras. O ponto de maior contraste e de maior interesse está aqui — razão pela qual foi obtida a fotografia.

Convem frizar que, no original, a fotogra-



"TRES SOMBRAS" C. Stanton Loeber

fia não é gradualmente iluminada como aparece na ampliação. Isto foi conseguido durante o processo de ampliação. Com o movimento das duas mãos, protegi as figuras e deixei que o resto permanecesse mais exposto e, consequentemente, surgisse mais escuro. Mantive sempre em movimento os pulsos, para evitar que este recurso acabasse ficando muito perceptivel. A tonalidade da composição recebeu uma grande melhoria e o fundo mais escuro serviu de base para o resto da fotografia que parece repousar sobre ele.

Como a camera estava num nivel mais elevado, a calçada auxilia a dar a impressão de relevo. Na verdade, visto de cima, o assunto parece ter maior profundidade e perspectiva. As figuras permanecem inalteradas, como realmente estavam. Chama-se a isto, "composição do espaço".

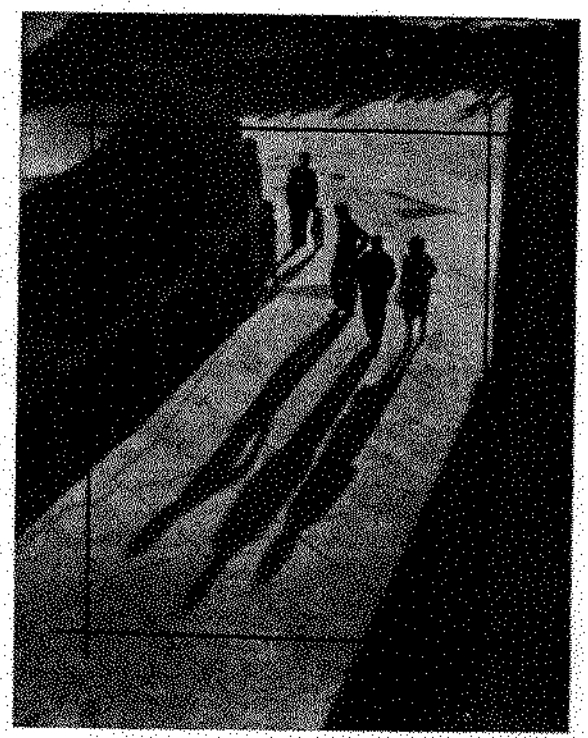
Si pudessemos carregar, em nossas peregrinações fotograficas, uma velha escada ou mesmo, quem sabe, a escada de um velho carro de bombeiros, teriamos maior chance em dar á muitas de nossas fotografias, uma ilusão de relevo mais acentuada...

Quando se estuda uma fotografia para "salão", encontramos ricos momentos de distração. E' mesmo muito mais interessante saber o "por que" dela ter sido tirada. Como poderiamos repetir aquele efeito numa outra? Qual o pequeno segredo? Porque a fotografia foi apreciada? As respostas nos são dadas pelo estudo. Deve-se entregar tudo ao filme utilizado? Ou ao revelador? Ou ao jogo de luzes e sombras e os efeitos por ele criados? Utilizamos uma lente de fóco longo? Afinal, "porque" foi ela aceita no salão?

O negativo abrangia muito mais do que o necessário, como aliás, sucede com quasi todos. Em média, quasi todas as lentes não se adaptam convenientemente á realização de um trabalho para "salão". As máquinas fotograficas quasi sempre têm aplicação como simples "registradoras" de instantaneos. Mas, como existe muito maior numero de amantes do "instantaneo" do que fotógrafos de "salão", a cousa tem que ser assim mesmo.

Desde que o amador utilize uma camera com lente de fóco longo, estou certo de que nunca mais empregará outra com o tipo de lente comum. Por exemplo, uma camera de 35 mm. é montada com uma lente de 2", ou 5 cts. A Leica tem uma lente de 90 mm. ou 3 9/16", especialmente desenhada para servir como teleobjetiva. Quando o possuidor da Leica anexa esta lente ao seu aparelho, ele praticamente inutiliza a de 2".

Qualquer negativo de 5 cts. quadrados, está adequado a uma lente de 3", ou 7,5 cts. O negativo 6x9, exige uma lente de 10 cts.; um 9x12, como é o caso da Speed Graphic, utiliza uma lente de 12,5 ou 13,5 cts. Todas elas satisfazem plenamente qualquer exigencia para Salão. Possuem amplo angulo de visão, si bem que muitas obras de salão não apresentem uma cobertura angular maior do que 30°. Os tipos comuns de lentes cobrem cerca de 45° ou até mais. Uma lente que seja 75% mais longa do que a normal, praticamente é o que se exige par bons trabalhos de salão. Com este tipo de objetiva, as imagens são mais amplas no negativo, mais detalhadas; há maior efeito de perspectiva. Uma das mais populares máquinas entre os artistas é a Graflex: ela possui uma objetiva mais longa do que as usuais. Sem duvida, uma camera desse tipo pode ser aparelhada com qualquer tipo de objetiva.



A fotografia original. Um "corte" adequado elimina, na ampliação, tudo que é "demais".

Eu uso uma objetiva de 17,5 cts. para um negativo de 9x12 e não desejo outra para obter maior profundidade.

Há bastante espaço para o "corte" e um "corte" bem estudado aumenta o valor da fotografia em quasi todos os casos. Quando ouvir alguem dizer que nunca efetua um "corte" em seu negativo, pode marcar esse individuo porque ele nunca terá uma fotografia exposta no salão. Nos ultimos doze anos de minhas atividades como fotografo, sòmente me lembro de não ter tido necessidade de "cortar" dois trabalhos.

A fotografia "Nomade esfomeado" de Wah Yee, foi tirada com uma objetiva de foco longo, de 10 3/4" (27 cts.), para um negativo 9x12. Mesmo assim ele teve de ser "cortado" para se tornar um trabalho de sucesso.

Quando Yee teve a idéia de realizar a

O "corte" é de suma importância. A sombra no fundo e os outros elementos disturbadores, são eliminados por oportuno "corte".

fotografia, a primeira dificuldade surgiu para arranjar um traje de seda. O gorro de pele apareceu por acaso. O modelo, depois de caracterizado, tinha um aspecto bastante primitivo e Yee estava exultante. Aqueles dois acessórios, deram o necessário "toque" á sua fotografia. Mas o resultado lhe deu uma decepção, deixando-o mesmo encabulado. Aquele casaco chinês não tinha aparência de um traje de sêda na sua fotografia? Aquele chapeu de pele não era originario da própria Mandchuria? O modelo não era perfeito? Contudo, Yee estava desapontado.

Resolveu trazer-me a fotografia para um exame e nós a estudamos por muito tempo. Numa cousa concordamos imediatamente: não nos agradava a sombra da figura no fundo. O modelo ficára muito próximo da parede e, assim, tinhamos de remover aquela imperfeição. Não precisávamos mostrar o chapéu todo e tão sòmente uma pequena parte dele, sugerindo apenas a idéia do chapeu. Seria muito mais interessante deixar a imaginação de cada um criar o resto, para completar a idéia do "Nomade esfomeado".

Qualquer um saberia que o nômade estava comendo, pois o seu rosto assim o diz. Portanto, para que teriamos de mostrar o prato? Ademais, este estava tão na margem da fotografia que poderia desaparecer por completo ao envez de desviar a atenção com a sua cor branca. Desta forma cortamos o prato e também o casaco de seda. Fomos quasi drásticos, mas a copia final valeu todos os sacrificios.

A parte mais clara, situada entre a beirada da fotografia, a mão e o rosto, foi escurecida com grafite, dando maior relevo á cabeça. Sendo de grande proporção em relação á área da ampliação, assumiu ela importancia mais destacada que foi ainda aumentada em virtude da tonalidade da composição que poz em relevo a textura.

O entusiasmo de Yee era contagiante, quando admirou a fotografia em sua nova apresentação. Ela recebeu um primeiro premio; Yee a mandou para outro salão e o resultado foi uma medalha de ouro. Onde o "Nômade esfomeado" foi apresentado, não deixou de ser aceito. Yee, realmente, tivéra uma béla idéia. Mas, quando realizou a fotografia, não considerára a necessidade de submete-la a um acurado estudo de "corte". Sòmente depois de realizado esse exame é que a fotografia se tornou um trabalho forte e digno de qualquer salão.

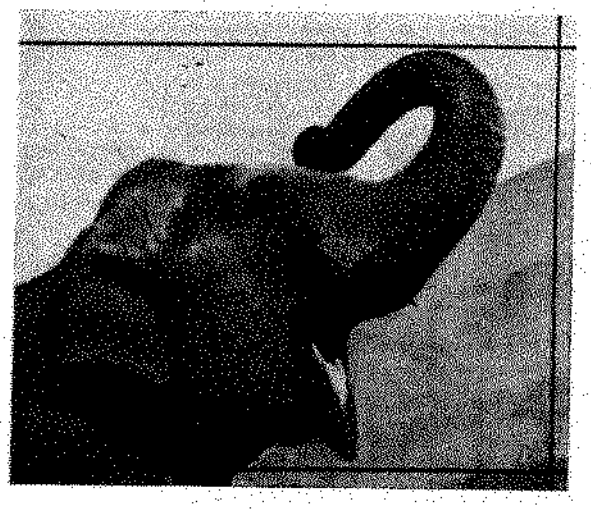
O "corte" apurado, não é, porém, o suficiente para uma fotografia que se pretende fazer figurar em um salão. A qualidade

Cont. na página 13

"NOMADE ESFOMEADO" Wah Yee

COMO FAZER UMA FOTOGRAFIA PARA SALÃO

Cont. da página 9



O muro, ao fundo, é indesejavel! Pode-se entretanto eliminá-lo (vide artigo). E a fotografia ganhará outro valor!

da ampliação é outro detalhe importantíssimo. Si alguém não sabe o que venha a ser isto ou como obte-la, experimente fazer seis ampliações diferentes de um mesmo negativo, todas do mesmo tamanho e no mesmo papel. Imaginando um tempo adequado para a exposição, dê, para mais ou para menos, outras exposições. Usando, por exemplo, 5, 7, 11, 13 e 15 segundos, quando o tempo calculado seria 9 ou 11 segundos, e então irá verificar qual a exposição que melhores resultados dará.

Para sua orientação, marque em cada uma das copias, o correspondente tempo de exposição e revele integralmente as copias no mesmo revelador. Para a revelação ser completa, deverá permanecer de 2 a 3 minutos no revelador e não ficará manchada ou velada si a solução for nova. Com uma revelação integral, obtem-se melhores resultados quanto á tonalidade e qualidade da ampliação. Tirando as copias do fixador, coloque-as lado a lado e, instantaneamente, constatará qual a melhor. Estude-a com cuidado e demoradamente. Com algum tempo, estará perito e lhe será facilimo distinguir a "qualidade" de uma ampliação.

Outro detalhe importante, é a escolha do tipo de papel que melhor combine com o negativo. Exponha os negativos e revele-os para adaptarem-se ao papel n.º 2, que tem uma variação de tonalidades muito grande, mantendo o preto muito bem definido. Ele dá cerca de 40 meios tons, entre um preto absoluto e um branco limpido. O papel n.º 3, dá cerca de 30 tonalidades e os ns. 4 e 5 dão menos de 10 meios tons. Sem duvida, os "salões" exigem mais do que podem dar estes ultimos tipos de papel. O papel n.º 1, possui a maior escala de tonalidades mas, geralmente, tende a dar os pretos, um pouco cinza e os brancos acinzentados. Parece falsear estes tons.

— x —

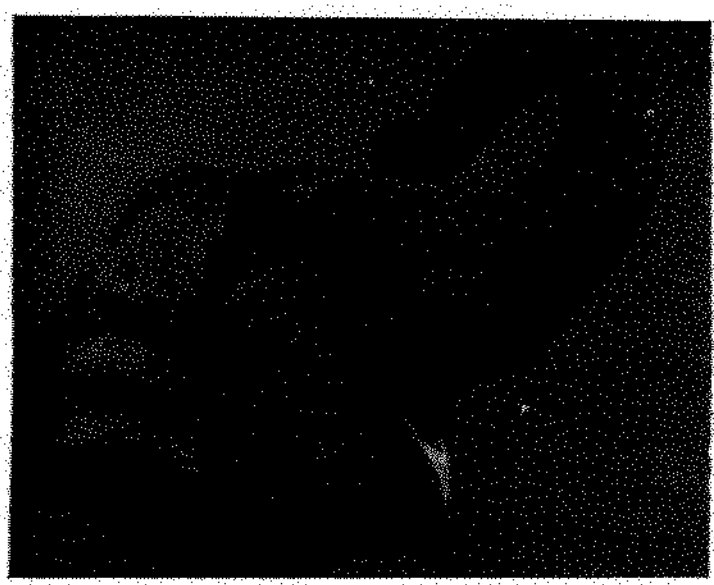
A parede do jardim zoologico aparecia ao fundo e perturbava a qualidade fotográfica da "Cabeça de Elefante". Não havia forma de diminuir esse efeito e o unico recurso foi exclui-la, utilizando-me de uma solução de ferrocianido. Pode-se empregar o redutor de Farmer, ou até o ferrocianido da Eastman que é muito barato e vem com todas as instruções para ser utilizado. Dá melhores resultados para os assuntos com tonalidades claras e que não sejam densamente copiados.

Depois que fiz desaparecer a parede do fundo, a cabeça do elefante aparecia sobre um fundo branco e dava a impressão de um imenso polegar. Os contrastes eram muito fortes e o recurso foi empregar o preparado chamado "megilp", artigo que pode ser facilmente encontrado em qualquer casa de artigos para pintura, sendo preferivel o de marca Windsor Newton ou Devoe. Ele dá á ampliação um efeito identico áquele que surge num negativo, pelo emprego de um retoque. Os papeis muito delicados não apresentam resultado muito satisfatório quando se emprega o "megilp", o qual deve ser dispersado sobre toda a fotografia e o excedente removido, vigorosamente, com um algodão perfeitamente limpo. De fáto, é muito mais trabalhoso tirar esse excesso, porque si ele ficar, a fotografia, depois que secar, ficará brilhando.

A fotografia então estará pronta para ser escurecida. Um pedaço de algodão é embebido num pouco de grafite em pó e quando estiver sêco comece a escurecer as partes que desejar. Aplique a grafite realizando um movimento circular e o fundo acabará ficando mais escuro do que desejava. Mas, quando se utilizar um algodão bem limpo, ele estará mais claro. Si não ficar satisfeito, molhe um algodão limpo na solução de "megilp" e retoque a parte que ficou excessivamente escura. Recomece o processo, pois, o "megilp" embranquece qualquer fotografia, recurso que muitas vezes já tive ensejo de utilizar.

Quando escureci o fundo da fotografia, a cabeça do elefante já não contrastava tanto como no principio. A parte da boca graças á melhor tonalidade obtida, tornava a fotografia mais agradavel e mais interessante. Si o trabalho não tivesse sido feito num jardim zoológico, alguem poderia pensar que a fotografia fôra tirada no consultório de um veterinário, quando o elefante estivesse dizendo: "Ah!"...

A idéia aqui é a mesma. Parece-me ver o leitor dizendo "Ah!" ao constatar como é facil fazer uma fotografia de "salão". Portanto, agora cabe a voce dizer: "Ah!!" Vamos fazer uma fotografia para "salão"...



Eis a copia final, depois da aplicação do Ferrocianido e escurecimento mediante grafite. Ninguem dirá que se trata do mesmo negativo!

O PRIMEIRO CONCURSO INTERNO

COMPUR

Não poderia ser mais auspicioso o início dos concursos fotográficos internos do corrente ano. E' verdade que os concursos sob "tema livre", por motivos facilmente compreensíveis, sempre são mais concorridos. Mas, não nos ocorre a lembrança de outro que tenha reunido tantos trabalhos — nada menos que 140 — e, o que é mais importante, que apresentasse tantos trabalhos de alta qualidade.

Com efeito, contam-se às dezenas, neste concurso de fevereiro p.p., os trabalhos que com as pequenas correções apontadas com acerto pela comissão julgadora, são "de salão" como se diz na gíria fotográfica. E' um início, portanto dos mais promissores e que nos faz prever que novos e expressivos êxitos serão assinalados pelos "bandeirantes" no decorrer do ano. Desperta ainda a atenção, a quantidade de "novos" que continua a surgir, revelando reais méritos. Este aspecto das atividades do Clube já foi sentido, aliás, no último Salão e, sem dúvida, aos concursos internos, com os proveitosos ensinamentos neles auferidos, é que se deve em grande parte esta renovação de valores que de ano para ano se acentua cada vez mais.

Realmente, depois de algum convívio com os "maiores", depois de participarem ou assistirem alguns julgamentos de concursos internos, mesmo os mais principiantes passam a compreender que a fotografia artística não é a fotografia nítida, com todos os mínimos detalhes mas meramente documentária, nem a paizagensinha banal e inexpressiva (como é difícil uma boa paisagem!!), nem os despreocupados instantaneos ou retratos de "album de familia" que os amigos leigos e amáveis ou o balconista inexperto e adulador lhe recomendaram como "fotografia muito boa"... Passam a compreender que a fotografia como Arte, exige mais, muito mais... e que, na verdade, tem razão aquela "turma do Clube", "exclusivista e exigente de mais", argumento com que, na falta de maiores conhecimentos aqueles mesmos amigos ou balconista procuram justificar os naturais desenganos do amador principiante.

Estas reflexões nos ocorrem ao constatar, já neste concurso, o extraordinário progresso que muitos dos participantes "novíssimos" apresentaram desde os primeiros concursos em que tomaram parte no ano passado. Não caberia porém, neste rápido comentário, uma análise mais profunda do que apresentaram todos os concorrentes pelo que nos limitaremos a assinalar os que mais nos despertaram a atenção. Principiemos pelos "seniors":

Gasparian, p. ex., que de algum tempo para cá está se dedicando às composições e por sinal, nos presenteia neste concurso com uma explendida natureza morta — "Goiabas" (n.º 9) — revela-se também um sério rival do Yoshida, sem dúvida o mais destacado cultor brasileiro do "table-top". E, como os de Yoshida, também os "table-tops" de Gasparian não são aquelas simples fotografias de bonecos, sem qualquer significado, tão ao gosto norte-americano, mas composições de grande "senso de "humour", por vezes, ótimas sátiras a situações e fatos comuns. Haja visto, p. ex., a excelente composição "La coquete" (n.º 10) de intenso sabor parisiense, retratando fielmente o famoso Montmartre com seus cafés, seus apaches e "midinettes".

Albuquerque, como sempre primoroso na técnica, tem em "Atracados" (n.º 3) uma ótima cena de porto, tratada com muita segurança quer no ângulo da tomada de vista quer na execução. "O Diretor" (n.º 4), no qual jogou muito bem com o primeiro plano deslocado e composto pelos cabos dos "spots" e refletores através dos quais se vê, vigorosa e expressiva, a figura do modelo — seria seu melhor trabalho não fosse o refletor no canto esquerdo prejudicando sensivelmente a composição.

Salvatore, no tão explorado Edifício Thomaz Edison ainda descobriu um novo ângulo do qual resultou uma bela fotografia, a melhor dentre as que apresentou, neste concurso, já que em "Ambição" (n.º 11) com o papel que empregou não obteve todo o rendimento que poderia colher do negativo.

Dentre os "juniors", Agostinelli, recem-promovido conquanto ainda se mostre inseguro técnicamente é, talvez, dentre os da nova geração bandeirante, o que mais vem firmando a própria personalidade. "Cestas" (n.º 13), com pequena correção no corte é um dos trabalhos de "salão" de que acima falamos. Otsuka é outro "junior" novo, que se afirma cada vez mais. "Ondulações" (n.º 21) é um bom trabalho exigindo também corte mais apurado. Já, Palmério, Victor e Tanigaki se apresentam, neste concurso, um pouco displicentes, abaixo do que realmente são capazes de produzir.

Os "novíssimos" como de costume, formam o maior contingente. Bastante numerosos e muitos, estreantes, revelando contudo méritos que muito os recomendam para o futuro. De início é com satisfação que registramos a participação de duas componentes do Dep. Feminino, Da. Maria Cecilia Agostinelli e Srta. Barbara Mars, as quais, aliás, ainda recentemente lograram obter alguns premios em concursos para "novos" de que participaram. Sem dúvida, seus trabalhos revelam espírito de observação e pendores acentuados que, com estudo e dedicação as levarão a preencher o vazio que se nota na participação brasileira aos Salões do país e do estrangeiro, no tocante ao elemento feminino. Esperamos que o exemplo seja seguido pelas demais componentes do nosso Departamento Feminino.

"Ilha á vista" (n.º 45) de Alderighi é outro exemplo de que, ás vezes, os primeiros planos fóra de fóco em nada disturbam o quadro; antes, pelo contrário, acentuam-lhe a profundidade. Os demais trabalhos deste esforçado amador, conquanto bem executados se ressentem de um certo caráter documentário que, evidentemente, fóge á finalidades artísticas.

Desse mal se ressentem também os de Pugliese, cujo "Horas calmas" (n.º 103), merece entretanto ser salientado.

De Abilio M. Castro, destaca-se "Leletinha" (n.º 53), retrato bem iluminado, com boa plástica, enquanto Camelli tem em "Descanço" (n.º 56) um quadro simples mas, por isso mesmo, bastante expressivo.

Laerte e Figueira, são dois outros estreantes que sobressaem neste primeiro concurso, o primeiro com "Matungo Solitário" (n.º 66) um quadro bastante regional e o segundo com "Material de arquitetura" (n.º 68) boa composição que merecia, entretanto, melhor tratamento no laboratório.

Lorca, com altos e baixos, realizou um belo quadro em "Paisagem de Massaguassú" (n.º 72), enquanto Morales, mais firme, tem em "Arranha-ceu" (n.º 91) outro bom exemplo de fotografia arquitetural. Fredi Kleeman é outro estreante que revela boas qualidades, prin-

Cont. na pag. 17

EXIBIÇÃO DE DIAPOSITIVOS EM CORES

Palestra do Prof. Harald Schulz

O nosso velho e estimado amigo, e consocio Prof. Harald Schulz, cuja permanência nos sertões de Mato-Grosso já nos traxia saudades, retornou às suas atividades na Capital e, como não poderia deixar de ser, surgiu com abundante material fotográfico e étnico colhido entre as tribus dos índios Carajás, nas margens do rio Araguaia.

Atendendo ao nosso convite, o Prof. Schultz esteve em nossa séde na noite de 24 de março, onde teve oportunidade de nos oferecer uma magnifica projeção de diapositivos em cores, acompanhada de uma interessantissima preleção que manteve o auditório vivamente absorvido.

Não poderíamos deixar de assinalar o acentuado gosto e apreciável valor artistico de inumeros diapositivos do ilustre etnólogo, dignos mesmo de figurar num certame especializado. A coleção divulgada aos sócios que tiveram a rara felicidade de comparecer àquela sessão, apresenta valor inestimavel como documentário da vida, dos costumes e da sociedade Carajá.

Podemos nos congratular por termos em nosso quadro social um explêndido artista e um apaixonado estudioso da nossa geografia humana, que é o Prof. Harald Schulz.

Esperamos, sinceramente, não ver interrompidas as pesquizas que vem paciente e abnegadamente realizando, bem como aguardaremos com a maior satisfação sua nova e interessante aula.

FOTO FRITZ

PAPEIS "DEFENDER"

TODOS OS TAMANHOS E SUPERFICIES

VISITE-NOS

Largo do Ouvidor, 43 - Fone: 3-1840

O PRIMEIRO CONCURSO INTERNO

Cont. da pag. 13

cipalmente em "Sinfonia em alumínio" (n.º 80) bêla composição, de corte impecável, com a qual obteve merecida "menção honrosa". Hercules Ferna, Knoche, Florence, Trovato, Trussardi, são outros "novíssimos" que se apresentam de forma a despertar grandes esperanças quanto às suas próximas produções.

De todos os "novos", porém, destacam-se sobremaneira neste concurso, quer pelo equilibrio entre seus trabalhos quer pela forma de interpretar os assuntos colhidos, Sergio Trevelin, cuja fotografia "Sete colunas" (n.º 128), é, sem favor, uma das melhores deste concurso; Paulo S. Takaiama que sobresae com "Praia" (n.º 121) e "Ilha bêla" (n.º 120), muito bem executados e, finalmente, Astério Rocha que desde o último concurso em que tomou parte, se não nos enganamos em meados do ano passado, revela um progresso verdadeiramente extraordinário. Os cinco trabalhos com que Astério participou deste concurso, contam-se entre os melhores e demonstram que o diligente aficionado aproveitou muito bem sua recente viagem ao norte do país.

Pelo brilhantismo deste primeiro concurso interno, estão pois os bandeirantes de parabens.

*

CONCURSOS INTERNOS

O concurso de abril — De conformidade com o calendário elaborado, será realizado no próximo mês de abril mais um concurso fotográfico interno. O tema, será de livre escolha do concorrente, e as inscrições serão encerradas a 20 do respectivo mês, devendo os trabalhos obedecer às condições constantes do Regulamento de Concursos Internos.

Os próximos concursos — Nos próximos meses, os concursos versarão sobre os seguintes temas:

Maio — retratos e figuras ao ar livre.
Junho — Tema livre.
Julho — noturnos
Agosto — tema livre
Setembro — cristais e metais
Outubro e novembro — não haverá concursos em virtude da realização do VIII Salão Internacional de São Paulo, promovido pelo Clube.
Dezembro — tema livre.

*

Pede-nos o Sr. Diretor Auxiliar de Concursos, chamar a atenção dos concorrentes para que tragam os seus trabalhos já montados, nos termos do Regulamento. Os que não preencherem esta condição não serão inscritos.

*

NOVOS SOCIOS

Na última reunião da Diretoria, foram aprovadas mais as seguintes propostas para o quadro social: Inscrições ns. 605, Licio Fernandes; 606, Ayao Takayama, de Pereira Barreto, S. P.; 607, Kazuo Kawahara; 608, Renato Francesconi; 609, Milton Santiago Teixeira, de S. João Del Rei, Minas Gerais; 610, José Rogik Vieira; 611, Americo S. Proto; 612, Dr. Nelson da Cunha e 613, Albertino dos Santos, de Manaus, Amazonas.

FOTO-CINE CLUBE
BANDEIRANTE

BOLETIM

(Reg. n.º 254)
—x—
Diretor Responsável:
Dr. Eduardo Salvatore
Diretor de Redação:
Dr. Jacob Polacow
Diretor Comercial:
Carlos F. Latorre
—x—
Redação e Administração:
Rua São Bento, 357 - 1.º and.
Fone: 2-0937
São Paulo — Brasil

FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE

•

Laboratório e Atélier para aprendizagem e aperfeiçoamento.

•

Sala de leitura e bibliotéca especializada.

•

Excursões e concursos mensais entre os sócios.

•

Participação nos salões e concursos nacionais e estrangeiros

•

Intercambio constante com as sociedades congeneres de todo o mundo.

•

DEPARTAMENTOS:
Fotográfico
Cinematográfico
Secção Feminina.

•

	Cr.$
Jóia de admissão	50.00
Mensalidade	20.00
Anuidade (recebida sómente nos mêses de janeiro a março de cada ano	200.00

•

Os sócios do interior e outros Estados e da Secção Feminina gosam do desconto de 50%.

•

Séde Social:
Rua Avanhandava, 316
S. PAULO — BRASIL

ANO IV — N.º 37 MAIO, 1949

A Nota do Mês

Durante o julgamento dos trabalhos apresentados aos últimos concursos mensais do nosso Clube, foi-nos dado constatar duas coisas muito interessantes. A primeira refere-se á elevação surpreendente no nível de qualidade. A segunda diz respeito ao grau de interesse que vem sendo dispensado a esses mesmos julgamentos e os proveitos auferidos pelos concorrentes, de mês para mês.

A Arte Fotográfica, como ademais, qualquer ramificação das Artes, constitue um procésso evolutivo ininterrupto, um impulso insaciavel de creação e interpretação mais sutis e penetrantes, colimando a síntese ou análise do "belo" e do "estético" em todas as suas manifestações.

Envolvendo primordialmente uma atividade espiritual, repugna admitir uma codificação regendo a atividade artística, na sua parte concepcional. Esta será livre, independente, sem limites ou confinações, de maneira que o espirito do artista, liberto de dógmas ou preconceitos, não sinta qualquer constrangimento nas suas perquirições e realisações.

Outrotanto não se póde dizer da materialisação da óbra, a qual é condicionada a uma sequência de processos, ou, para nos enquadrarmos na terminologia fotográfica, uma técnica operatória que, a despeito de oferecer amplitude enórme de execução, permitindo imprimir á óbra o cunho de personalidade do artista, — requér sempre um grande apuro para se chegar, afinal, a um resultado satisfatório.

Resulta, então, a necessidade de enormes conhecimentos técnicos da sua Arte, por parte do fotógrafo, para que a concepção original não seja inteiramente desvirtuada pela execução inadequada, imprópria ou erronea.

Ora, no grau de adiantamento em que se encontram os nossos fotográfos, na penetração que já alcançaram quanto ao manejo da luz como uma coisa viva, — o perfeito domínio da técnica operatória vem se impondo como fatôr dos mais importantes para o exito final do trabalho.

Entendendo dessa maneira, a Diretoria do "Bandeirante" está empenhadissima em proporcionar aos nossos companheiros, os recursos de uma aprendisagem ou um aperfeiçoamento mais objetivos, práticos e de proveito imediato. Isto será, finalmente alcançado com as instalações de laboratório e estúdio, projetadas para a nova Séde e contando com a inestimável ajuda do nosso deligente e esforçado Diretor Fotográfico da Entidade.

O FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE, receberá com prazer a visita de todo e qualquer aficionado da arte fotografica, assim como responderá pelos seus Departamentos, a qualquer consulta que lhe fôr dirigida quanto ás suas atividades ou sobre a prática de fotografia e cinematografia amadorista. Outrosim, recebe, sem compromisso, colaboração para o seu Boletim sendo que as opiniões expendidas em artigos assinados, correrão sempre por conta de seus autores.

Toda correspondencia deve ser dirigida para a séde social do FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE - Rua Avanhandava, 316, S. Paulo, Brasil.

TENDENCIAS DA FOTOGRAFIA

Volf Steruntal

Do CIRCOLO FOTOGRAFICO MILANESE recebemos o n. 4 de sua magnifica revista, "FOTOGRAFIA", excelente tanto da apresentação gráfica como no conteúdo. Dela extraimos o interessante artigo a seguir transcrito, no qual o autor analisa as novas tendencias de fotografia, acentuando porem que apesar das inovações e da procura por vezes forçada de originalidade, serão sempre os dotes creativos e a sensibilidade artistica do autor que conferirão a sua obra a qualificação de "arte".

Tendo me iniciado tarde em fotografia, compreendida como expressão da sensibilidade artística inata e educada pela cultura humanística, não me permito julgar experiências precedentes que não compartilhei e das quais não me deixei, portanto, influenciar.

Neste grande aglomerado de ideias, no contínuo entrechoque de tendencias diversas, procuro entrever quaes serão as possibilidades da fotografia, que rumo deverá seguir, que desenvolvimento poderá tomar como moderno meio de expressão da vida contemporânea.

Por afinidade de sensibilidade e de intelecto me senti impelido para as que, atualmente, são consideradas as "novas tendencias". Sobre estas procurarei exprimir a minha interpretação pessoal.

Penso que a tendencia essencial da fotografia contemporânea seja a de conservar plenamente e desenvolver sempre mais a sua característica personalidade individual independente: ser, acima de tudo, uma verdadeira fotografia, obtida por meios puramente fotográficos e nitidamente distinta dos outros meios de expressão artística, precisamente por suas essenciais qualidades fotográficas.

A nova tendencia é contrária a qualquer hibridismo, a qualquer promiscuidade com os outros meios de expressão artística. Ela se destaca claramente das escolas anteriores tendentes a tratarem a fotografia como um meio simplificado de arte gráfica mediante o qual se procurava atingir resultados o mais possivel semelhantes aos obtidos com o desenho, cinzel, agua-forte, e não valorizando suficientemente a fotografia como meio distinto, procuravam alterar e desfigurar a natureza da imagem fotográfica por meio de processos de interpretação ou mediante excessivas intervenções manuais adicionais.

A característica principal desta nova tendencia é precisamente a aversão a qualquer disfarce, a condenação das tentativas que procuravam, mediante a combinação de meios de expressão fundamentalmente diferentes, fazer a fotografia parecer o que não é nem poderá ser; tentativas que a punham em um imerecido estado de inferioridade em relação ás demais artes representativas.

Tenho para mim que a arte, em fotografia, deve partir da descoberta de uma armonia já existente no objeto considerado e não pode pretender agrega-la a um objeto qualquer, considerado como simples matéria bruta, por preferencias exclusivamente pessoais.

Outra tendencia atual é de dar uma nova e mais intensa vitalidade á fotografia e de retratar no seu espirito e em seus aspectos reais, o dinamismo da vida quotidiana.

E aqui a fotografia encontra o seu próprio campo. A nossa é uma época mecanisada e é a objetiva, de preferencia ao pincel, que pode exprimir claramente aos demais, o espirito da nossa época. O conseguirá tanto mais eloquentemente, quanto mais o fotógrafo estiver identificado com a realidade da vida moderna, quanto mais intimamente se fundiram a sua sensibilidade e intelecto com o espírito da moderna atualidade, quanto mais intensamente ele a vive em todas as suas manifestações, especialmente as artísticas e intelectuais. Dependerá da força creativa e da sensibilidade artística do fotógrafo impedir que ele caia no documentário banal ou no simplesmente decorativo, de maneira a conferir á sua obra, além dos atributos estruturais de arte moderna, além de qualidades artísticas, além de uma viva impressão de realidade, também um conteúdo ideal.

Outra tendencia atual é a de conferir maior unidade e concizão á obra fotográfica. Creio que a intervenção do artista fotógrafo no confronto do assunto, pode e deve agir apenas por sintese subtrativa. Sua é a tarefa de valorizar e tornar mais intensa e imediata a percepção do sujeito, revelando-o apenas através das suas linhas essenciais por ele entrevistas, e de escolher os meios e o tratamento adequados para melhor interpretar a especifica armonia revelada.

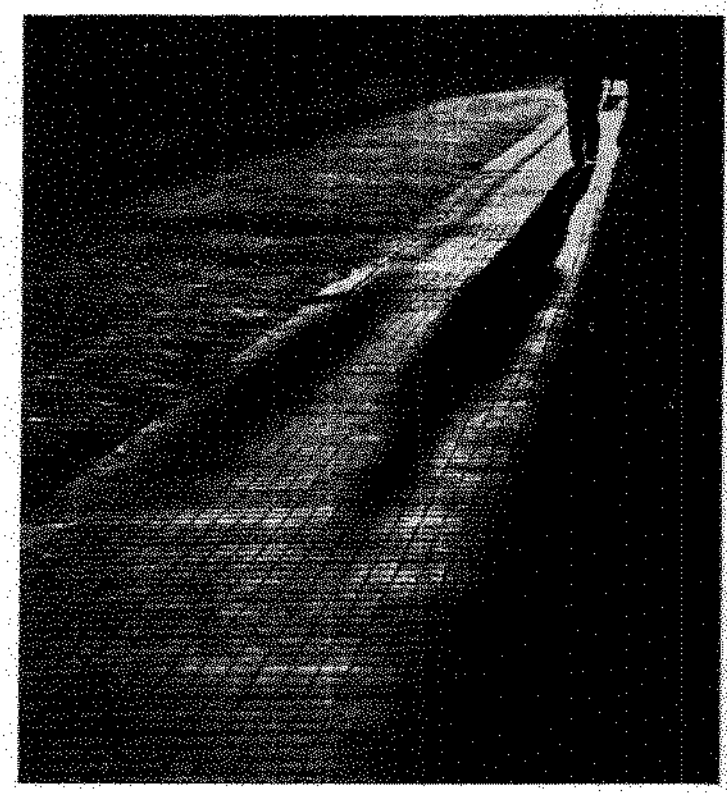
No que diz respeito ao tratamento do fotograma, alguns processos que podiam ser considerados como errados, hão hoje aceitos como legitimas formas de expressão. Assim, a fotografia vem se enriquecendo com novos meios de expressão, como a solarização, a estampa negativa, em baixo-relevo, em tom maior ou ainda a simples gravura em tons suaves, que tratados por mestres na materia e aplicados a assuntos adequados podem alcançar altos valores de expressão.

Acredito porém que na evolução das novas tendencias da fotografia, influirão sempre a sensibilidade artística inata do fotógrafo e os dotes creativos que o inspiram, sem o que suas obras resultarão estereis, isentas de conteúdo, as quais, na pesquisa forçada de originalidade, terão como única característica a de não ter nada em comum com as fotografias produzidas e vistas até agora.

FOTOGRAFIAS EM SILHUETA

Ray Atkenson

A realização de fotografia em silhueta não é difícil e dá ao artista-fotógrafo possibilidades de aproveitamento de um novo campo de distração e pictorialismo. Existem diversas formas de se obter uma fotografia em silhueta ou de simples contorno. Desde um simples lençol branco estendido numa janela aberta até o contorno de um pico nevado, tudo pode ser aproveitado como elemento para uma fotografia em silhueta.



Sergio Trevelin (F.C.B.)

As silhuetas não ficam restritas ao aproveitamento do elemento humano. Qualquer cousa — arvores, rochas, botes, etc. — que possa ser utilizada na composição de uma fotografia apresentada só em contornos contra um fundo em contraste, constitue um excelente assunto. A grandiosidade de uma montanha pode ser, muitas vezes, melhor acentuada com o aproveitamento de uma figura em silhueta. Um pôr de sol, a beira mar, poderá ser transformado de um simples e inexpressivo instantaneo em uma espetacular composisição, pela utilização inteligente de algumas pedras ou arvores que acompanhem os limites da praia.

O mais interessante, neste gênero, é que não existem truques especiais que possam embasbacar o fotógrafo principiante. A única cousa que se exige é a escolha adequada do assunto. A exposição varia muito pouco ou mesmo nada daquela usualmente empregada. A escolha do filme e dos filtros modifica os efeitos apresentados, na medida necessária à reprodução do objeto de conformidade com a inclinação individual.

Vamos considerar alguns assuntos como exemplos:

O pico nevado de uma montanha é um caso ideal. A exposição normal, num filme pancromático, poderia ser 1/100 com diafragma 16, para registrar os detalhes do primeiro plano, bem como os desenhos caprichosos das rochas e da neve na montanha. Vamos, porém, fugir um pouco da simples fotografia chamada "cartão-postal", para tentar realizar algo mais superior.

Deverá existir nas proximidades, com toda certeza, algumas rochas ou mesmo arbustos típicos que poderão acrescentar valores mais artísticos ao primeiro plano. Si eles porventura estiverem na sombra, melhor serão os efeitos. Aquela exposição normal estará perfeita para a montanha, mas o plano sombreado ficará sensivelmente subexposto. Isto é muito bom. Com isso já possuimos todos os requisitos para a realização de uma fotografia de montanha, em silhueta. O que resta fazer é escolher um ângulo adequado que nos permita desenhar os contornos da arvore ou das pedras contra as montanhas iluminadas e o céo. Teremos então uma silhueta e... uma dramática fotografia!

Poderá estar a montanha envolta em uma névoa de verão ou mesmo iluminada intensamente pela luz do sol de meio dia o que automáticamente impede de obter os contornos que iriam dar o necessário toque dramático. O emprêgo da silhueta poderá lhe salvar o dia fotográfico. Uma abertura sombreada, de galhos pendentes, poderá lhe fornecer uma explêndida enquadração. Os necessários contrastes tonais poderão ser obtidos, pelo aproveitamento de objetos em primeiro plano: silhuetas ou semi-

silhuetas. A apresentação de um caminhante, um cavaleiro ou mesmo um carro contra o ceu, poderá dramatizar a magnífica cena.

Tanto a praia como o ambiente comum, podem oferecer execelentes oportunidades para a fotografia em silhueta. Uma nuvem caprichosa que passa, deixando pesadas sombras no primeiro plano, pode constituir o aviso para entrar em ação, ao envez de ficar se lastimando pela falta de luz. Nada melhor se póde aspirar, do que uma bonita garota à beira-mar, jogada contra um céu de pôr de sol! Si ela não estiver presente — o que será uma infelicidade — trate de aproveitar as árvores, pedras, entulhos ou qualquer outro objeto digno de compor o quadro.

Uma fotografia, muitas vezes, é artisticamente melhorada pelo emprêgo acertado dos filtros, o que já não sucede com a de silhueta, onde eles podem atenuar os efeitos que se pretende obter. Os efeitos artísticos que uma névoa póde proporcionar, o artista explora com satisfação. Muitas vezes, o desconhecimento dos filtros, redunda na apresentação da silhueta com valores artísticos indiscutiveis. A sôbre ou sub-exposição tambem têm os seus momentos de ser.

A experiência e a observação revelarão novos tipos de fotografia e novos métodos de obter os resultados desejados. Tanto o aparelhamento como o local pouco têm de influente com aquilo que um fotógrafo entusiasta pode realizar com a fotografia em silhueta. As únicas limitações podem ser apresentadas como: a imaginação individual e capacidade de realização.

(Transcrito da "DU PONT Photographic New").

CONCURSO "SESC" (BERTIOGA)

Exposição das fotografias na Galeria Prestes Maia. A premiação.

Conforme noticiamos oportunamente, o Clube, a convite do Serviço Social do Comércio (SESC) realizou uma excursão á Colonia de Férias mantida por aquela instituição no aprazivel recanto do litoral paulista que é Bertióga.

Durante dois dias percorreram os excursionistas a Vila de Bertióga e a Colonia de Férias, colhendo os pontos mais pitorescos, paizagens, cenas tipicas, marcos históricos, bem como flagrantes da vida social da Colônia e seus aspectos arquitetônicos.

Para premiar as melhores fotografias obtidas durante aquela excursão, o SESC instituiu interessante concurso dividido em dois temas: Tema A — Colonia de Férias e Tema B — Bertióga em geral, conferindo aos primeiros colocados em cada têma, 3 valiosos prêmios e 5 menções honrosas, além de um "Grande Prêmio" á melhor fotografia sobre a Colonia, devendo os concorrentes apresentarem-se sob pseudonimo.

O julgamento — O Concurso, como éra de se esperar, alcançou pleno éxito, inscrevendo-se 15 concorrentes, com um total de 70 trabalhos.

E afim de proceder á apreciação e qualificação das fotografias, reuniu-se a 22 de agosto p.p. a Comissão Julgadora constituida pelos Srs.: Dr. Francisco Luis de Almeida Salles e Dr. Paulo Uchoa de Oliveira indicados pelo SESC e Dr. José V. E. Valenti indicado pelo F.C.B., a qual, após demorado exame dos trabalhos inscritos, conferiu os prêmios constantes do regulamento aos seguintes trabalhos:

1) **Tema A — Colonia de Férias do SESC:**

Grande Prêmio	—	"Encanto palmeirense" de IRACEMA
1.º Prêmio	—	"Lua de mél" de IBIS
2.º Prêmio	—	"Férias na Colonia" de PEPE
3.º Prêmio	—	"Biruta" de PAPAGAIO
Menções honrosas	—	"Vespertina" de CHRIS
		"Fé" de CALOURO
		"Um de crême" de CHRIS
		"Entre Palmeiras" de PEPE
		"Vista da praia" de IRACEMA

2) **Tema B — Bertióga em geral:**

1.º Prêmio	—	"Amanhecer em Bertióga" de XERXES
2.º Prêmio	—	"Paizagem de Bertióga" de PEPE
3.º Prêmio	—	"Sino de Bertióga" de OMA
Menções honrosas	—	"Nego véio" de XIMENES
		"Alvorada" de PEPE
		"Tropicalia" de PEPE
		"Embarcadouro" de CALOURO
		"Amanhecer" de CHRIS.

Proclamados os vencedores, procedeu em seguida a Comissão, publicamente, a abertura dos envelopes de identificação, sendo então revelados os autores premiados, a saber:

IRACEMA — Francisco A. Albuquerque
PEPE — Eduardo Salvatore
IBIS — Carlos Frederico Latorre
PAPAGAIO — M. Laert Dias
CHRIS — Antonio da Silva Victor
CALOURO — Mario Fiore
XERXES — Alfio Trovato
OMA — Masatoki Otsuka
XIMENES — Randolfo Homem de Mello.

Além desses, participaram do concurso mais os seguintes consócios: Sra. Alice Brill (A. B. C.), Arnaldo M. Florence (Obus), Nelson Koiranski (Caracal), German Lorca (Acrol), Manoel Morales Fº. (Manofi) e Plinio Silveira Mendes (Menai).

EXPOSIÇÃO NA GALERIA PRESTES MAIA — Todos os trabalhos inscritos no concurso de que nos ocupamos, serão exibidos ao público, num dos Salões da Galeria Prestes Maia, devendo a exposição ser inaugurada no próximo dia 6 de setembro, com a presença de diretores do SESC e do F. C. Bandeirante, da Associação Comercial e Federação do Comércio do Estado de S. Paulo, Entidades representativas dos empregados do comércio, jornalistas e convidados.

Terá assim o público paulistano oportunidade de conhecer, através de sugestivas fotografias, uma das mais interessantes e significativas obras de assistência social levadas a efeito no Brasil.

O Homem por detraz da Camera

Fritz Eschen

Certa ocasião, observando algumas lindas fotografias de um renomado fotógrafo, um não menos famoso ilustrador comentou:— "Realmente, são fotografias soberbas". E acrescentou, dirigindo-se ao autor: "Voce deve possuir um magnífico aparelho fotográfico". O fotógrafo nada respondeu. Algum tempo depois, esse mesmo ilustrador mostrava ao fotógrafo alguns de seus desenhos, por certo não menos bonitos. O fotógrafo os examinou cuidadosamente e lógo comentou: "Na verdade seus trabalhos são excelentes; voce deve possuir um lápis magnífico". O artista compreendeu a indiréta e foi-se silenciosamente.

Este episódio, que realmente aconteceu, reproduz uma atitude crítica falsa mas característica, de muitas pessoas que opinam sobre fotografia. Para elas o valor de uma óbra fotográfica bem realizada não se deve ao autor, mas á qualidade da máquina. É comum supor que a câmara e não o homem que está por detrás dela é responsável pela excelencia da fotografia.

É justo, portanto, que os fotógrafos aspirem ver-se valorizados de acordo com seus reais méritos; isto é, de acordo com seu talento artistico e habilidade técnica. Para citar um ditado dos tempos de Fox-Talbot, a câmara não é mais do que o lápis com que o bom fotógrafo desenha. Tal como sucede na pintura, na qual os bons quadros jamais se devem á casualidade e sim á combinação do talento natural com o completo domínio da técnica por parte do pintor, assim também na fotografia o aparelho fotográfico jamais será garantia para a produção de boas óbras, ainda quando equipado com todos os acessórios da técnica mais moderna. O homem por detrás da câmera é quem sempre assume a responsabilidade do êxito de uma fotografia. No decurso de poucas décadas, a essência da fotografia mudou completamente: adquiriu maior hierarquia como meio de expressão e o tempo demonstrou sua missão cultural sobre base artística.

Antigamente, tudo o que se requeria do fotógrafo era produzir um trabalho bem nítido e limpo, embora isto não fosse fácil, já que o manejo dos deficientes aparelhos primitivos — por contraste com os modernos — e os não menos complicados processos para a revelação da imagem negativa e positiva, exigiam a máxima atenção por parte do fotógrafo.

Os adiantamentos técnicos em todos os ramos da fotografia libertaram o fotógrafo do ingrato trabalho puramente mecânico, deixando livre a sua mente para a creação artística. Digamos, de passagem, que recusamos a idéia de que, não obstante os adiantamentos técnicos, a fotografia foi e será sempre um trabalho puramente mecânico. A cópia fotográfica nunca será uma óbra de arte no sentido mais profundo; é impossivel para o fotógrafo — em virtude das limitações e exigências de órdem técnica — crear e compor a sua óbra tão livremente como pode faze-lo o artista pintor. Sem embargo, isso não impede o minimo que seja, que o fotógrafo desenvolva uma poderosa inspiração artística na realização de suas concepções. Deve-se deixar bem assentado que o artista-fotógrafo — aquele que baseia seus trabalho em considerações de órdem estética, como o artista que cria livremente — ultrapassa em muito o fotógrafo profissional, em virtude da completa transformação dos valores críticos em fotografias. E esta transformação deu lugar a um fato notável: o fotógrafo profissional, nos últimos anos, se elevou na escala social.

Em suas origens, a profissão era exercida por pessoas cuja capacidade estava limitada unicamente aos conhecimentos técnicos (com exceções, naturalmente) e pertenciam a essa classe de trabalhadores manuais que herdavam as profissões dos pais ou filhos e as exerciam por gerações. Hoje em dia a profissão de fotógrafo exige aptidões e conhecimentos que sòmente podem possuir quem desde cedo tenha recebido a necessária formação cultural e artística. Isto significa que agóra já não é suficiente adquirir a técnica do estúdio e do laboratório numa aprendizagem maior ou menor, para lógo permanecer irremediavelmente nas velhas tradições e limitados por mil dogmas já gastos. Pràticamente falando, é hoje muito menos importante que um fotógrafo domine os numerosos processos técnicos, como conhecer os diferentes métodos de impressão e tonalidades, do que ser capaz de fotografar, p. ex., uma simples taça de porcelana branca de tal modo que sua reprodução fotográfica, em luzes e sombras e construção gráfica, resulte conforme as leis fundamentais da arte, sem que a forma própria da taça se altere ou desfigure. Si realizarmos uma prova prática, nos assombrariamos ao constatar como é reduzida a porcentagem dos fotógrafos capazes de preencher cabalmente estas condições.

Agora: qual é a posição do amador? O aficionado está colocado em antagonismo com relação ao antigo fotógrafo profissional, e suas dificuldades são exatamente opostas ás da fotografia comercial. Enquanto

que o antigo profissional, quasi sem excepções, recusa-se a abandonar seu conservadorismo, ao que vem fazendo comumente desde ha muitos e muitos anos, apesar das evidentes vantagens que teria em adotar os progressos da fotografia moderna, o amador se apropria avidamente do último acessório aparecido no mercado e a miude se converte assim, em escravo dessa técnica que, naturalmente, devia ser por ele subjugada a sua vontade.

Como pode o homem crear por detrás da câmera? Esta pergunta pode ser ràpidamente respondida e sem deixar margem a dúvidas: esse homem deve seguir exatamente os ditames de sua consciência estética, deve fazer suas fotografias com sentido creador e deve executar seus trabalhos de laboratório com técnica apurada. Não é a câmera que produz a boa fotografia, mas o homem que está por detrás dela e que deve te-la completamente concebida antes mesmo de pegar na máquina. A única razão por que é nessário olhar pelo vidro despolido é para determinar a enquadração, a nitidez de fóco e, quem sabe, a abertura do diafragma. Em nenhuma circustância se deve compor uma fotografia no vidro despolido; isso cria um compromisso e todo compromisso deve ser evitado.

A grande arte da fotografia é: **Omitir e subordinar!** Deixar de lado o não essencial e destacar o essencial! Uma exposição que não prometa reproduzir o que seu autor (o fotógrafo) tenha concebido, é melhor que fique sem ser batida.

O homem por detrás da câmera deve ter uma consciência artistica que pode e deve ser sempre seu guia e mentora. Esta consciência deve atuar como um crítico severo e inflexível e impedir toda transigência que afaste de seu trabalho o "homem por detrás da câmera", já que sòmente a paz interior e o gozo espiritual tornam o êxito duradouro.

(Transcrito do Boletim do Club Fotográfico de Cuba)

O nascer do sol em Itanhaen já encontrou ativos os "Bandeirantes"... (pág. 18)

CONSIDERAÇÕES SOBRE A PAIZAGEM

Palestra proferida na Séde Social em 22-8-49

Valencio de Barros — F.C.B.

1 — A paisagem, como estudo da Natureza no que ela tem de belo e de poético, a muito custo conseguiu vencer a indiferença dos pintores antigos. Para eles a paisagem era apenas um cenário de fundo para as pinturas históricas, religiosas ou mitológicas ou para os retratos dos grandes personagens da época.

Na França, o autor de "Lettres critiques sur le Salon", escrevia em 1.791 que "a paisagem é um gênero que não deveria existir".

Outro critico do tempo pontificava: "A arte da pintura é uma só e não deveria, a rigor, comportar senão um gênero, que é a pintura histórica". Esse mesmo escritor, analisando os quadros de Claude Lorrain, dizia que êle "pintou admiravelmente o ar atmosférico; e ninguem, melhor do que êle, reproduziu o vapor subtil, a vaga indecisão que faz o encanto da natureza... Mas não soube despertar a imaginação, porque não ha, nas suas paisagens, uma árvore que faça sugerir uma hamadriada, uma fonte de onde possa surgir uma náiade... Os Deuses, os semi-deuses, as Ninfas e os Sátiros são completamente estranhos a estes belos sitios".

Andavam todos imbuidos das concepções do classicismo greco-romano e tudo quanto não se relacionasse com tais conceitos não constituiria assunto digno de ser tratado em pintura.

Não há dúvida que já se ensaiava alguma coisa em sentido contrário, pois aparecia de vez em quando, assinados por nomes desconhecidos, algumas pinturas de florestas, de marinhas, efeitos de sol ou cenas da vida campestre, frutos, naturalmente das idéias lançadas pelo gênio de Jean Jacques Rousseau, que começavam a germinar.

Mas, como disse um observador: "David espreitava e ao franzir de seu sobrolho, os paizagistas se inclinavam e a paisagem se recolhia à sombra".

Influência do romantismo

Foi preciso aparecer um gênio, destemido e forte, para varrer do mundo literário e artístico essas velharias. Foi Chateaubriand, com o "Genio do Cristianismo" que deu essa vassourada e restituiu à Natureza toda a sua augusta magestade.

> "Foi o Cristianismo — disse o grande escritor — que rechassando dos bosques e das águas essas pequenas divindades, restituiu aos poétas a liberdade de representar os desertos na sua magestade primitiva... Livres, daí por diante, desse rebanho de deuses ridículos, encheram-se as florestas de uma divindade imensa".

A paisagem, não é, certamente, criação do Romantismo. Mas cabe incontestavelmente a êsse movimento literário e artistico a glória de nos haver revelado a Natureza, apenas entrevista antes dele.

A geração romântica, mais sensível ás harmonias da Natureza, despertou o gôsto das viagens, das grandes caminhadas por sitios pitorescos. Procurou os esplendores das alturas, compreendeu e sentiu o silêncio, o doce recolhimento dos bosques e das florestas e rehabilitou a paisagem pura como tema literário e artistico.

E, assim, os paisagistas foram aos poucos se desembaraçando das figuras mitológicas ou históricas, dos conceitos religiosos ou filosóficos, para apreciarem a Natureza toda nua, no esplendor da sua misteriosa beleza. São os bosques, as marinhas, os campos, os efeitos de sol, as tempestades, as madrugadas risonhas, que passaram a oferecer motivos novos à inspiração dos artistas.

Livres daqueles "deuses ridículos", começam a pensar no homem que com êles vive, em contacto com os elementos, acariciado pelas tardes tranquilas ou fustigado pelas tormentas.

É o que se depreende deste conselho de Millet:

> "Quando pintardes um quadro, seja uma casa, um bosque, uma planicie, o oceano ou o céu, pensai sempre na presença do homem, nas suas afinidades de alegria, de sofrimento, com tal espetáculo; então uma voz íntima vos falará de sua família, de suas ocupações, de suas inquietudes; criando uma paisagem, pensareis no homem; criando um homem, pensareis na paisagem".

Holanda, vanguardeira da Arte Contemporânea

2 — Mas a França estava, evidentemente, em atraso de mais de um século, pois a pintura, na Holanda, antes de 1700, já havia atingido a sua idade de ouro e os seus paisagistas — Ruysdael, Albert Cuyp, Hobbema, Paul Potter — deslumbravam o mundo das

artes com os seus inegualáveis quadros, admirados ainda hoje como obras primas do gênero.

De Jacob Ruysdael, disse Eugène Fromentin, um dos mais autorizados críticos da escola :—

> "De todos os pintores holandeses Ruysdael é o que mais nobremente se assemelha ao seu país, pela amplidão, pela tristeza, pela placidez um tanto sombria, pelo encanto monótono e tranquilo... Êle nos deixou um retrato da Holanda, não direi familiar, mas íntimo, atraente, admiravelmente fiel, que não envelhece nunca. Por outros títulos ainda, Ruysdael é a mais alta figura da escola depois de Rembrandt; e não é pequena esta glória para quem só pintou paisagens inanimadas e nunca pôs uma figura em seus quadros".
>
> (Les Maitres d'Autrefois, Hollande, VII).

Nascimento da Fotografia

Quando nasceu a fotografia, por volta de 1827, todos êsses problemas já estavam resolvidos. As Belas Artes já haviam consolidado as suas leis, as suas regras, extraídas, umas da observação dos quadros famosos, que atravessaram os séculos, sempre admirados; outras, dos escritos, dos diários, das memórias dos grandes artistas, que deixaram registrado o seu pensamento a respeito das controvérsias e dos pontos cardiais da junto de conselhos e de regras que, no consua arte.

Essas observações constituem um conjunto de conselhos e de regras que no consenso geral, devem ser seguidas no plano e na execução dos trabalhos de arte. Por umas e outras, orientaram-se os grandes pintores na elaboração das obras primas que ornamentam os grandes museus, e mesmo muitas galerias particulares. Daí o prestígio e a fôrça dessas regras, as quais vêm sendo mais ou menos respeitadas em todos os tempos.

Certo é que tais regras são um **meio**, e não um **fim**. São elas que habilitam o artista a atingir o seu fim, que é expressar os **seus** sentimentos, as **suas** emoções, sem quebra da individual originalidade.

Pode ser uma só a fonte de inspiração, mas cada um deverá interpretar o motivo ao **seu** modo, com independência segundo a sua capacidade e a sua individualidade.

A Fotografia ha de ser "Clássica"

4 — A fotografia artística é um processo monócromo, que só dispõe do preto e do branco, e das respetivas meias tintas; e por isso os motivos coloridos, ou muito luminosos, de alguma forma, escapam às suas atividades. O paisagista deve preferir os assuntos pouco iluminados, as luzes obliquas, os crepusculos, o contra-luz, que lhe oferecem melhores oportunidades de êxito. E por isso mesmo, tem para êle, capital importância o **desenho,** a composição, a coordenação das linhas e dos valores, a **"arquitetura"** da paisagem. Não pode, pois, prescindir das regras da composição, únicos meios de que dispõe para dar ao seu trabalho equilíbrio e unidade. Não pode valer-se da regra adotada com tão bôa fortuna pelos pintores impressionistas de que "a paisagem era "côr" antes de ser **"desenho"** e que a harmonia necessária à unidade ha de ser procurada na relação das tintas e não mais na disposição das linhas ou das massas".

A fotografia não pode deixar de ser **"clássica"** em seus **meios**, pois, não dispondo das côres, ha de buscar a Beleza na forma, nas oposições de valores, na unidade do desenho.

A fotografia de côres — Kodachrome e outras — não obstante os seus aperfeiçoamentos atuais, não leva por isso vantagem sôbre a fotografia comum, não só por suas limitadas aplicações à projeção e à estereocopia, como principalmente porque ainda **não conseguiu libertar-se do automatismo,** não permitindo intervenção alguma do operador na sua execução. Não permite interpretação pessoal.

A Perspectiva

5 — O primeiro cuidado do fotógrafo, ao defrontar-se com um assunto interessante, que mereça ser elevado à dignidade de "Paisagem", é tomar em especial consideração a perspectiva.

A perspectiva é a ciencia das aparências. É ela que nos transmite a sensação da realidade, tanto pela grandeza relativa dos objetos, quanto pela impressão de proximidade ou de distância.

Ha duas espécies de perspectiva: a **linear** e a **aérea**. **A perspectiva linear** deriva da constituição do nosso orgão visual, e, na arte que nos interessa, todo êste trabalho fica a cargo quasi exclusivo da objetiva.

Na fotografia artistica é êste um dos mais palpitantes e discutidos capítulos, sempre tratado com ardor e erudição pelos especialistas da matéria.

★ **Propor novos sócios é o dever de todo bom sócio** ★

Infelizmente esta ligeira palestra, por sua própria natureza, não comporta o desenvolvimento que o assunto requer e merece. E, para tristeza nossa, temos de reconhecer que a objetiva, por mais perfeita que seja, jamais alcançou a sua finalidade artística, que é **transmitir a realidade visual.** A objetiva transmite uma **realidade material,** bem diferente da realidade visual.

Os nossos olhos, por sua poderosa faculdade de acomodação e extrema mobilidade, podem abranger ângulos diversos, tanto mais abertos quanto mais próximos dos objetos. Além disso, têm os olhos um extraordinário poder de síntese, que falta às objetivas. As imagens vistas pelos olhos, ficam impressas na retina e aí persistem por algum tempo. Passando de um objeto para outro, as duas imagens, de alguma forma, se fundem uma na outra, dando à realidade visual uma certa suavidade, uma vaga indecisão, que a objetiva é incapaz de reproduzir. Numa palavra:— os olhos desprezam as impressões secundárias, simplificam, sintetizam; a objetiva — especialmente a anastigmática — em vez de simplificar, analiza demais, registra pormenores inúteis, entra em minúcias que escapam aos olhos.

Para corrigir essa falha, muitas soluções têm sido aventadas e propostas: Objetivas "FLOU", objetivas anacromáticas, objetivas de "artista", objetiva "COLOR", objetiva HEIDOSCOPE e outras.

No que diz respeito à **perspectiva linear,** recomenda-se, para quem não possue objetiva especial, o seguinte:

1.º) — qualquer que seja o tipo de objetiva, a preferência deve recair sôbre as de **foco longo,** pois as de foco curto prejudicam a perspectiva por vários motivos, entre os quais sobrelevam os seguintes:— a) — permitem aproximação exagerada dos primeiros planos, o que acarreta uma **falsa reprodução** das grandezas relativas, aumentando exageradamente o tamanho dos objetos mais próximos e diminuindo o dos mais afastados; b) — reproduzem, no geral, com igual nitidez os diversos planos do quadro, o que equivale à aproximação aparente dos planos afastados, em detrimento da sensação de relêvo e de espaço.

As objetivas com distância focal correspondente a 1½ (uma e meia) vezes o tamanho do lado maior da chapa ou filme, é o que tem sido aconselhado pelos doutos.

2) — Procurar sempre um ponto de vista que facilite a orientação das linhas no sentido do quadro, ou do assunto, fazendo com que as principais convirjam para o centro de interêsse e **nunca para direção contrária.** As linhas conduzem os olhos para o ponto de interêsse e auxiliam o efeito de perspectiva.

Atraidos poderosamente pelas linhas principais — caminhos, cursos dágua, renque de árvores, colinas, etc. — os olhos seguem pressurosos por elas, e a impressão do observador será inteiramente satisfatória se essas linhas conduzirem para um ponto de interêsse. Ao contrário, será decepcionante, se elas se desviarem e conduzirem para fora do quadro.

(Continua no próximo número).

PROF. PAULO FLORENCE

Os últimos dias do mês de setembro ficaram assinalados por uma nota de melancolia e tristeza, ao termos conhecimento do falecimento de nosso caro e venerando consócio, o ilustre Prof. Paulo Florence.

Descendente do grande pesquizador e cientista, Hercules Florence, o nosso "Tio" Paulo — como afetivamente o chamávamos — possuia invulgar inclinação pelas Artes, destacando-se sobremodo como emérito musicista e concertista de excepcionais virtudes interpretativas. Discípulo de grandes Mestres da Europa, trazia uma notável bagagem de conhecimentos musicais, revelados através de explêndidas composições, clássicas e populares, ao lado de uma sensibilidade artística verdadeiramente grandiosa.

"Tio" Paulo surgiu no Clube trazido pelas mãos de seu sobrinho, Arnaldo Machado Florence, e imediatamente cativou-nos pela jovialidade e brilho de seu espírito, moço, dinâmico e incansável, transbordando otimismo e irradiando simpatia. Ele ocupou, como ninguem poderia melhor fazê-lo, um lugar privilegiado em nossos corações e foi, com profunda nostalgia, que recebemos a noticia de seu falecimento.

Todavia, si já não mais podemos tê-lo em nosso convívio, para encantar-nos pela sua extraordinária cultura e deliciar-nos com as suas maravilhosas execuções musicais, te-lo-emos, entretanto, sempre rememorado, quando ouvirmos suas delicadas composições, românticas e melodiosas, ricas de sentimentalismo, creações inesqueciveis do nosso "Tio" Paulo.

CARTAS DA FRANÇA

Especial para o
BOLETIM F. C. B.

Marius Guillard - C.A.P.L.

Com o presente artigo, estamos iniciando a publicação de uma série de cronicas e reportagens de autoria de MARIUS GUILLARD, destacado membro do "CERCLE D'ART PHOTOGRAPHIQUE DE LYON" e nosso correspondente na França. Teremos assim, periódicamente, em nossos futuros números, as **CARTAS DA FRANÇA** com as quais retomamos o fio da meada, num trabalho de intercâmbio cultural e artístico com a tradicional e sempre admirada França e estamos certos de que a preciosa colaboração de Marius Guillard será recebida pelos nossos leitores á altura do próprio alcance que encerra, atualisando-nos com o movimento artístico-fotográfico da velha Europa.

Vem ha tempos, o meu amigo Fernando Palmério, insistindo, em suas cartas, no sentido de proporcionar-lhes um artigo sobre as atividades fotográficas na França.

Assim, apresenta-se hoje a grata oportunidade de falar-lhes dessas atividades, no momento mesmo em que a Fotografia vem de se re-encontrar, em meu país. Com efeito, durante o período que se prolongou de 1940 a 1945, a França encontrou-se isolada dentro de suas fronteiras, o que lhe impediu de manter as tradicionais relações culturais com os paises sul e norte-americanos. Concentrada, assim, sobre si mesma, suas atividades artísticas, deante da gravidade da época, foram relegadas a plano secundário, tendo mesmo sido ordenada a proibição de se fotografar ao ar livre, de modo que não querendo correr o risco de verem seus aparelhos confiscados, a maioria dos fotógrafos amadores passou a trabalhar sòmente em interiores, o que favoreceu os estudos de retratos e naturezas mortas.

Procedendo-se a um recúo no tempo, poder-se-ia supôr que durante aquele período, uma influência particular e inerente se tivesse feito sentir, fazendo escola, uma escola impregnada daquele realismo surpreendente que nos foi dado viver e sentir a cada instante, o qual teria sido fácil descrever em preto, branco e cinza, através da personalidade de cada um. Entretanto, tal influência não se fez sentir e, artisticamente falando, a atividade fotográfica, ao sair dessa quadra sombria, viu-se sensivelmente num ponto neutro.

Significará isto que os trabalhos artísticos aos quais se dedicam atualmente os amadores franceses são idênticos aos de dez anos passados? Não, porque estes amadores tiveram a seu alcance, repentinamente recursos técnicos diferentes, não utilisados anteriormente na Europa, notadamente as emulsões ultra-rápidas, as objetivas "azuladas" e a técnica do sincro-flash ou do relampago eletrônico. Si estes meios, especialmente os dois últimos, ainda não estão difundidos entre a classe média dos amadores, permitiram, entretanto, a certos aficionados, obterem obras notáveis pela veracidade e movimento, longe, todavia, das obras-primas do americano Djon Milli, cuja recente exposição em Paris foi assúnto de intensa admiração e encantamento.

Entretanto, estimulados por este repentino aparecimento de novos recursos técnicos e mais ainda pela visão das possibilidades que se descortinam pela sua utilização generalizada, os amadores franceses se esforçam atualmente por abandonar os velhos caminhos até então trilhados. Este esforço, ainda muito tímido e que não conseguiu se corporificar durante o período sombrio, como acima fiz notar, vem presentemente assumindo aspecto mais concréto pelo aparecimento nas galerias das exposições francezas de fotografias de gênero e de cenas tomadas ao vivo, fotografias nas quais o realismo é ainda acentuado pela sua apresentação em papel brilhante (o que, entre outras cousas, provocou violentas polemicas entre os partidarios do papel mate e do papel brilhante).

Ressalta, entretanto, que a fotografia realista não tem monopolizado para si, toda a preferencia e atenção nas Exposições e Salões; longe disso. Mas é inegável — e isto sem tomarmos partido pela fotografia realista ou não, — que a primeira tende a ganhar terreno em prejuizo sobretudo da fotografia pictórica.

Solução mais fácil, snobismo, esquecimento voluntário das leis fundamentais da Arte Fotográfica, tal como as encontramos nos livros? Algumas destas suposições não são satisfatórias e não respondem á questão exposta. Entretanto, devemo-nos render á evidência e simplesmente reconhecer que o desabrochar da fotografia realista é a consequência lógica do recente **"tranche de vie"** que acabamos de atravessar, o qual através de cada temperamento e de acôrdo com a personalidade de cada um, vem formar a estrutura invisível destas obras cheias de vida ou, ao contrário, da mais profunda desolação, e sempre em papel brilhante esmaltado.

É bem possível que estas poucas linhas não tenham esclarecido completamente os amadores brasileiros, mas resta-me a esperança que tenham ao menos contribuido para situar a posição atual da fotografia francesa no seio da grande familia da fotografia internacional.

rência branco leitoso). A intensidade da côr se controla com a adição de quantidades variáveis de água. Com um pequeno pincél, toma-se então um pouquinho do corante e aplica-se sobre o ponto branco, por meio de pequenos toques, até fazê-lo desaparecer. Aqui também é preciso fazer-se as cousas sem pressa. Si a côr aplicada for muito intensa, pode-se atenua-la facilmente com um algodão húmido, mas si for necessário remove-la inteiramente, então se torna necessário lavar toda a copia em água, pois o corante sempre penetra na emulsão.

Uma regra importante é usar o pincél o mais seco possivel, o que se logra usando como paleta o pedaço de vidro a que nos referimos, pois ajuda a formar uma espécie de pasta da côr desejada.

O corante assim usado, tem o inconveniente de ser percebido quando a copia é observada obliquamente, mas ao mesmo tempo possue a vantagem de ser facilmente lavado, em caso de erro. Se a copia, depois de retocada, for envernizada, então os vestígios do retoque não serão visíveis nem mesmo observando-a de um ângulo muito obliquo.

De passagem poderemos lembrar que os corantes servem muito bem para modificar os tons gerais das copias, reforçar linhas no cabelo dos retratos, marcar as sobrancelhas e cilios, etc..

Finalmente, a aplicação de verniz que atraz mencionamos, servirá para preservar o retoque e também dar mais brilho e vida á copia ou ampliação.

CONCURSO «SESC»

Exposição dos Trabalhos na Galeria Prestes Maia

Conforme anunciamos, inaugurou-se no dia 6 de setembro p.p., na Galeria Prestes Maia, a exposição das fotografias colhidas pelos associados do Clube em Bertióga — Colonia de Férias "Ruy Fonseca", do SESC, quando da excursão realizada naquele aprazivel recanto do nosso litoral.

A cerimonia de inauguração compareceram o Dr. Brasilio Machado Neto, Presidente da Assembleia Legislativa e do Conselho Regional do SESC, deputados Da. Conceição Santamaria e Joviano Alvim, Dr. Ruy Nogueira Martins e José da Costa Boucinhas, da Associação Comercial, Angelo Parmigiani, Presidente da Federação dos Empregados do Comércio, além de Conselheiros do SESC, Diretores e associados do F. C. Bandeirante e elevado número de convidados.

Os trabalhos expostos, focalizando os pontos mais pitorescos, paisagens, cenas típicas, marcos históricos da velha vila, bem como aspectos arquitetônicos e flagrantes da vida social daquela magnifica estancia de repouso, constitue um valioso e artistico documentário fotográfico sobre Bertióga e a Colonia de Férias do SESC, tendo sido os concorrentes vivamente felicitados pelos ilustres visitantes.

A exposição permanecerá aberta durante um mês, de maneira que o público poderá, através de quasi uma centena de magnificas fotografias, apreciar a monumental obra que constitue a Colonia de Férias do SESC, cujas caracteristicas próprias e unicas a colocam em primeira plana dentre as congeneres.

No cliché acima, um grupo feito por ocasião da inauguração, vendo-se o Dr. Brasilio Machado Neto e a deputada Da. Conceição Santamaria ladeados por nosso Presidente e os consócios Francisco Albuquerque, Carlos F. Latorre, Randolfo Homem de Mello e Masatoki Otsuka, vencedores de alguns dos premios do concurso instituido por aquela instituição.

O Bromoleo, os Bromoleistas e seus inimigos

Especial para o "BOLETIM"

HUMBERTO F. ZAPPA

E' possível que tudo o que se tenha escrito em publicações, revistas e tratados, sobre as virtudes do bromóleo, não tenha servido para convencer aos muitos aficionados da Arte Fotográfica, que não admitem o processo dentro do campo da fotografia. Não pensamos, por certo, convence-los, sabendo que quem sente aversão por alguma coisa, dificilmente poderá ser convertido com argumentações e mesmo com fátos. Queremos, no entanto, insistir na defesa de um processo fotográfico, que longe de conspirar contra nossa arte, a dignifica.

Para nós que o praticamos e para os que o criticam, bastaria o exemplo de mestres como Missone, Schein, Hawkins e outros, para compreender as enormes possibilidades interpretativas do bromóleo. Os que o admiram e praticam, encontrariam nas óbras dos grandes mestres, o caminho a seguir para alcançar em suas óbras o verdadeiro valor que dá mérito ao processo. Os adversários teriam nas óbras desses autores, a confirmação de uma supremacia da arte fotográfica e não, — como geralmente argumentam — uma intenção de disfarçar ou desvirtuar a verdadeira fotografia.

Não é possível acreditar que o bromoleista é um inimigo da fotografia pura; ao contrário, antes de bromoleista ele deve ser um bom fotógrafo. Mas chegamos aqui num ponto que deve ser esclarecido. Nem todo bom fotógrafo pode ser um bom bromoleista. No erro de acreditar no contrário cae uma grande maioria, que é justamente a que, ao fracassar no intento, se converte em detratora do processo que não poude dominar.

Muitos são os bons fotógrafos que se iniciaram no processo com sincero entusiasmo e o abandonaram desiludidos, alegando que o mesmo está cheio de dificuldades e imperfeições.

Esqueceram, sem dúvida, duas coisas importantes: que não é possível chegar a ser bromoleista sem uma grande e tenás aprendizagem e que, mesmo dominando o processo, é necessário **saber o que pretende**, ao transformar um brometo num bromóleo. Não basta — temos repetido muitas vezes — transformar o brometo em bromóleo, para dar a óbra um carater artístico. E' necessário um detido estudo dos elementos que existem na fotografia e o maior rendimento que se lhes pode dar por meio dos recursos que o processo oferece, para que o resultado seja em todo o sentido, superior á própria fotografia.

Levar ao bromóleo os mesmos valores que se podem obter na cópia comum ao brometo ou clorobrometo, não justificaria passar por um processo trabalhoso, cujo mérito principal consiste precisamente na intervenção pessoal do autor.

Esta intervenção é ilimitada, mas corresponde unicamente a quem conhece a fundo o processo em todas as suas fases, e isto, de acordo também com a sua capacidade e cultura artística.

Não fica pois dúvida alguma em relação á extraordinária qualidade do processo, e em seu favor poderiamos citar novamente a qualidade artística alcançada pelos mestres citados.

Todas as restrições que se poderiam fazer quanto aos resultados obtidos no bromóleo, devem recair sobre os bromoleistas e nunca sobre o processo.

No que se refere ás acusações dos puristas — que retocam e se valem de todas as artimanhas para melhorar os seus brometos — poderiamos argumentar — e nisto também os favorecemos — que em arte não interessam os processos de que se vale o autor para produzir sua óbra. Não ha razão nenhuma para circunscrever a arte fotográfica á objetiva, filme e papel brometo, quando para todas as artes e especialmente a pintura, permite-se uma extensa variedade de processos e materiais.

Não se julga uma óbra, em pintura, si ela está executada ao carvão, lápis, pastel, tempera, aquarela, óleo e etc. pelo mérito do material empregado, e sim pelo seu valor artístico e sua técnica.

Não pomos em dúvida, nem por um momento, que se pode alcançar o mais alto nível artístico por meio da fotografia pura, mas não acreditamos que seja um atentado á arte fotográfica o valer-se de processos de interpretação, quando se os emprega concientemente e quando representam um trabalho de mérito, que contribue para alicerçar a personalidade de um autor.

Si assim compreendessem os jurados de alguns salões, que hoje recusam de plano o bromóleo porque "não o sentem", o entusiasmo de muitos aficionados se voltaria novamente para a produção de bromóleos, transportes, gomas, carvão, papel Fresson, e etc., com um resultado que permitiria admirar nos salões, belas expressões de arte fotográfica, que longe de "destoar" ou "desmerecer" o efeito do conjunto, contribuiriam para lhe dar uma atrativa e variada qualidade artística.

Arte Fotográfica em seus aspectos locais

J. Polacow — (F. C. B.)

O movimento de Arte Fotográfica tal como vem se apresentando no país, e especialmente em São Paulo, já não é mais passivel de uma aceitação silenciosa. Existem aspectos a esclarecer e pontos a debater.

Ilogico é ignorarmos este surto tão surpreendente da caçula das artes plásticas, no momento mesmo em que se faz sentir a brisa renovadora sobre todos os setores da "intelligentzia" internacional.

Pouco nos importa que em alguns circulos hermeticos do intelectualismo indigena ainda se encare o artista-fotógrafo como criança brincando de gente grande. O tradicionalismo e o conservantismo são os alicerces do magestoso edificio da evolução. Lancemos as fiadas sobrepostas ao alicerce.

Certo e inegavel é que Arte Fotográfica vem atraindo, dia a dia, maior contingente de novos talentos que buscam, na câmara, o instrumento de auto-expressão mais afinado à época trepidante que vivemos.

Torna-se, assim, oportuno abordarmos, destas colunas, algumas facetas desse movimento, objetivando sua divulgação além do circulo de militantes ou daqueles que têm acompanhado mais de perto o surto artistico-fotográfico em nosso meio.

Público e Arte Fotográfica

Toda vez que falamos em Arte, estamos, implicitamente, considerando o seu maior ou menor potencial de influência sobre o público.

Ninguem faz poesia, literatura, música, pintura, escultura ou qualquer outra modalidade de Arte, apenas para deleite pessoal.

O verdadeiro artista age pela influência de duas forças caracterizadas: o anseio permanente de penetração profunda e sutil dos fatos e coisas da natureza e a necessidade incontida de transmitir, aos outros, os seus estados emocionais, utilizando-se da modalidade artistica a que o levou o seu pendor vocacional.

Assim o público é imprescindivel, como abobada de ressonancia à sua força de criar e interpretar, tanto quanto lhe é indispensável "transmitir a mensagem", ou seja, descrever ou cantar em linguagem estética, o "belo" que o cerca, que o inspira e o traz em permanente estado de inquietação e vibração.

A rigor, não deveriamos considerar o público como um todo, reagindo em unissono diante de uma obra de Arte, o que seria enquadra-lo numa equação irreversivel de psicologia social. Está claro que não pode haver uma reação coletiva, senão individual e na justa medida em que cada um se identifica com o autor, através da obra.

Entretanto, levando em linha de conta certos fatores causais, que definem determinada estrutura social numa época e numa região, não constitue fanueridade a busca de um denominador comum que conduza à constatação, se não das reações propriamente ditas, ao menos das possibilidades de influencia e grau de interesse que certo ramo das Artes pode exercer sobre o que designamos de "público".

Sob este ponto de vista, não ha negar que a Arte Fotográfica, a despeito das suas confinações, como o figurativismo quase obrigatório que lhe impõem os sistemas óticos das objetivas, a ausência da terceira dimensão e da cor — tem a seu favor, o elevado grau de acessibilidade ao público, pela imediata identificação deste com os temas e motivos.

Um quadro fotográfico, quando realmente artístico, apresenta o dom de chamar a atenção sobre si, inicialmente, pelo simples arranjo dos valores plásticos que o compõem numa verdadeira ação de impacto. Na mecânica psicologica, poderiamos dizer que, por enquanto, foi despertada a curiosidade do espectador. Tal curiosidade o conduz, por uma tendencia natural, ao exame mais detido, provocando, assim, o seu interesse pelo tema ou motivo. Resulta, daí, o acordo das suas emoções básicas de admiração, sentimento, etc., na proporção da força ou do valor da propria obra.

Se considerarmos, pois, que a Arte é representada pela trilogia BELEZA, VERDADE e RAZÃO, reconheceremos que a fotografia artistica possui o mérito inicial de conduzir o espectador diretamente ao tema de um modo comodo, não lhe exigindo um estágio cultural preparatório ou elucubrações cerebrais de penetração e pesquisa. Alie-se esta propriedade à circunstancia de contar a Arte Fotográfica com possibilidades expressionais e interpretativas, por assim dizer, interditas a outros ramos artisticos, especialmente no setor das cenas de genero realistas, ricas de movimento, que somente a rapidez centesimal do segundo pode fixar e perpetuar — e só ha que concluir pelo seu tremendo potencial de influencia sobre o público.

E' o que se pode constatar, de um modo objetivo, por ocasião da realização dos Salões de Arte Fotográfica. Para não

mos mais longe, basta citar que o último certame realizado pelo Foto-cine Clube Bandeirante, na Galeria Prestes Maia, em fins do ano passado, atraiu perto de cem mil visitantes. Foi uma demonstração cabal do grau de interesse despertado no grande público por esse ramo das Artes que lhe fala tão de perto, numa linguagem familiar e acessivel, onde cada qual compartilha das experiencias do autor e se sente inteiramente à vontade para opinar e externar as emoções que lhe foram despertadas, sem receio de cometer heresias que provoquem risos superciliares dos iniciados.

Assumamos uma posição de prudencia no atinente à controvertida questão do compromisso social das Artes, situando-nos entre os extremos. Nem nos parece caber a qualquer ramificação artística, o papel de tribuna politica, exercendo uma influencia dirigida, sobre as massas, nem devemos admitir a sua existencia como um mundo à parte, intangivel e divorciado dos anseios que convulsionam as populações. No meio-termo, reside a virtude.

Ainda assim é certo concluir que, presentemente, a Arte Fotográfica poderá influir de modo inegualavel, nas tendencias culturais e estéticas das coletividades, o que bem evidencia a responsabilidade que cabe, neste setor, aos artistas-fotógrafos.

Já criamos uma mentalidade artística par a fotografia?

Não se discute mais se Fotografia é Arte ou não é Arte, pois sabe-se muito bem que a câmara fotográfica em si, não passa de um instrumento como outro qualquer — pincel, carvão, cinzel, etc..

Necessário é discernir se aquele que faz fotografia é ou não artista. Assim, o que existe, realmente, são fotógrafos artistas e meros fotógrafos.

A inexistência de uma linha divisoria bem nitida, separando a fotografia artistica da mera fotografia é o que ainda traz confuzão no espirito dos menos avisados.

Postas as coisas neste pé, cabe à proposição inicial — se já criamos mentalidade artistica para a fotografia — uma resposta clara, franca, sem ladear a questão: — não obstante o agrado que lhe causam as fotografias, conforme já acentuamos ainda não existe nas massas ou mesmo em alguns meios intelectuais, a devida compenetração de que se possa fazer Arte séria pelos processos fotográficos.

Aquele mesmo individuo que fala com respeito e quase unção, da música, da pintura, ou da escultura, apenas aceita com bonomia e tolerância, o trabalho do artista-fotógrafo. Qual destes últimos não terá passado pela experiência de mostrar a um "dilettanti" um trabalho que lhe custou meses ou anos de concepção, estudo, pesquisas e numerosas tentativas de interpretação, para ouvir, afinal, um "sim senhor, parabens; está uma verdadeira pintura"? E com isso acha o cidadão entendido em Arte que esgotou a adjetivação, obtendo do autor, um crédito de gratidão para o resto da existência.

Dificilmente o leigo aceita que se possa fazer um trabalho verdadeiramente artistico, num centésimo de segundo, empregando processos aparentemente tão técnicos e mecanizados. Como é possivel isso se se levam tantos meses ou anos para pintar um quadro ou compor uma partitura musical?

Esta concepção erronea e inconsistente, é, infelizmente, a que predomina e sòmente um conhecimento mais profundo do que seja, realmente, a Arte Fotográfica, poderá destruí-la. Mas isto levará algum tempo.

Os conhecimentos do fotógrafo

Vejamos, muito por alto, como as coisas se passam:

Antes de mais nada, o fotógrafo tem necessidade de conhecer a ótica e a mecânica do seu aparelho, as possibilidades do material negativo e positivo e ainda a química dos agentes reveladores, etc.. Este é, apenas, o seu acervo técnico e o mínimo que se exige para alguem fazer uma fotografia documentária que se aproveite.

Além disso, deve conhecer profundamente as regras de composição pictórica e jogar com os valores plásticos, não como na pintura, mas de acordo com as próprias possibilidades do seu meio expressional, onde a luz é tudo e o assunto quasi nada. Isto constitue apenas o conhecimento artistico do "mettier", mas que, de per si, não o habilita a uma realização de envergadura.

Capítulo importante é o conhecimento da luz em todas as suas variações e possibilidades, o que exige estudo e observação demoradissimos, até que venha a senti-la como viva, tornando-se afeito aos seus caprichos e "esquisitices".

As características inerentes á sua Arte, exigem ainda do fotógrafo um acuradissimo poder de seleção que lhe permite discernir de pronto, as cenas e os assuntos, o modo de tratamento e as condições de iluminação, num lapso de tempo muito limitado, pois os recursos de interferencia posterior são mínimos. E' quando se sente a diferença fundamental entre a Arte Fotográfica e a Pintura. O esboço do fotógrafo é o negativo, no qual ele pode introduzir muito poucas alterações; assim, esse esboço deve apresentar o máximo de perfeição.

Tudo isto, para obter apenas o esboço que neste caso, é o negativo. Entre este e o quadro pronto para uma exposição, ainda ha uma estrada muito dura a percorrer.

De posse de todos esses conhecimentos, ninguem pode julgar-se ainda um artista, pois a Arte Fotográfica não é constituida por um receituario de botica, de manipulação certa e infalivel, bastando aplicar meia

duzia de regras para se obter obra de mestre.

Atraz da câmara, deverá estar um temperamento verdadeiramente artistico, de apurado senso estético, que consiga transmitir suas emoções num simples retangulo de papel, onde tudo terá de ser dito entre o branco e o preto, de uma forma pessoal e inconfundivel, original e sintética.

Como se vê, nem é tão simples, nem tão mecanizado.

Não nos é licito, entretanto, clamar ou reclamar porque ainda não existe, entre nós, uma mentalidade artística, para a fotografia. Esta, realmente, nasceu sob o signo da rapidez, mas mesmo assim, não poderiamos esperar que, em tão poucos anos, já pudesse ombrear com as suas irmãs mais velhas, no que diz respeito a prestigio ou mesmo compreensão.

A mentalidade artistico-fotográfica será a decorrencia da divulgação consciente do valor, do alcance cultural e social, do mérito e das possibilidades da Arte de Daguerre.

Nesta tarefa, muito cabe aos criticos de Arte que, confessemos, pouco têm feito, até agora. Não os culpamos, por isso, pois tudo é uma questão de tempo. Esperamos, tão sòmente, que a sua ajuda não se faça tardar.

Influência dos Salões Internacionais sobre os nossos Fotógrafos

Como é sabido, ha cinco anos vem o Foto-cine Clube Bandeirante promovendo na Galeria Prestes Maia, salões anuais de Arte Fotográfica, de carater internacional.

Para se ter uma ideia do interesse que se conseguiu despertar para esses certames, no Exterior, basta citar que, do último Salão, participaram vinte e seis paises, reunindo trabalhos dos mais renomados artistas de todos os continentes.

Assim, torna-se curioso proceder a um retrospecto comparativo.

Quando da realização do 1.º Salão Internacional, em 1944, sentia-se uma profunda diferença entre o padrão de qualidades dos trabalhos vindos do estrangeiro e dos fotógrafos nacionais, o que não era de estranhar, num primeiro confronto. Não quer isto dizer que todos os trabalhos dos primeiros fossem obras de mestre, mas de qualquer modo a diferença era palpavel, salvo uma ou outra exceção.

Faltava aos nossos, aquele cunho de arrojo e realismo que tanto valorizavam os trabalhos do exterior, fosse na forma ou no conteudo, na escolha do assunto como no modo de tratá-lo.

Os nossos quadros, si bem que na maioria, obedecendo a um arranjo criterioso e acadêmico, apresentavam-se estáticos. As paizagens, marinhas, ou cenas de gênero, ainda se mostravam tremendamente influenciadas pelas noções do pintoresco, tal como se fossem pinturas monocromaticas de assuntos imobilizados. Mesmo no retrato, sentia-se arraigado o convencionalismo.

As possibilidades fotográficas, a serviço de uma Arte, ainda não haviam sido exploradas, senão no seu sentido primário. Era a pintura que ainda dominava a mentalidade dos nossos fotógrafos.

Assim, 1944 marcou uma etapa na Arte Fotográfica nacional. Dos "confrontos e paralelos" advindos no 1.º Salão Internacional, brotou o seu redescobrimento entre nós.

Começamos, então, a perceber que se poderia imprimir um cunho mais pessoal ao tratamento de cada assunto, descartando-nos do convencional e vencendo o temor de contrariar os canones de pictorialismo, tal como eram compreendidos na época.

Firmou-se a convicção de que pelos processos fotográficos, poder-se-ia empreender uma modalidade de Arte inteiramente diferente da pintura, dela se assemelhando apenas pela representação dimensional.

O estudo das variações do ângulo de iluminação descortinou novas possibilidades para o intencionalismo, facultando mostrar determinado assunto nos seus mínimos detalhes texturais ou como u'a massa opaca onde prevalece tão sòmente o desenho da sua silhueta, não excluindo, ainda, de apresentá-lo em todas as nuances intermediarias.

O ângulo de tomada passou a preocupar os fotógrafos como fator preponderante no melhor arranjo, pois as suas variações possibilitavam-lhes figurar e interpretar os temas fugindo inteiramente ao ponto de vista convencional. Assim, assuntos aparentemente banais transmutaram-se em manancial infindavel de material pitórico. Por isso mesmo o fotógrafo não é mais o cavalete ambulante, sempre com o aparelho à altura do umbigo ou do nariz. Verdadeiras acrobacias lhe são exigidas e não raro é encontrá-lo de ventre ao solo ou encarapitado num girau, em busca do melhor efeito.

Movimento, dinamismo, vibração, jactos de luz e pinceladas de sombra, eis o que nos ensinou a utilizar o 1.º Salão Internacional de Arte Fotográfica realizado neste planalto de Piratininga, no ano da Graça de 1944.

Outros salões vieram e, ano após ano, fomos constatando o aperfeiçoamento progressivo dos nossos fotógrafos, pois cada salão lhes trazia novo e variado material para estudo.

Regrazinhas foram sendo esquecidas e hoje ninguem mais se acanha de utilizar distorções óticas ou cromaticas intencionais, desde que as mesmas apresentem a solução de certos problemas plásticos. Hoje, aponta-se, cá de baixo, a objetiva para o capitel de uma coluna, pouco importando a lei da gravidade, uma vez que se consiga penetrar o sentido estético do assunto.

Devolvem-se, assim, à pintura, com o penhor da gratidão, os temas e assuntos que lhe haviam sido tomados de empréstimo

atirando-se os fotógrafos, avidamente, àqueles que lhes eram predestinados, no Império da Luz.

Ao passo que a pintura, irmã mais velha, procura sofregamente renovar os seus encantos, tornando-se cerebral e usando de uma linguagem rebuscada (nem sempre acessível), a fotografia cativa a sua côrte de admiradores com os menelos de menina-moça, trefega e graciosa, mas já conciente da sua personalidade.

Não se infira daí que já tenhamos atingido o "climax". Longe disso. Adquirimos, tão sòmente, a auto-conciencia das enormes possibilidades da fotografia como meio expressional.

Uma coisa, entretanto, é certa. No salão de 1948 não mais se verificou aquela distancia entre o padrão de qualidade dos trabalhos estrangeiros e o dos nacionais. Isto evidencia o de quanto nos valeram as lições auferidas nos anos precedentes.

Como a Arte não tem fronteiras, nada justificaria a jactancia de que os brasileiros se fizeram artistas-fotógrafos à sua própria custa, isentos da influência do exterior. Pelo contrário. O que nos tem sido proporcionado pelos Salões Internacionais promovidos anualmente pelo Foto-cine Clube Bandeirante, nesta Capital, constitue-se de uma valia inestimável para a formação de nossa mentalidade artistico-fotográfica.

O que é imprescindível é que estes certames sejam realmente prestigiados por todos aqueles que têm sincero interesse no aperfeiçoamento da nossa Arte Fotográfica e esperamos que assim aconteça.

O "CORREO FOTOGRAFICO SUDAMERICANO" E A NOSSA CAMPANHA PRÓ SÉDE PRORIA

Uma das características mais interessantes da fotografia, é a de irmanar nos mesmos anseios estéticos, povos das mais diversas regiões do globo. A Arte Fotográfica internacionalizou-se e desse modo tem contribuido para uma aproximação dos seus cultores, não contando distâncias nem fronteiras.

Agora mesmo vimos de receber uma prova eloquente de confraternização dos nossos amigos da Argentina, à frente dos quais se destaca a figura dinâmica e muito estimada de Alejandro C. Del Conte, **Diretor do** Correo Fotografico Sudamericano.

Trata-se de uma contribuição dessa prestigiosa Revista na Campanha empreendida pelo Foto-cine Clube Bandeirante para a aquisição de sua séde própria. Nesse sentido, Del Conte dirigiu uma carta ao nosso Presidente, que prazeirosamente aqui reproduzimos, como edificante exemplo de singeleza e elegância:

> **"A. Del Conte saluda con la estima de siempre al distinguidisimo Presidente de Foto-cine Clube Bandeirante, Dr. Eduardo Salvatore, y le ruega aceptar la orden adjunta como contribución de la revista para la adquisición de la casa propria de la entidad. Y le ruega, también, que no tome en cuenta el monto de este aporte, sino el deseo que el mismo expresa de asociarmos al jubilo de los bandeirantes por la idea concretada, ejemplo magnífico para todas las entidades del género en Latinoamérica".**

Esse cativante gesto da renomada Revista e seu extraordinário Diretor, sensibilizou sobremodo a todos os "Bandeirantes", dos quais o nosso Boletim se faz o porta-voz num sincero e cordial agradecimento.

4.º SEMINÁRIO DE ARTE FOTOGRÁFICA

Com a afluencia que bem demonstra o quanto esta nova atividade do Foto-cine Clube Bandeirante está despertando o interesse dos aficionados da arte do branco e preto, realizou-se em meados do corrente mês de novembro, na séde social, mais um seminário de arte fotográfica.

Não ha a menor dúvida estar plenamente vitoriosa esta iniciativa que vem proporcionar aos "bandeirantes", valiosos elementos de ilustração e orientação, mercê das discussões que se travam entre os presentes, seja na análise das qualidades ou defeitos das fotografias em estudo, seja no tocante aos inumeros e variados problemas artisticos que interessam de perto á fotografia.

Assim, o último seminário, que foi dirigido com a perspicacia que lhe é peculiar, por nosso companheiro Jacob Polacow o qual, habilmente, soube provocar entusiásticos e interessantes debates como, por exemplo, o que se travou entre Geraldo de Barros, Eduardo Salvatore e Francisco B. M. Ferreira sobre o livre arbitrio na composição fotográfica, discussão da qual acabaram participando quasi todos os presentes.

Comprovam ainda essas reuniões — cousa que muito nos satisfaz e folgamos em registrar — que não se limitam os associados do Clube simplesmente a "bater chapas", com maior ou menor felicidade, como, talvez, poderão pensar muitos dos que não privam com o Clube. Muito ao contrário, dedicam-se muito sériamente á fotografia, encarando-a não como simples passatempo, mas estudando-a e cultivando-a como verdadeira Arte que é, preocupando-se com os múltiplos e variados problemas que interessam ás Artes em geral e em particular á Arte Fotográfica, cientes de que sòmente com esses conhecimentos e com uma sólida cultura artística poderão aprimorar e desenvolver aqueles dotes artisticos inatos que os levaram a escolher a máquina fotográfica como instrumento para exprimirem seus sentimentos e suas emoções estéticas.

Damos a seguir um resumo dos debates, colhido por nosso companheiro Manoel Morales Fº., que dará aos que não puderam assisti-lo, uma pálida idéia de como decorreu o 4.º Seminário.

4.º SEMINARIO

Orientador: Jacob Polacow

Anotações: Manoel Morales Fº.

1.º Trabalho — "Na janela"

Autor — GERALDO DE BARROS

Técnica — Ap. Rolleiflex c/ Tessar 4,5 — 5 minutos de exposição — filme Ansco Supreme, filtro vermelho — como diafragma usou um cartão com um furo de alfinete.

ORIENTADOR — Quando usou como diafragma um cartão perfurado, diminuindo assim o diafragma da máquina, o fez como simples curiosidade ou sabia, préviamente, qual seria o resultado?

AUTOR — Havia lido sobre o assunto e sabia, portanto, que embora ganhando profundidade, não obteria nitidez em nenhum ponto da fotografia, ou melhor, em nenhum plano. Ao executar a fotografia em estudo, julgou oportuno aplicar esse método, não só para uma experiência prática, mas porque sua intenção éra justamente essa, afim de fugir um pouco ao têma do concurso interno ao qual foi apresentada — "Cristais e metais", — pois que o mesmo lhe parecia mais técnico do que artístico.

ORIENTADOR — Esclarece que não se pedia simplesmente o rendimento dos cristais ou metais, mas sim, composições com objetos feitos daqueles materiais, envolvendo, portanto, o têma proposto, como todos os têmas prefixados, problemas técnicos e artísticos. Solicita ao autor diga á casa qual o seu modo de pensar: si é preferível deixar que os associados se guiem pela própria intuição ou se deveria ser feito um esquema explicativo para cada têma fixado?

AUTOR — Julga que deve-se deixar a cada um interpretar a seu modo o têma prefixado, pois assim poder-se-á melhor aquilatar da força creativa de cada autor; o contrário, como p. ex. no caso do têma em questão, levaria apenas a soluções puramente técnicas.

ORIENTADOR — Nesse caso o pensamento do autor é de que o artista deve ser absolutamente livre?

AUTOR — Sim; todo artista deve ser completamente livre, tendo compromissos apenas consigo mesmo.

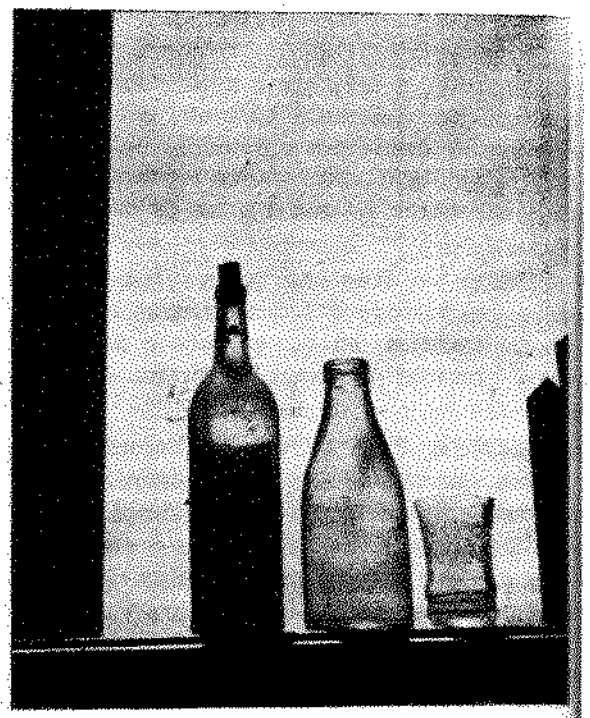
ORIENTADOR — Discorda do autor, pois julga que o artista tem compromissos bastante fortes não apenas para consigo mas para com os outros, ou melhor, com o público. Nenhum artista prescinde de público — por público entendendo-se o número de pessoas a quem a obra é exibida, pouco importando a qualidade e o artista deve se fazer entender numa linguagem a mais simples possivel.

AUTOR — Mesmo assim, o artista não deve ter compromissos nem sujeitar-se a regras algumas, dando livre expansão ao seu íntimo seja na escolha do assunto seja na composição do mesmo.

MARTINS FERREIRA — Discorda; toda arte rege-se por certos princípios e mesmo fazendo arte, simplesmente por intuição, não se pode abandoná-los totalmente.

E. SALVATORE — Discorda também do autor. O artista, embora pareça livre, na realidade está preso ás regras de composição. Destas, ha uma da qual nenhum artista se livra, ou seja a regra primordial: a de dispor os elementos que entram na fotografia de forma agradável a vista. Esta é a mais elementar regra de composição, e mesmo não se prendendo a nenhum esquema predeterminado, o artista automáticamente e instintivamente a segue, ao procurar o melhor arranjo para seu quadro.

As regras de composição nasceram pela observação repetida de que um determinado arranjo dos 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 o que acontece é que, co-



"NA JANELA" Geraldo de Barros

nhecendo as regras de composição, tem o artista facilitada a sua tarefa e depois, pelo habito, emprega-as, por assim dizer, inconscientemente.

ORIENTADOR — Confirma a tése de Salvatore. As regras de composição são antes uma consequência do que uma causa. Nasceram da coincidência de todos os quadros terem seus pontos fortes em determinados lugares. Isso fez com que os artistas estudassem o porque dessa coincidência e daí nasceram as regras que regem, embora intuitivamente, todos os artistas. Julga o conhecimento das regras fundamentais de composição absolutamente necessárias e não vê nenhum perigo em esquematizar e ensinar tais regras.

AUTOR — Julga que ha perigo; o perigo de escravizar o artista a regras e mais regras, provocando a falta de personalidade.

E. SALVATORE — Contesta. Desde que o artista tenha personalidade própria não ha o perigo de se escravisar a regras predeterminadas. Elucida com o próprio trabalho em estudo, no qual o autor, mesmo pensando ser absolutamente livre, compoz o seu quadro dentro das regras de composição e equilíbrio.

O seu livre arbitrio não o levaria, p. ex. a deixar uma das garrafas suspensa no ar..

NELSON RODRIGUES — Voltando ao trabalho discutido, notava que o autor conseguiu traduzir um ambiente bastante pobre já pela pouca definição dos objetos, já pelas luzes que foram bem empregadas, evitando detalhes nas sombras, no que o autor foi bem feliz.

G. LORCA — Não lhe parece boa a composição, em virtude das duas massas escuras preponderantes; na sua opinião o autor deveria eliminar a menor, á direita do quadro.

Sra. MENHA POLACOW — Discorda do Sr. Lorca; procedendo-se como sugere o mesmo, o trabalho se tornaria uma simples fotografia de garrafas, não sugerindo o ambiente que é o que lhe dá valor. Julga necessária a pequena massa escura, para dar maior equilibrio ao quadro e mesmo para completar a idéia que levou o autor a executá-lo.

PLINIO S. MENDES — Apoia a opinião precedente e acrescenta que sem isso o trabalho ficaria uma "sinfonia inacaba"...

AUTOR — Confirma que sua intenção não foi fotografar os objetos, mas através dêles sugerir um ambiente.

F. ALBUQUERQUE — Julga que a moldura formada pelas duas massas discutidas, é ainda fraca para sugerir o ambiente a que o autor se propoz.

É discordado por Da. Menha Polacow, Salvatore, e outros, cruzando-se as opiniões, na maioria favorável ao autor, com o que o orientador dá os debates por encerrados.

2.º Trabalho: "Composição"

Autor: Francisco A. Albuquerque

Tecnica — Ap. Linhoff-Téknica — obj. Ektar de 20 cts. — F. 32 — Filme Super XX — revelador DK-20 — ampliação em Vitava Opal, revelado em D. 52 — Fundo branco, com luz natural.

ORIENTADOR — Teve dificuldades para fazer o trabalho?

AUTOR — Sim. Tentou varias posições dos objetos sem, entretanto, conseguir o que pretendia, quando encontrou a fórmula desejada conforme se verifica do trabalho em exame.

E. SALVATORE — Solicita que o autor explique, primeiramente, o que desejava exprimir com aquele trabalho.

AUTOR — Declara que desejava apenas fazer uma composição com linhas curvas — "estava com ansia das curvas" — tanto que fez outras composições, na mesma ocasião, com a mesma idéia; confessa que ainda não está satisfeito de todo com a composição realizada, pois após ter dispendido grandes esforços, sente que ainda não conseguiu a harmonia desejada de linhas e curvas que éra o seu objetivo, dentro do retangulo de papel. Explica também, que não procurou retratar os objetos de que se serviu, mas evitar mesmo, tanto quanto possível, a sua identificação, servindo-se apenas das linhas por eles formadas.

PLINIO S. MENDES — Julga que o autor foi feliz em seu objetivo, pois o trabalho é harmonioso em seu todo e a disposição dos objetos equilibrada. A única dúvida que tinha éra justamente a identificação dos objetos, mas o autor declarou que não desejava identificá-los através do quadro e confessa que embora tenha procurado descobrir quais seriam não o havia conseguido até o momento.

AUTOR — Para a composição empregou os seguintes objetos, todos de cristal: um cinzeiro, com bordos escuros e duas lentes; fez com que nas lentes se refletisse a esquadria da janela para obter os traços em vertical que se vêm dentro das mesmas.

S. TREVELIN — Quer lhe parecer que houve excessos de linhas no trabalho em apreço, perturbando um pouco a composição. O efeito lhe pareceria melhor, si fosse mais simples.

A. ROCHA — A seu ver, o trabalho está equilibrado, pois embora pareça haver excesso de linhas não cansa a vista.

ORIENTADOR — Resume os debates, salientando a preocupação do autor de fazer uma composição abstraindo-se dos objetos que a compõe para obter apenas um jogo de linhas e efeitos de luz.

3.º Trabalho: "Jarra e copo"

Autor: German Lorca

Técnica — Ap. Rolleiflex. Tessar 1:3,5 — filme Ansco Supreme, revelado em DK-20 — Diafragma a 8, com 1 minuto de exposição — Luz artificial.

ORIENTADOR — Pede que o autor exponha quais as preocupações que teve ao executar o trabalho e como procurou resolvê-las.

AUTOR — Ao conceber o quadro, não visou propriamente a plástica dos objetos de que se servira, nem o rendimento do cristal, preocupando-se mais com o contorno, com o desenho, dos mesmos, numa quasi silhueta. Sua preocupação foi portanto mais os efeitos de luz e afim de obter o que desejava, iluminou o fundo com um "spot", de maneira a que a luz se tornasse gradualmente menos intensa na direção das margens superiores do quadro. Acentuou ainda esse efeito, ao ser executada a ampliação, com as proteções de todos conhecidas.

F. ALBUQUERQUE — Julga que o autor não teve maiores preocupações com a composição, que lhe parece demasiado simples, parecendo mais um trabalho de finalidade comercial — de catálogos de publicidade — do que com finalidade artística, eis que todo o trabalho se resolveu numa questão puramente técnica, qual seja a iluminação.

G. BARROS — Discorda de Albuquerque. Embora o trabalho seja simples, singelo, traduz o que o autor se propoz a fazer, segundo ele próprio esclareceu. Ao julgar um trabalho devemos procurar nos integrar e penetrar na intenção do artista, e não julgá-lo pelo que nós faríamos com os mesmos objetos. Quanto ao trabalho em apreço, parece-lhe bom, "gostoso" de se olhar, tanto pelo jogo de luz como pela tonalidade da cópia.

ORIENTADOR — Confirma a opinião de G. Barros no tocante ao esforço que o julgador deve fazer para se identificar com a intenção do artista ao examinar e analisar o quadro. O quadro em apreço, impressiona justamente pela simplicidade, cousa essencial na arte fotográfica e que o autor logrou realizar. A iluminação, também, parece-lhe das mais felizes, pois foi justamente por ela que o autor fugiu a um trabalho puramente documentário, a uma simples e banal fotografia de jarra e copo, sem qualquer valor artístico.

Salienta ainda a ótima impressão causada pelo último concurso do qual foram tirados os trabalhos em exame neste seminário, exatamente pelo esforço feito pelos concorrentes para, servindo-se dos objetos de cristal ou metal, fugir á fotografia documentária, utilizando-se dos mesmos para criar efeitos de luzes, ou de formas, mesmo a custa da não identificação dos objetos. Esforço bastante louvável e que deve ter proporcionado aos concorrentes inúmeros e valiosos ensinamentos. E, com essas palavras, devido ao adiantado da hora, dá por encerrado o 4.º seminário de arte fotográfica.

TAÇA "SIMPATIA"

Conforme comentamos num dos últimos Boletins, a Sociedade Fluminense de Fotografia, num gesto dos mais cativantes, instituiu a "Taça Simpatia", para ser conferida, por votação popular, ao trabalho que mais agradasse, dentre os da representação bandeirante á 1.ª Exposição Mundial de Fotografia, promovida pela prestigiosa entidade de Niterói.

Os trabalhos aceitos pelo juri, ficaram expostos na séde da Fluminense, durante vários dias e, encerrada a exibição, foram computados os votos, resultando vencedora a fotografia "Zilda", de nosso consócio Carlos F. Latorre, com 19 pontos. Com efeito, é uma linda fotografia, que reune excelentes predicados, a todos agradando e, aliás, quando de sua primeira apresentação no último Salão bandeirante, classificou-se na enquete popular que então promovemos, em segundo lugar, tendo também obtido o prêmio "ao melhor retrato" no Salão de Tres Arroyos, Argentina, em 1948. Está, portanto, Latorre, de parabens, mais uma vez.

I CONCURSO CINEMATOGRÁFICO NACIONAL PARA AMADORES

O Foto-cine Clube Bandeirante está patrocinando o I Concurso Cinematográfico para Amadores, abrangendo filmes em 8 e 16 mm., em branco e preto ou coloridos, classificados em duas categorias: a) filmes de argumento ou enredo e b) filmes documentários (viagens, científicos, turismo, etc.).

Diante da escacez de filmes que se registrou no mercado nacional, o Departamento Cinematográfico daquela agremiação deliberou prorrogar até 31 de dezembro do corrente ano, o prazo de inscrições, atendendo assim às solicitações que lhe foram endereçadas por diversos amadores de São Paulo e de outros Estados, interessados em participar do original concurso.

Além dos prêmios a serem conferidos aos dois melhores filmes em cada categoria, serão outorgados ainda mais dois prêmios especiais oferecidos pelos jornais A GAZETA e "A Gazeta Esportiva". O primeiro será atribuido ao autor do melhor filme (em 8 ou 16 mm.) que explorar a Capital paulista como têma principal expondo suas atividades industriais, empreendimentos, arquitetura, parques, etc. e o segundo será conferido ao autor do melhor filme esportivo (disputas, demonstrações, treinamentos, etc.).

A Secretaria do Foto-cine Bandeirante, à rua Avanhandava, 316 nesta Capital, atenderá com o maior prazer às consultas dos interessados em participar deste concurso, bem como acolherá com simpatia quaisquer sugestões para maior êxito da disputa.

ÉCOS DO XXXVII.º SALÃO DE ARTE FOTOGRÁFICA DE PARIS

Aldo A. de Souza Lima

Através do excelente comentário de Daniel Masclet — o renomado artista-fotógrafo francês, orientador do "Grupo dos XV" — no **Photo-Cinema** de Novembro p.p., nos foi dado aquilatar, devidamente, os valores das varias representações ao famoso certame parisiense.

A crítica abalisada e verdadeira, daquele renomado articulista, apresenta tantos pontos de semelhança com as palpitantes discussões no seio do F. C. Bandeirante, que nos foi impossível deixar de transcrever, ao menos em parte, o citado artigo.

Segundo Masclet, o Salão de Paris de 1949, apresentou progressos, maiores ou menores, conforme os pontos de vista e, "pela primeira vez, nele se fez sentir a influência dos novos, ou seja, daqueles que não fazem fotografia ha mais de cinco ou seis anos". O recuo dos "velhos", já assinalado em anos anteriores, se acentuou fortemente, desta vez. Dentre as múltiplas razões, a principal não é a idade, como se poderia supôr, mas sim qualquer cousa como um desafeto em relação a uma arte ha muito praticada sem inovações. O renovamento é absolutamente indispensavel se desejamos manter o interesse! Cita Montherlant: "Fazemos uma cousa por prazer, em seguida por obrigação e, finalmente, por hábito...". Eis o que se deve evitar!

"A moda, tão bem compreendida pelos artistas da costura, não tem outro designio senão de manter bem viva a atenção e o interesse, não sòmente do público como também aquele do creador. Os fotógrafos, todavia, não parecem compreender, claramente, as vantagens — enormes e varias — que extrairiam de um arejamento de sua arte. Esta faculdade, este dom de renovação, este jato de inspiração, tão grandemente espalhado entre outros artistas, pintores, desenhistas, costureiros ou musicos, parece extremamente raro entre os adeptos da objetiva. Muitos, dentre eles, cansados, acabam por abandonar, pouco a pouco, esta arte que não mais lhes traz as alegrias apaixonantes das descobertas..."

"Um homem(e sobretudo um artista) deveria mudar todos os seus habitos cada oito ou dez anos", diz Masclet. "Caso contrário ele se embóta lentamente, torna-se pobre em ideias e começa a definhar! Enfada aos outros e a si próprio! Além disso, devemos considerar que a renovação de um artista-fotógrafo é, relativamente fácil e se póde processar de muitas maneiras quer subjetiva ou objetivamente. Transformacões de formas, de estilo, de motivos, novas linhas de composições. Estas, combinadas com a utilisação de novos aparelhos, de formatos e, sobretudo, aliadas a uma nova modalidade da "maneira de pensar", oferecem um campo inexgotável àqueles que desejam progredir, acompanhar a mentalidade das épocas com seus vários usos e costumes.

A seguir, Masclet passa em revista as representações do Salão.

Destaca, de início, a inexistência de equivalência entre o valor artistico e a grandeza de número das diversas representações. Assim é que "o espaço maior ou menor, ocupado por tal Nação não corresponde, sempre, ao seu verdadeiro valor".

Cita a Tchecoslovaquia — "dominou de longe número" —; a Hungria e o Japão — "equilibrados em valor e número"; o Brasil — "galgou, novamente, o seu lugar"— o Egito — "notável por ter apresentado uma seleção de dois únicos autores". Deplora que os Estados Unidos não tenham apresentado trabalhos dos verdadeiros artistas americanos, — "aqueles de quem admiramos os trabalhos amiude surpreendentes, sempre modernos e por vezes entusiasmantes, através do Life ou do Modern Photography. Eles não são vistos, quasi nunca, nos Salões...".

Passando a analisar mais detalhadamente as representações dos vários paises concorrentes, salienta Masclet a representação do Brasil — no ultimo número o Boletim do F. C. B., deu a relação dos trabalhos que a compuzeram — como uma das mais importantes do Salão de Paris, acrescentando, textualmente:

"É muito importante a representação do Brasil; com grande força de "impacto", com imagens que transportam, eles são altos nas cores, intensos, vibrantes de brilho e riqueza. Vimos "Tarefeiro mirim" de Palmério, bem apanhado, com belos cinzas prateados; uma janela radiante do sól ("Estudo com janela") **de Polacow e a única nenufar do salão** ("Sonho" de Ludovico E. Mungioli), **mas... é famoso, com suas folhas fortemente bordadas em negro! Finalmente, um admirável perfil de mulher,** ("Ondas", de F. Albuquerque) **em sombra chinesa, ornado por luxuriante cabeleira loura, macia, que se amolda qual ondas de sêda despertando o desejo de nela mergulharem-se os dedos... Um dos mais belos retratos deste Salão em que se contavam bem poucos...".**

Pelas palavras textuais acima bem podemos avaliar o quanto foram apreciados os trabalhos dos nossos colegas do Foto-cine Clube Bandeirante e o exito que obtiveram

para a arte fotográfica brasileira no importante Salão de Paris.

E, após estudos críticos das varias representações, Masclet termina seu artigo com estas considerações sumamente interessantes:

"Quanto aos processos, após anos, a vitória do brometo é completa, absoluta, esmagadora, e é excelente que assim seja... Dos antigos processos, não restam mais que alguns Fressons que ainda hoje apreciamos por sua absoluta inalterabilidade, bem como pela real beleza de seu material. O máximo que se poderia desejar para nossos brometos atuais seria tornar a obter uma qualidade e uma delicadeza ao menos comparável àquelas dos bons papeis de antes da guerra, com belos negros e cinzentos nem esverdeados, ou azulados ou tendentes ao marron..."

"O espírito, ah, o espírito, êste é o principal! Hoje em dia, em fotografia, as partes técnicas são de uma facilidade infantil e estão ao alcance de todos; é, portanto, únicamente pelo espírito que um artista se pode diferenciar de outro, nos trazendo, o que é o mais importante, um novo encanto. Mas, qual, é sempre — mesmo êste ano em que se verificaram progressos — é sempre a técnica que passa ao primeiro plano, ainda que ela não seja mais que um meio para obtenção de um fim, um meio que permite não alterar a verdadeira expressão das idéias".

"A fotografia é uma linguagem... o que esquecemos mui comumente. Não se preocupem, portanto, em excesso, com suas pequenas historias de grão fino (isto acaba após dez anos...); Não se deixem hipnotizar por suas **gammas** (que não se podem medir e que ignoramos o sentido exato) nem sobre suas formulas de mágicos e novos reveladores (o que é a mesma cousa...) e não mudem de filmes todos os seis meses, (eles são todos excelentes...) nem de papeis toda a quinzena...

"Não é com tudo isto que se fazem fotos sensacionais. Mais acertadamente, estudem os pontos de vista humanos, observem as luzes no Céu, os movimentos e os ritmos; suplantem a matéria e sugiram a emoção, glorifiquem a beleza, fixem o efêmero, estilizem a fealdade, prendam a vida que foge, implacável, a grandes passadas e, então, terão todas as oportunidades de fazerem uma obra de creação, de artista, de fotógrafo!"

A Fotografia

Da hora feliz guardai a grata imagem;
Não confieis tão somente á retentiva
Os encantos fugaces da paisagem,
A scena amavel, intima, emotiva.

Vôa veloz o tempo e, de passagem,
Do som, da côr, ouvido e olhar vos priva.
E, um dia, refazendo a mesma viajem,
Não revereis a mesma perspetiva.

Fixai, amigos, na fotografia,
Os aspétos das horas de alegria
Que em sombra e luz nos fogem, num repente.

E, na imagem, gravada em claro-escuro,
Gozareis, redivivos, no futuro,
A beleza e dulçor da hora presente.

BASTOS TIGRE

★ **Propor novos sócios é o dever de todo bom sócio** ★

ARTE, SUBJETIVISMO E FOTOGRAFIA

Aldo A. de Souza Lima

Ao tentarmos discutir a questão do objetivo e do subjetivo em Fotografia, antes de mais nada, é necessário localisar, precisamente, o campo em que vamos lidar. Se, o que não é o caso, estamos em presença dos eternos descrentes, daqueles que se ufanam em fazer graçolas sôbre a "artesinha mecanisada", melhor seria não trazer a baila questão alguma, pois a mente escassa daqueles elementos jamais poderá atingir que uma arte processada atravez uma objetiva possa ser subjetiva. Dizer isto ou declarar que tal arte não é arte teria idêntico significado.

No outro campo, naquele em que vivemos, onde conhecemos as possibilidades da Fotografia, seu valor artístico, suas dificuldades e realisações, não só é possível cogitar do assunto como, até certo ponto, é indispensável.

Ao iniciarmos mais justo será estudarmos a forma pela qual se realisa o processo artístico e daí partirmos para as cogitações do nosso têma. Assim é que se continuarmos arraigados ás definições e conceitos de arte que nos ensinaram nos bancos do grupo, completamente impossível se tornará a compreensão do real significado das expressões em apreço.

A Filosofia em sua eterna busca dos primeiros princípios procurou alicerçar as artes das mais variadas formas. De maneira geral, no entanto, fixou seus fundamentos em conceitos normativos como o bélo, o bom, o verdadeiro. Aristoteles, mais acertadamente, já distinguia, em princípio, a Estética da Ética o que constituiu a semente para o isolamento do conceito de bondade na obra artística. O desenvolvimento da estética através dos tempos foi modificando as idéas antiquadas e Kant já declarava que "o belo artístico não é uma cousa bela, mas a bela representação de uma cousa". Os conceitos atuais, cristalisados após dezenas de teorias, é totalmente diverso. Enquanto os filosofos debatiam-se em torno dos ideais da arte, permitindo-se cercear as inspirações e os arroubos artísticos em benefício de teorias pré-estabelecidas, a Estética moderna, vencendo os obstáculos, alargou os horizontes, facilitando o pleno aproveitamento da capacidade de creação.

Nesse desenvolvimento o elemento básico foi o perfeito conhecimento do que faz, de uma obra humana, uma obra de arte. Eis o problema da Estética atual: o atributo comum existente nas várias realisações humanas (i. é, nas várias artes) que as tornam artísticas.

Nesta pesquisa dois métodos foram empregados: o objetivo e o subjetivo. Naquele procurou-se analisar a manifestação física da arte mas, como é óbvio, nenhum atributo comum poude ser encontrado entre palavras, fórmas, côres e sons. O processo subjetivo, todavia, aclarou, em definitivo, a questão. Por meio dele tentou-se conhecer a atitude própria da mente humana quando nela se processava uma creação artística. Desta forma concluiu-se que a atividade humana que produz a obra de arte é a "imaginação". Através dela o artista reage diante do mundo exterior expressando seus próprios sentimentos por meio dos elementos materiais de qualquer uma das artes. "A imaginação é, portanto, a visão interna que observa o âmago do assúnto e dele parte para a exteriorisação. Nisto se distingue da pura fantasia que foge a qualquer realidade e assume o aspecto de mero capricho. A imaginação em lugar de fugir á realidade, nela penetra de forma a revelar o que não pode ser alcançado pela razão, e que se apresenta como a misteriosa essencia da própria realidade".

Assim, desde que os sentidos fornecem as primeiras experiências do sêr humano, perante o mundo, a imaginação delas forma a visão própria e interior que constitue a sensação individual das excitações sensoriais.

Neste processo que parte das sensações sensitivas e termina no trabalho imaginativo, o artista demonstra a sua individualidade por meio do "sentimento". Vemos pois que as bases da obra de arte estão nos sentidos e no sentimento. Todavia enquanto o artista se achar apegado, exclusivamente, a estes fundamentos êle não poderá criar. A creação se dará quando, de posse da sensação e do sentimento, êle se afastar da razão pura permitindo que a imaginação opere a sua verdadeira função de transmitir a visão interna.

O pintor, pelos sentidos, vê, num campo aberto, a imagem de uma árvore. Em nada lhe interessa a espécie, gênero ou idade da mesma. O que êle vê é a simples aparência, ou seja, a massa escura contrastando no céu claro. Aquela aparência desperta nele um sentimento análogo áquele motivado pela visão de um sêr humano: êle sente que a árvore é forte ou fraca, calma ou agitada, modesta ou orgulhosa, admirável ou digna de compaixão. A realidade objetiva é a árvore enquanto que a subjetiva, creada pela

imaginação do artista, é o que chamamos o "carater" — isto é, a que, por meio do sentimento, tornou-se a visão interior. Daí a definição de arte dada por Venturi: "Arte é a forma dada pela imaginação humana ás suas experiências sensoriais e sentimentais".

Aclarou-se, desta forma, indiretamente, o sentido do subjetivismo por meio do estudo do processo de creação da obra de arte que, segundo vimos, é totalmente cerebral, servindo a realidade objetiva como fator de inspiração — mero agente necessário ao dispertar do processo creador subjetivo.

Arte é, portanto, o final de uma causa subjetiva. Objetivismo não é arte: é cópia.

Esta asserção trará, certamente, a indignação daqueles apegados a uma das mais clássicas definições de arte: "Arte é a imitação da natureza". Tal definição oriunda dos tempos em que o maior valor da obra de arte dependia dos objetos exteriores que representava, errôneo como vemos, pode ser combatido pela simples consideração de que "natureza", filosóficamente, tem inumeros significados. Entre estes se contam, também, a aparência sensorial de povos e cousas, bem como seus carateres. A arte tem, realmente, uma grande relação com tais elementos mas precisamos considerar que o artista escolhe dentre os aspéctos da "natureza", aqueles que se enquadram em seus sentimentos melhor expressando a visão creada por sua imaginação. Desta maneira não houve imitação alguma e sim uma simples escolha de elementos que se adaptavam, após transformações devidas, a uma realisação imaginativa.

E na Fotografia; o processo é idêntico ?

Sim; apesar de sofrer modificações inherentes aos meios de que dispõe esta arte. Aqui a experiência dos sentidos tem que ser mais cuidadosa pois não podemos, regra geral, introduzir elementos estranhos ao que se depara diante da câmera. A capacidade de seleção do fotógrafo com referência ás imagens sensoriais tem que ser a mais acurada possível. Após o primeiro embate da visão, a imaginação dela formará, normalmente, a realidade e, em seguida, no trabalho de execução, é indispensável volver ao objeto afim de analisá-lo, detalhadamente, sob o prisma daquela realidade subjetiva.

Não só neste ponto se manifesta o processo artístico subjetivo no meio fotográfico. Que diremos dos córtes que podem alterar completamente o poder expressivo de um trabalho; do uso dos papeis cuja textura, coloração e grau podem modificar, e realmente o fazem, todo o valor da chapa; das viragens, dos trabalhos de transformação, leves que sejam, obtidos nas ampliações ? Enfim, em todos estes detalhes manifesta-se a realidade interior imaginativa do artista fotográfico. Em todas elas são acrescidas parcelas de sentimento individual e estas, somadas, formarão, no conjunto final, ão a representação objetiva do motivo fotografado que por vezes não tem, e nem precisa ter, o menor valor intríseco, mas sim o resultante creativo que a imaginação do autor dela extraiu. O processo creativo na arte fotográfica é, desta forma, perfeitamente subjetivo.

Subjetivismo, portanto, nada mais exprime que o verdadeiro processo cerebral na creação de uma obra de arte. Nada tem a ver, diretamente, com expressionismo, impressionismo ou introspectivismo, como se poderia supor, ou com qualquer das escolas da pintura.

E a representação pura, simples e perfeita do objeto obtida pela fotografia?

— Nada tem de artístico, ainda que possa determinar uma excelente técnica. Sòmente isto.

Técnica é um dos elementos para a consecução da obra artística e de per-si nada vale. O desenvolvimento da técnica não constitue um artista: forma um "virtuose". E' um meio na obtenção de um fim. Quando boa ela serve á imaginação creadora facilitando-lhe a tarefa; quando má lhe perturba. Nisto, e exclusivamente nisto, acha-se o seu verdadeiro significado e valor.

Mas... "isto é uma outra história".

NOVOS SOCIOS

A campanha para o aumento do quadro social — alicerce básico do nosso Clube — continúa com grande entusiasmo, e na última reunião, a Diretoria aprovou mais as propostas dos seguintes aficionados:

Inscrições nrs.: 722 — Sergio Prudente Correa, S. Paulo; 723 — José Pereira de Queiroz Neto; 724 — Jean Lecocq, S. Paulo; 725 — Vernon August Fagin; 726 — Sadayochi Tamura; 727 — Alfredo P. de Vasconcelos, S. Paulo; 728 — Attilio Grossi, S. Paulo; 729 — J. de Castro Neves; 730 — James F. Sunderland Cook; 731 — Dr. Pedro Cabello Campos, S. Paulo; 732 — Emilio Pelosi, S. Paulo.

Propor novos sócios é o dever de todo bom sócio

EM BUSCA DE UMA ESTÉTICA EM FOTOGRAFIA

HERESIAS

H. LIEVRE

Creio que podemos definir toda a Arte que atingiu o seu grau supremo de evolução como "a transmissão de uma idéia por meio de um suporte estético". Quando um dêsses três elementos vem a faltar, a obra propósta estará incompleta.

A não transmissibilidade

Parece que a qualidade primordial de toda a creação exterior, é a transmissibilidade. O que estabelece toda a diferença social entre um demente e um ser normal, é que o primeiro criou um mundo valido sòmente para si, sem identificação com o mundo real ou o que assim pareça aos homens em perfeito estado mental. As palavras insensatas, os termos desconexos pronunciados por um alienado, não têm significado sinão para êle mesmo, na medida ainda do funcionamento da sua memória.

Quantas obras ditas de arte abstrata padecem da não transmissibilidade dos seus temas! Bem sei que os críticos possuem imaginação fecunda e que precisarão comodamente que tal pintura de tal época, dá a tal símbolo tal valôr; mas onde a memória bastante sólida para reter essa estenografia mutável?

Êste hermetismo poderá, frequentemente, revestir dois caracteres diferentes, conforme seja êle a consequência da forma em si, de um objeto, ou das relações existentes entre muitos objetos representados simultâneamente.

Não ha transmissibilidade da forma desde que esta, sob o pretexto da crítica do conhecimento, é creada arbitràriamente, sem levar em conta as aparências exteriores do objeto ou as suas relações com os sentidos .

Esta heresia é muito mais frequente em pintura do que em fotografia, pois na última a objetiva registra sempre o real e para que ela viesse a se produzir seria necessária uma deformação ulterior por um procésso ótico.

Já não acontece a mesma coisa com respeito á não transmissibilidade de relações que, pelo contrário, é bastante manifesta na arte de Niepce, principalmente entre as obras recentes, devidas aos espíritos pesquizadores de novidade a qualquer preço. Procurando obter o "não visto", faz-se o bizarro e o incompreensível. Lembro-me de uma fotografia representando uma garrafa de limonada, na borda de uma janela atraz da qual as nuvens atormentavam o céu e na qual, procurei em vão a relação entre o realismo da garrafa e o romantismo do céu!

Pode-se, pois, concluir que a não transmissibilidade da forma introduz a negação da estética, enquanto que o hermetismo de relações conduz á negação da idéia, outras heresias que iremos estudar.

A negação da estética

Sob o pretexto de emprestar mais enfase á idéia, de não torná-la insipida, a arte contemporânea, seja teatral, musical, pinturica ou fotográfica, destruiu, em muitos casos, a estética.

Assisti "Huis clos" de Jean Paul SARTRE. Trata-se de uma peça certamente excelente sob o ponto de vista do argumento, mas é em vão que procuramos a elegância e a fôrça ritmica duma frase de Corneille ou de Racine. O expectador assiste a uma douta dissertação filosófica, porém ausente de estética. Seria preferível que o autor se lembrasse do velho preceito de Boileau:

> "Le vers le mieux rempli, la plus noble pensée
> Ne peut plaire à l'esprit quand l'oreille est blesée".

O que é certo para o ouvido, também o é para a vista. Aquilo que se nos deparou no palco, encontramos agravado em certos salões de pintura, onde é de bom tom compreender o que os críticos denominam, judiciosamente, "a escrita diréta". Porque, indagam os espíritos sutis, é necessário reproduzir fielmente um objeto, desde que um símbolo é suficiente para sugerí-lo? E, assim, de simplificação em simplificação, chegaremos a reduzir um quadro á um imenso ideograma parente próximo das notações chinesas ou dos hieroglifos do Egito antigo. Desejando representar um homem, traçaremos um ângulo agúdo sobrepondo-lhe uma cruz — que, pela supressão do traço horizontal da cruz, nos conduzirá ao símbolo "homem" em escrita chinesa.

Si tal demonstra que podemos comodamente passar do estagio pictural ao estagio escritural, não resta a menor dúvida que a arte, vista sob êste prisma, se reduz a uma dissertação escrita, supondo ainda que os sinais empregados sejam transmissíveis, o que está longe de acontecer em pintura abstrata.

Si me extendo sôbre êste aspecto do problema da estética, é porque êle interessa globalmente a todos os artistas mas particularmente aos fotógrafos.

Permitam-me retomar aqui uma discussão que se verificou por ocasião da nossa primeira exposição internacional de Fotografia, referente a um trabalho representando u'a mulher a duas visões. Acharam extranho que eu tivesse "demolido" essa obra que, me explicaram, simbolisava ás maravilhas a dupla personalidade. Estou de acôrdo que tal significado poderia ser comodamente atribuido a êsse "portrait", e foi mesmo o que me veio á mente, mas permito-me perguntar agora, onde se encontra a estética, nessa imagem? Será agradável á vista ou será algo de magnífico, ver diante de si tal monstruosidade?

A vista, no caso, foi melindrada. Que fazer? Certo é que pelo fato de julgar, o homem jamais renunciará aos seus sentidos, á sua naturesa, ao seu meio, ainda parecendo que êle se acomoda.

Considerando mesmo que a estética não seja mais do que um conjunto de regras próprias á satisfação da necessidade de equilíbrio da inteligência, sua combinação com o pensamento é capaz de suscitar emoções. Toda creação que não as contêm, é, não sòmente menos agradável, como também, menos humana.

A negação da idéia

Si a idéia extrae da estética a sua fôrça de locomoção, sem ela passa a ter apenas um valor experimental. É possível crear obras perfeitamente enquadradas nas regras da composição mas que apesar disso não constituem obras de arte. A estética é apenas um esqueleto que o pensamento deverá revestir.

Certamente é muito difícil conceber uma creação na qual a idéia seja totalmente ausente, mas creio que poderiamos comparar a essas obras, os trabalhos de cópia em que o pensamento se identifica exatamente aos objetos representados, não sugerindo nada além disso.

Tenho diante dos olhos uma fotografia de Songez, atualmente famosa: um novelo de lã sôbre uma fogueira crepitante. É indiscutível que diante dêste quadro, o espírito experimenta certa satisfação de equilíbrio, mas o ser humano no seu todo não reage porquanto falta a essa imagem a figura enternecedora.

Sei que poderemos conceber uma arte unicamente para a inteligência e nesse caso os gregos nos provaram, conforme creio, como nos disse Pascal, que os grandes pensamentos vêm do coração. Toda a felicidade do homem, todo o seu destino, bailam finalmente sôbre a gama dos sentimentos. Não condenamos nem damos recompensa a não ser em função de fatores afetivos e, salvo nos regimes deshumanos, alguém de boa paz jamais poderá ser seriamente punido por um êrro de sua inteligência. O que marcou o triunfo de um J. S. Bach, foi que no "Crucifixus" de sua missa em si menor, sentimos transbordar toda a dôr e a misericordia de Cristo e que no "Resurexit", uma fôrça extranha nos projeta contra a luz. Toda a música de Chopin não é mais do que um sopro de amor doloroso, toda a música de Beethoven, o heroismo dum homem que se rebela contra o sofrimento e, finalmente, se encadeia para o engrandecimento. Em face disso, que proporemos aos fotógrafos? Uma escola, atualmente de atalaia, subordina toda a creação, nesta ordem de idéias, ao "rendimento da matéria" e os espíritos esclarecidos acrescentam que isto constitue a única estética puramente fotográfica.

É certo que o "rendimento da matéria" é um meio poderoso á disposição da fotografia e que confere a uma obra um cunho de autenticidade inimitável, mas considero abusivo restringir uma arte a um sistema que antes de tudo não preconisa sinão a reprodução detalhada do assúnto proposto e por isso mesmo não admite obras a não ser de "gros plan".

Tenho visto críticos debruçados sôbre fotografias de nús, para admirar os "póros da péle". Parece-me que é preciso ter o espírito um tanto pervertido a ponto de submeter a estética dum busto a tal ponto que se torne necessário proceder um exame á lupa.

"Rendus de la matiére" e "gros plans" não serão quasi sempre mais do que acessórios e pretender torná-los o principal é colocar o problema erroneamente — o espírito e a necessidade de evasão devem cavalgar grandes idéias e não podemos encerrá-los nos limites em que se torne impossível aplicar a filosofia. Os grandes problemas humanos, nos quais toda a arte se interessa, constituem outra coisa que não as intrincadas questões de "rendimento".

Sei que são admiradas certas fotografias representando baixélas de metal, pelo sentimento de veracidade que inspiram. Si fico maravilhado diante da técnica do autor, não posso reter, de outra parte, um sorriso ao olhar essas panelas muito pequenas para que se possa nelas cosinhar um pensamento.

(Extraido do Bulletin Mensuel du Cercle d'Art Photographique, de Lyon).

*** Propor novos sócios é o dever de todo bom sócio ***

A ARTE DO FOTÓGRAFO

Hugo Van Wadenoyen

O aparêlho fotográfico, á primeira vista, é uma máquina que registra os fátos, mas os fátos registrados não são necessàriamente aqueles vistos a ôlho nú, porque ela vê mais e menos do que o ôlho.

Mais, porque revela particularidades que nós não estamos em condições de enxergar; porque pode ver mais longe, pode penetrar na obscuridade e no opaco; porque com ela é possível haver uma visão infinitamente mais rápida; porque ela pode paralizar, numa fração mínima de tempo, fátos fugidios, movimentos para nós invisíveis.

Menos, porque deixada a si própria, a sua fria e fixa objetiva colhe tudo quanto cae sob o seu ângulo visual, dando a todas as cousas igual importância; porque, não possuindo cérebro nem imaginação, nem preferências, nem aversões, nem senso de beleza ou de repulsão, não escolhe entre o que é significativo ou o que é insignificante.

Se o aparêlho acentua um aspecto da realidade mais do que outro, ésta parcialidade é puramente fortuita. Nas mãos de um artista, entretanto, usada com inteligência e imaginação, e considerado como um aumento da potencialidade dos olhos e um meio para ampliar a experiência humana normal, o aparêlho fotográfico dá uma viva e imediata visão da realidade.

A atitude do pintor é subjetiva: ele evoca as imagens de sua mente e consciente ou inconscientemente transpõe a realidade exterior para a fantazia. Mesmo o mais realista dos pintores altera a perspectiva, modifica e desvaloriza ou acentua as partes componentes do seu assúnto, para pô-lo de acordo com o que ideou, seja clássico ou moderno; grande parte dos artistas contemporâneos dificilmente trabalha em contacto diréto com a natureza; desdenhando o puro realismo e usando uma técnica de abstração e de simbolismo, eles tentam exprimir as sensações provocadas pelo assúnto, preferívelmente ás suas aparências superficiais.

Se o pintor vive num mundo especial de fantazia e introspecção pessoal, já o fotógrafo, ao contrário, é levado quasi inteiramente, a fixar objetivamente o mundo real. Sòmente na escolha do assúnto, na maneira de isolá-lo e, particularmente, nos métodos fotográficos empregados para apresentá-lo, póde ser objetivo. A arte do fotógrafo é de seleção e de comentário; ela encontra e interpréta; é principalmente realistica e ilustrativa.

Já na escolha do assúnto revelará a reação espiritual e emotiva do fotógrafo com relação ao que o circunda e, por isso mesmo, será uma espécie de "comentário". Com uma profunda e simpática compreensão do seu meio, o fotógrafo poderá estar em condições de esclarecer este comentário e enriquecê-lo de elementos imaginativos.

Estará em condições de se exprimir, completamente só, se aprendeu a ver o mundo através do seu aparêlho, compreendendo-lhe plenamente todas as possibilidades de expressão. Sòmente assim o seu modo de exprimir poderá dizer-se verdadeiramente fotográfico.

Os instrumentos do pintor (espátula, pincéis, etc.), são uma extensão das mãos; o aparêlho fotográfico estende a aplicação tanto das mãos como dos olhos. Justamente esta amplificação ótica é que torna a fotografia fundamentalmente diferente dos outros meios gráficos: e é por esta razão que a visão do fotógrafo póde diferir tão grandemente daquela do pintor.

O fotógrafo póde ver o próprio assúnto em termos fotográficos e interpretá-lo sem sair dos limites do seu próprio meio.

Isto, a primeira vista, parece constrange-lo a uma reprodução pura e simples, deixando-lhe liberdade apenas na escolha do objeto. Entretanto, ele tem á sua disposição uma série riquíssima de métodos de interpretação, e muitas diferentes maneiras de ver as cousas.

Quando tiver adquirido familiaridade com a visão fotográfica e a tenha aceito como um meio normal de experiência, surge nele, automáticamente, um correspondente estímulo da imaginação.

O fotógrafo principía a conceber as imagens em termos fotográficos, de maneira que possam ser realizadas únicamente através do processo fotográfico. Ele adquire uma extensão da imaginação baseada sôbre a nova experiência visual.

É sempre difícil apreciar plenamente, "á priori", as complicações estéticas e as possibilidades de um novo processo téc-

nico. Isto é especialmente notado no campo da arquitetura, onde as estruturas modernas de aço e cimento ainda guardam largamente, acabamentos e ornamentações externas dos mais antigos métodos de construção. Os fotógrafos, no seu esforço para classificar-se como "artistas" num período em que o produto da máquina era considerado pela gente culta como infeliz e "não artístico", geralmente tomaram caminho fácil de fotografar á maneira dos pintores, aceitando e imitando sem senso crítico, as modas pictóricas contemporâneas.

A fotografia documentária pode ser um pálido catálogo de fatos. Mas poderá ser também um comentário expressivo dos mesmos fatos. A vida está repleta de acontecimentos interessantes que o aparelho fotográfico pode fixar com alegre destaque ou com candida e simples revelação.

Todos nós sabemos escrever, mas bem poucos de nós são grandes poetas. Muitos de nós, porém, poderão escrever com expressão e sensibilidade, principalmente sobre os proprios sentimentos ou experiencias.

Colhemos as cousas que nos parecem significativas, escolhemos as palavras que julgamos apropriadas. Não procuramos nos exprimir á maneira de Donne ou de Byron, de Ella Weeler Wilcox ou de Gertrude Stein; escrevemos as cousas correntes, na linguagem habitual de todos os dias. Não seria inteligente, se tentassemos usar a linguagem fotográfica, da mesma maneira?

Se o modo de nos achegarmos á fotografia é puro, deveremos dizer a nós proprios: Eis uma cêna interessante; o que ha nela que me atrae? como poderei exprimir a minha sensação por meio do meu aparelho, com um vocabulario puramente fotográfico?

Os imitadores da pintura, ao envez, perguntarão: Esta cêna será daquelas preferidas pelos pintores? Poder-se-á adaptar a um esquema de composição préestabelecido?

Os grandes artistas são raros. Existem milhares, centenas de milhares de autores de fotografias e apenas uma parte infinitesimal deles possue a sensibilidade e a imaginação creativa para a "grande arte".

Esta observação, todavia, não deve dissuadir o homem médio do prazer de fotografar, mesmo porque, a arte assume muitas formas diversas e existem vários gráus de grandeza. A grande maioria dos amadores adquire a sua máquina, em primeiro lugar para guardar recordações de pessôas e de lugares. É pena que muitos deles, antes de terem adquirido uma discreta capacidade técnica, se deixam enganar pela crença que estas suas fotografias não possuem qualquer valor e, pela ambição de fazer mais e melhor, se deixem levar no culto do assim chamado "pictórico".

Dificílmente estes iludidos teriam tido qualquer interêsse pela arte e verdadeira experiência artística antes de ouvirem falar a respeito nos círculos fotográficos ou de terem lido as críticas estéticas nas publicações sôbre fotografia. Seus contactos anteriores com a arte geralmente tiveram lugar através de vulgares reproduções e dos almanaques artísticos que fazem parte do arranjo de sua casa. Quando o nóvel estéta quizer condenar uma fotografia dirá: "isto é um simples instantâneo" ou ainda "é puramente documentária!".

Ele sub-entende, neste juizo, em primeiro lugar, que um documentário ou um instantâneo não poderá ter nenhum valor estético e, em segundo lugar, que eles são muito faceis de tirar e consequentemente não possuem predicados.

A verdade é que fotografias documentárias que tenham valor estético são raras, porque são muito difíceis de executar.

Não existe nenhuma virtude particular na rapidez com que foi feita uma fotografia. O valor de uma fotografia "instantânea", como de qualquer outra, mesmo que tenha sido estudada e executada com uma pose bastante longa, está no que ela revela, no que traduz, no seu valor expressivo; e isto depende da escolha do tempo e do lugar que terão sido, por sua vez, determinados pelo gosto, pela inteligência e pela sensibilidade de quem usou a máquina.

A fotografia parece destinada a ser a arte popular da nossa época. Assim ela exprimirá os sentimentos e as emocões do homem comum, e tenderá a ser diréta e realística. O amador comum deve ser encorajado a usá-la com honestidade e sinceridade, para dizer aquilo que quer exprimir, sem se atormentar com aquela romantica insensatez pseudo artística que é denominada "pictorialismo".

O aparêlho fotográfico pertence á época moderna. Cabe ao artista-fotógrafo crear um novo gênero de "pictorialismo" em harmonia com esta época mecânica e científica, desfrutando inteligente-

mente o seu bem cuidado instrumento científico.

O escopo a ser atingido é sobretudo o de encorajar um tipo popular de fotografia, de caráter realístico e documentário e de compreender, por outro lado, que o processo fotográfico apresenta possibilidades também para uma arte mais abstrata e simbólica.

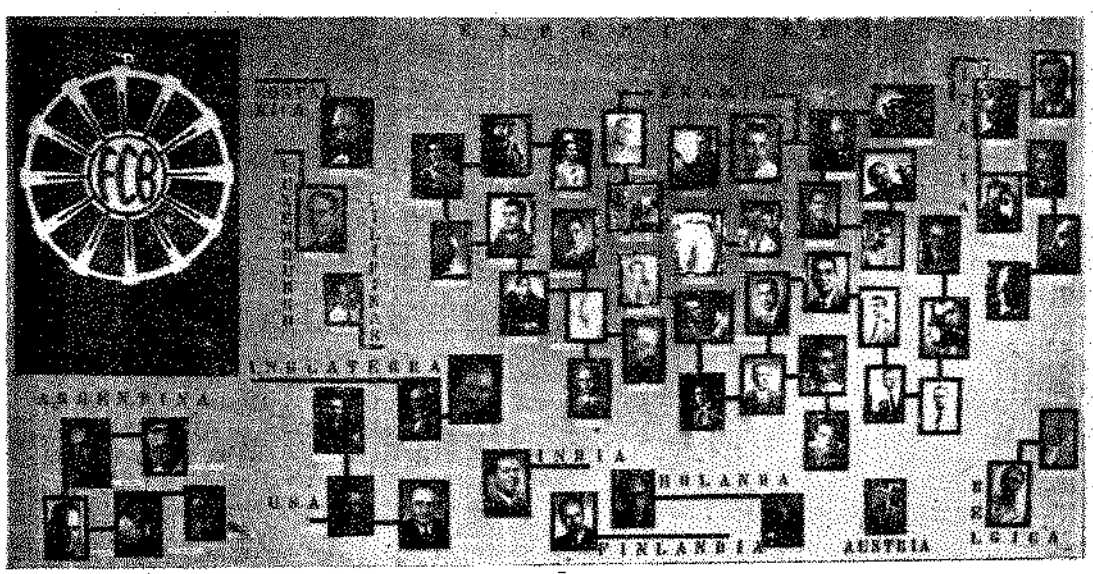
É claro, entretanto, que esta atitude menos naturalista estará, no momento, fóra do quanto poderá se propor o amador médio. Todos os esforços sinceros para explorar o mundo da "fantasia-fotográfica" serão bemvindos. Já foi dito que o aparêlho fotográfico pode ser usado para criar imagens de caráter mais livre, com pouca semelhança com a realidade.

Tal setor da arte fotográfica exprimirá o mundo da "imaginação-fotográfica" a qual poderá ser realizada sòmente pela técnica-fotográfica.

A técnica consistirá principalmente na simplificação, na exageração, na abstração, na foto-síntese, e apezar de que os seus metodos poderão parecer misteriosos e casuais aos não iniciados, em confronto com aqueles da pintura, por causa da intervenção do "olho fotográfico" e dos intrincados processos químicos, tornará possível, todavia, a produção de uma nova forma de arte subjetiva. Exemplos obvios são os da "desmaterialização", isto é, da redução do real a formas ou linhas irreais e abstratas, ou de exageração fotográfica de certas partes do objeto, ampliando-o além do normal ou acentuando algumas de caraterísticas exteriores, como a estrutura material ou outros particulares, e produzindo uma imagem que pode ser chamada de surrealista.

Entre os artificios da técnica temos a foto-montagem, as sobre-exposições, as impressões negativas, as combinações de positivo e negativo, as solarizações, as silhuetas, as retículas, as imagens difusas, a reprodução dos objetos colocados diretamente sôbre a película ou sôbre o papel ou no ampliador, o uso de filtros, as emulsões infra-vermelhas, os movimentos "congelados" pelo instantâneo ou reproduzidos sem nitidez, o emprêgo de objetivas deformadoras, etc.. Não devem ser esquecidas as micro-fotografias e as radiografias. Existe ainda o campo das "naturezas mortas" que oferece grandes possibilidades se tratadas com imaginação. Todos estes são processos fotográficos legítimos para o fotógrafo creador.

(Transcrito de "FOTOGRAFIA" - Revista do Circolo Fotografico Milanese). — — — —



A GALERIA DOS EXPOSITORES, interessante iniciativa do Clube que nos dá a conhecer os participantes do nosso Salão, vem despertando grande curiosidade entre os milhares de visitantes do importante certame.

CARTAS DE FRANÇA

MARIUS GUILLARD

Em meu artigo precedente, procurei situar, a largos traços, as tendências atuais da fotografia francesa e me comprometi a voltar posteriormente, esclarecendo certos aspectos particulares de suas tendências.

Hoje, discorrerei, pois, sôbre uma particularidade que encontramos na maior parte, para não dizer na quasi totalidade dos trabalhos fotográficos franceses atuais: sua nitidez.

Assim, entre as duas tendências que se defrontam, a fotografia "nítida" e a fotografia "flou", a primeira tem merecido grande importância atualmente.

A que atribuir a tendência marcada pela alta definição? Certamente á evolução na escolha dos assuntos que utilizam presentemente os nossos amadores; com efeito, para favorecer ao máximo a estética que se encontra nas cenas de gênero ou outras tomadas de vista de cenas da vida corrente, que são os assuntos da predileção dos nossos fotógrafos amadores, uma nitidez rigorosa, indo quasi à aridez, é imprescindível. É uma questão de bom senso, e isso a maior parte dos nossos amigos o compreenderão, pois que, uma fotografia, na sua essencia, onde o olhar não deve se agarrar a uma multidão de acessórios inúteis, deve apresentar o motivo principal, o seu centro de interêsse, com vigor, logo, com uma nitidez rigorosa.

Não é de se crêr, por isso, que nas fotos dos que são apegados à "nitidez", (os "nitidistas" para chamá-los pelo nome), não haja destaque dos planos e por isso mesmo, os trabalhos sejam achatados, e sem profundidade. Não. Porque uma utilização criteriosa da perspectiva na tomada de vista, tem permitido contornar esse tropêço.

Por outro lado, o abandono quasi que total das cópias em superficies ditas artisticas, como o bromoleo, carvão (com exceção do Gevaert Gevalux que tem lugar à parte), também contribuiu ponderavelmente para o incremento deste movimento "nitidista", o qual adquire toda sua força de expressão no papel brilhante esmaltado ou simplesmente brilhante.

Quais as consequências que este movimento "nitidista" pode provocar? Primeiramente, do ponto de vista artistico, a obrigação para o amador de ver as coisas que o cercam com novos olhos e, em segundo lugar, de banir todos os assuntos de estrutura complicada, que não seriam suficientemente "legiveis"; isto equivale dizer que o "gros plan", fez atualmente dos dias bonitos, participantes do "nitidismo".

Do ponto de vista técnico, é fácil compreender que um resultado final impecável, que não apresente o menor defeito, exige do autor uma atenção constante, desde a tomada de vista até a cópia final, atenção que se concentra sobretudo no fato de evitar a qualquer preço o acesso à poeira, durante as sucessivas operações.

Segue-se pois, que uma evolução na escolha do formato, da tomada de vista, está em vias de se consubstanciar e isso, lògicamente, no sentido da útilização de formatos muito grandes.

Este último assunto, será objeto duma próxima carta na qual tentarei expor algo sôbre os diferentes materiais de tomada de vista empregados atualmente pelos amadores franceses.

CALENDÁRIO DAS ATIVIDADES SOCIAIS DO MÊS DE MAIO

No decorrer do mês de maio os diversos departamentos do Clube realizarão as seguintes atividades:

Dia 18, quinta-feira, às 20,30 horas, na séde social, inauguração da exposição individual de fotografias do destacado artista-fotógrafo sr. JUAN PI. de Mendonza, Argentina, com a colaboração do Museu de Belas Artes de San Rafael e outras entidades culturais desta cidade.

Dia 20, sábado, às 18 horas, encerramento de inscrições ao concurso interno, sob TEMA LIVRE e ao 3.º concurso de diapositivos em cores, também sob TEMA LIVRE.

Dia 24, quarta-feira, às 20,30 horas, julgamento do 3.º concurso de diapositivos em cores.

Dias 27 e 28, sábado e domingo, excursão CAMPINAS-SALTO DE ITU.

Dia 30, terça-feira, às 20,30 horas, julgamento do concurso de fotografias do mês de maio.

Seminário de Arte Fotográfica

Dando seguimento ao ciclo de debates sobre Arte fotográfica, fez a Diretoria do Foto-cine Clube Bandeirante realizar em sua séde social, a 17 do corrente, mais um Seminário, a exemplo do que vem procedendo todos os meses. Foi esta reunião, que teve a orientação de Eduardo Salvatore, das mais interessantes, adquirindo particular significação com a participação de Alberto J. Pozzi, o destacado amador argentino que, como noticiamos em outro local, se achava em visita a esta Capital, e que, participando ativamente dos debates, demonstrou mais uma vez o seu largo conhecimento desta difícil arte. Os debates, por vezes bastante vivos, mal permitiram uma anotação adequada. Em todo o caso, apresentamos a seguir uma súmula de como transcorreram os trabalhos.

1.º Trabalho — "SIGNO DO PROGRESSO"
Autor — Washington Coimbra

Dados técnicos — Leica, Summitar 1:2, 1/30 a *f.8*. Film Ilford, revelado em DK 20. Ampliação pelo autor em Ansco Kashmir White, Brovira.

Orientador — Solicita ao A. que esclareça á Casa quais as emoções que procurou transmitir com seu trabalho, afim de se poder aquilatar do grau em que o havia atingido.

Autor — Informa que procurou transmitir o sentido do trabalho mecânico, dentro da sua concepção moderna. Por isso selecionou o motivo num flagrante de uma moto-niveladora em plena atividade. Esclarece, outrosim, que procurou na tomada de vista, colocar-se dum ângulo que lhe proporcionasse uma fotografia dinâmica, pela tradução do "movimento".

Orientador — Julga que o "desideratum" foi em parte atingido, uma vez que a sensação de movimento foi obtida, embóra com algumas restrições, já pela orientação das linhas dominantes, já pela impressão da quéda de terra pela lâmina da máquina.

Souza Lima — Opina existir uma certa discordância entre o título e a preocupação de "movimento" na fotografia final.

M. Tavares — Afirma seu ceticismo em se poder traduzir "movimento" na fotografia, de um modo geral.

J. Pelacow — Aparteia esclarecendo que a questão de "movimento" em fotografia é puramente convencional e subjetiva, como de resto, é convencional e subjetiva qualquer manifestação de Arte Fotográfica. A mesma coisa ocorre com a "plástica", com o "relêvo", com a "profundidade", etc..

M. Tavares — Defende seu ponto de vista sobre não se poder fotografar o "movimento", afirmando só aceitar a existência de "movimento", com o deslocamento de um objeto no espaço e no tempo.

J. Pelacow — Argumenta que tal conceito é verdadeiro na Física, o que não implica na inexistência de "movimento" nas artes plásticas, dentro da sua concepção própria e adequada e de acôrdo com uma terminologia já consagrada: "movimento", "ritmo", etc., não são neologismos ou solução esdruxulas de linguagem para tornar pitoresca a discussão, mas constituem termos de significados bem definidos e conhecidos para aquêles que se dedicam ao estudo e á análise da Arte Fotográfica.

G. Barros — Intervem, esclarecendo que a Fotografia é uma Arte plástica, com suas naturais confinações. Assim, o problema deve ser resolvido, como p. ex. na pintura, dentro de um retângulo.

"SIGNO DO PROGRESSO" **Washington Coimbra**

Uma séta colocada num retângulo em determinada direção, por si só, indica movimento.

J. Polacow — Corroborando essa idéia, apresenta dois trabalhos da exposição Pozzi e convida Tavares a se pronunciar sobre si ambos lhe suscitam as mesmas emoções. Evidentemente não. Isso, porque um é mais estático ao passo que outro é mais dinâmico, ou seja, tem mais "movimento".

Acalora-se a discussão na qual intervem vários consócios, e á qual o orientador põe termo salientando o significado da expressão "movimento" em fotografia, e voltando á discussão objetiva do trabalho de W. Coimbra.

J. Polacow — Acha que o trabalho se ressente de unidade e simplicidade. Para sua interpretação somos forçados a penetrá-lo por deduções técnicas.

Orientador — Concorda plenamente, acreditando que Polacow tocou no ponto crítico do trabalho: a carência de unidade e simplicidade. O que deveria constituir o ponto de interesse foi seccionado pelo segundo plano, representado pela terra, para depois reaparecer o restante da máquina. A terra do segundo plano, perfeitamente em fôco, apresenta-se muito marcante, desviando a atenção do observador.

A. Pozzi — Participa dos debates, afirmando que para completar a sensação de movimento, nesse trabalho, seria necessário que a terra desse mais sensação de quéda.

Orientador — Remata a discussão, resumindo tratar-se de um trabalho sem dúvida com algum valor, mas que não atingiu plenamente o objetivo a que se propoz o autor, especialmente pela falta de unidade e de simplicidade, fatores preponderantes na execução de um bom quadro.

2.º Trabalho — "SOBRE O LAGO"

Autor: Claudio Pugliese

Dados técnicos — Leica, Summitar 1:2, 1/100 a f.6.3 — filme Panatomic X — Bromoleo transporte.

Orientador — Indaga qual o motivo que levou o autor o escolher o processo Bromoleo para a execução desse trabalho.

Autor — Acredita que o bromóleo póde melhor representar a fotografia, oferecendo ao amador maior campo artistico que os processos simples de brometo e cloro-brometo.

A Nuti — Concorda com o autor, pois acha que o processo Bromóleo, como os outros processos similares, conferem maior individualidade á obra.

J. Polacow — Não encontra muita relação entre um e outro. Acha que os dois processos, — bromóleo e simples brometo — têm as suas qualidades e os seus confinamentos, bem definidos. O que resulta é que tanto com o bromóleo como sem êle, pode-se fazer obra de arte, desde que as demais condições sejam satisfeitas. Acredita, isto sim, em autores que trabalham com processos diferente . O bromoleista trabalhará desde o inicio, preocupado em fazer bromóleo. O outro, estará objetivando o seu trabalho em brometo. Cada qual agirá, pois, em função do processo que irá adotar, o que não implica em que um processo seja mais artistico do que outro.

"SOBRE O LAGO" **Claudio Pugliese**

Orientador — Expende sua opinião de que não existem processos mais artisticos ou menos artísticos. A Arte não está no processo empregado na execução da obra e sim no conteúdo do quadro, aliado á uma boa técnica, seja qual for o processo adotado. Tudo está em obter um bom negativo — bom no sentido artístico. Tudo reside na capacidade do artista, independentemente do processo que venha a utilisar no acabamento final da óbra.

M. Morales —Apoia a opinião do orientador e c ta recente artigo de H. Zappa em nosso Boletim, no qual o autor — bromoleista dos mais reputados — afirma que antes de ser um bom bromoleista deve-se ser um bom fotógrafo.

F. Albuquerque — Opina que o bromóleo deixa de ser um processo puramente fotográfico, por permitir a excessiva intervenção do artista com meios extranhos á fotografia, como sejam tintas, etc..

Orientador — Discorda de Albuquerque, pois existe a intervenção do artista também no simples brometo, com as "proteções", viragens (por vários processos), retoques, etc..

Ciro Cardoso — Examinando o trabalho em discussão, vê nele um exemplo de que nem sempre o bromóleo alcança bons resultados.

A. Pozzi — Discorda, acentuando que o trabalho em questão se apresenta com falta de vigor em suas linhas e planos sem boa definição, não em virtude do processo, mas sim por sua execução técnica defeituosa.

Autor — Explica que ainda não tem domínio perfeito sobre o processo, e que fez um único transporte, não podendo, por isso, traduzir bem os planos e, dado o assunto fotografado, não podendo impedir um certo empastamento das massas sombrias.

A. Pozzi — Acentua que reside aí a falha da fotografia é que, em se tratando de transporte de bromóleo, não basta um único transporte, mas, para se conseguir um melhor efeito, deve-se repetí-lo por duas ou três vezes.

3.º Trabalho — "AUTO-RETRATO"

Autor — Guilherme Malfatti

Dados técnicos — Ikonta, lente de aproximação. Máquina segura na mão e voltada para êle. Iluminação natural; filme Verichrome. Auto-retrato automático.

Autor — Fazendo um auto-retrato, procurou alguma originalidade e equilíbrio com o corte que deu.

Ciro Cardoso — Opina sobre o trabalho acentuando sua originalidade e feliz execução.

F. Albuquerque — Concorda, ressaltando o córte, arrojado e pouco comum, ao qual se deve todo o efeito do trabalho. Feliz na iluminação e bastante equilibrado. Acha que uma cópia mais primorosa o tornaria ainda mais interessante.

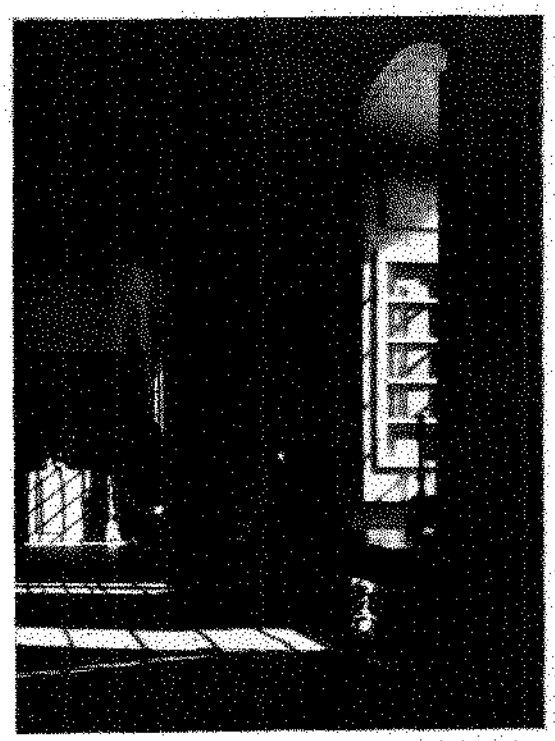
A. Pozzi — Julga a ampliação (30x40 cts.) demasiada. Em retratos deve-se evitar a figura maior que o natural, daí aconselhar-se uma ampliação no máximo de 24x30, o que traria também uma correção para os efeitos de perspectiva.

Orientador — Concorda com a opinião precedente, como regra geral. No caso da fotografia em estudo, temos porém "uma das "exceções á regra". Por motivos peculiares á sua feitura, fugindo mesmo um pouco de um "auto-retrato" na acepção própria do termo, o excesso de ampliação — excesso que se traduz em ser a imagem maior do que o modelo — antes de lhe trazer um efeito desagradável, emprestou-lhe um efeito bizarro e interessante, com o que se acentuaram as qualidades do trabalho.

Plinio Mendes — Emite o seu ponto de vista inteiramente de acordo ao do orientador.

J. Polacow — Concorda na concepção arrojada do trabalho e procede a uma ligeira análise da composição, da qual se evidencia a possibilidade da aplicação do "corte de ouro", dentro de sua concepção clássica e a despeito da apresentação modernista da óbra.

Encerra-se o debate sobre o trabalho, com francos e generalisados elogios ao seu autor.



"INTERIOR" — **Euclides Machado**

Propor novos sócios é o dever de todo bom sócio

4.º Trabalho — "INTERIOR"

Autor: Euclides Machado

Dados técnicos — Rolleiflex — Tessar 3,5 — 1/10 a f.6,3 — Film Verichrome. Ampliação em Gevaert. Viragem Sépia.

Autor — Numa de suas viagens a Minas, Ouro Preto procurou documentar o interior do museu.

A. Nuti — Acredita que mais do que documentar simplesmente o interior do museu, o autor se deixou levar pelo jogo de luzes e sombras. E, conquanto as sombras estejam bem traduzidas, as luzes são demasiadamente fortes e deveriam ser melhor tratadas no positivo. Com isso poderia o autor obter um trabalho de maior valor artístico.

J. Polacow — Opina que do ponto de vista de traduzir um ambiente, o trabalho apresenta mais qualidades técnicas do que propriamente artísticas. Acha o trabalho carente de qualidades emocionais, pois mostrando um ambiente de antiguidade, não consegue transporta-se á época. Enxerga, mas não sente.

Souza Lima — Não lhe parece ter sido essa a finalidade do trabalho, mas apenas um documentário e, sendo assim, julga-o um bom trabalho.

Autor — De fáto não o preocupou a questão de uma interpretação mais artística com os elementos fotografados, transportando-se para épocas anteriores. Tão sòmente quiz perpetuar aquêla ala do museu local, levado, sem dúvida, pelo efeito de luzes e sombras e jogo plástico das linhas e massas.

F. Albuquerque — Tem a impressão que o autor não obteve nem um bom documentário, mas apenas um jogo de luzes e nada mais.

A. Nuti — Insiste no seu ponto de vista de que com os elementos que teve á mão, o autor poderia executar um trabalho artístico, apenas com maior apuramento de ordem técnica.

A. Pozzi — Concorda plenamente com Nuti. A fotografia poderia exprimir maior efeito, inclusive de profundidade, si as primeiras luzes tivessem sido mais escurecidas, levando a vista ao último plano. Da forma como se apresenta, na sua opinião, o trabalho não logrou nem um "documentário" para o qual os mínimos detalhes seriam necessários, nem um trabalho de interpretação artística, notando que apesar da declaração do autor, parece-lhe ter sido esta a sua tendência no momento de colher o negativo.

Orientador — Está com Souza Lima na interpretação do trabalho como simples documentário, ou melhor, como um documentário bem executado e não banal como certos "cartões postais".

Generalizam-se os debates e o orientador, dado o adiantado da hora, dá por encerrada a proveitosa reunião.

2.ª EXPOSIÇÃO PAULISTA DE INVERNO

O Grêmio Anglo Americano de Letras, do Curso Anglo Americano de Lingua Inglêsa, com o patrocínio do Foto-cine Clube Bandeirante, já está preparando a 2a. Exposição Paulista de Inverno de 1950, espera-se, alcançará o mesmo êxito da precedente.

Essa Exposição a que poderão concorrer sòmente artistas nacionais ou residentes no território nacional, será realizada de 15 a 30 de Julho, no salão daquele Grêmio, à R. Rubino de Oliveira, 342.
aos certames desse gênero, serão encerradas a 25 de

As inscrições que obedecerão às regras comuns Junho, podendo cada concorrente inscrever no máximo 4 (quatro) trabalhos.

Prêmios

Ao melhor conjunto de 4 (quatro) trabalhos, caberá, a obra prima do grande escultor campineiro, Lélio Coluccini — SAMBA — cuja posse definitiva caberá ao vencedor de três anos consecutivos ou quatro alternados. Além de u'a medalha de prata com disco de ouro, que será oferecida ao vencedor do prêmio de conjunto, no sôco da estátua, será colocado um cartão de prata com o nome do vencedor e a data da Exposição. Nos demais gêneros, serão oferecidas medalhas de prata.

A Diretoria do Grêmio já está distribuindo os respectivos boletins, mas os aficionados poderão obter qualquer informação no sêde do Grêmio, à R. Rubino de Oliveira, 342, fone 9-4859.

A LINHA DOMINANTE

(Transcrito de FOTOCAMARA)

Frank Meister, A.R.P.S

Para que uma fotografia possa ser considerada boa, deve possuir essa intangível qualidade de atrair sobre si o olhar do observador, suste-lo e levá-lo a uma observação mais completa e minuciosa do seu conteúdo. Os autores que tratam dêsse tema, nos dizem que um dos meios mais eficazes para conseguir tal cousa é utilizar, na composição, uma linha dominante. Essa linha predominante atrairá o olhar do observador, levando-o a um ponto onde se detem. Esse ponto é o melhor ponto para situar o centro do interêsse da obra, aquele que deve expressar tudo o que o autor se propoz.

Se estudamos as boas obras que se exibem nos salões e que se publicam em revistas e anuarios, observamos que nossos olhos se sentem atraidos com maior força por aquelas nas quais existe uma linha predominante da composição. Essa linha predominante pode ser a que em forma de S representa a sinuosidade de um caminho num bosque ou campo; a de um corrego que serpenteia entre as colinas; uma grade, uma costa, o horizonte... Existem as que tomam as mais variadas formas, na imensa maioria dos motivos e temas fotografaveis e, se nos acostumamos a observar os assuntos tratando de descobrir qual a linha de composição que o domina e procuramos o meio de situa-la de tal modo no retângulo do nosso visor, que ela seja dominante, teremos conseguido o primeiro elemento necessário para uma obra de mérito.

A linha dominante pode também ser a margem de uma área sombreada ou clara; não é necessário que seja uma linha pura no sentido geométrico. Toda composição se compõe de massas e formas, separadas por linhas que lhes dão contorno. Pela cuidadosa observação do motivo a ser fotografado, antes de se fazer a exposição, é possível sujeitar á nossa vontade a linha dominante e determinar de antemão qual deve ser o caminho que a vista do observador ha de percorrer.

A linha dominante da composição deve percorrer uma certa distancia dentro do retângulo, e lógo deter-se. No ponto onde se detem devemos situar um elemento de interêsse para o observador; consequentemente, é o melhor ponto para ali situar, ou próximo a êle, o elemento de interêsse principal, o têma, por assim dizer, da fotografia, a razão que nos impeliu a executá-la.

Em complemento á linha dominante que leva nossa vista "para dentro" do quadro, existe a linha que a leva para fóra. Esta segunda linha deve ser cuidadosamente evitada, porque sua força pode ser tal que, uma vez guiada a vista do observador para a linha dominante, a segunda linha a atraia e a guie para fóra do quadro sem dar-lhe tempo de examinar o assunto. Deve-se ter muito cuidado com qualquer linha que nasça ou morra exatamente num ângulo do retângulo. É melhor que nasça de um ou outro lado do canto.

Estudando os bons quadros dos grandes mestres, descobriremos determinadas combinações que são agradáveis ao ôlho humano e que foram adotadas pelo autor, polidas, acentuadas e utilizadas. Também descobriremos que esses quadros, que nos provocam uma emoção, contêm uma mensagem que institivamente compreendemos lógo a seguir, porque está apresentada com simplicidade e bom gosto e não por se prender a determinadas regras fixas. O bom gosto pode-se adquirir e cultivar estudando precisamente as obras famosas e tratando de descobrir porque são agradáveis á nossa vista.

A linha dominante deve-se utilizar para focalisar a atenção sobre um ponto do retângulo. As linhas que se interceptam em ângulos tendem a atrair a atenção. Se a linha dominante, que nos leva ao "interior" do quadro, intercepta uma linha secundária em ângulo, no ponto de intercepção se produz um excelente ponto de retenção do olhar. Um bom exemplo temos numa marinha, na qual a linha do horizonte é interceptada pelo mastro do iate, formando essa intercepção o ponto de interêsse do quadro.

Cabe assinalar também que certas combinações de luz e sombra, quando estão em mutuo contraste, afetam o olhar e a reação mental do observador. Assim é que ajustando varias áreas de luzes e sombras mediante a escolha do ponto de

vista da câmara, o fotógrafo está em condições de realçar ou atenuar, mediante os contrastes, aquela parte da fotografia que contenha a mensagem de que falamos antes. Esse é o ponto de interêsse principal. Esse ponto de interêsse deve ser uma unidade completa e definida e não composto de varias cousas. Devemos incluir no campo visual tudo aquilo que possa contribuir para realçar o ponto de interêsse, e evitar ou mesmo suprimir o que lhe possa prejudicar. E surpreendente como, ás vezes, uma simples alteração do ponto de vista consegue atenuar ou eliminar, conforme seja o caso.

Se dispomos de uma linha dominante que guie a vista até o ponto de interêsse, então já dispomos da base fundamental para uma sólida e boa composição.

Se a existência de elementos perturbadores ou opostos impéde, em qualquer forma, o livre movimento da vista, a fotografia perderá sua força e atração.

A linha dominante ou de entrada, como também se chama, cumpre muito melhor sua função se se encontra oculta na composição. Não deve saltar á vista, como as linhas das estradas de ferro ou de rodagem nos mapas, mas guiar a vista, sem esforço, ao longo de um caminho préviamente traçado. Por outro lado cabe recordar que uma linha curva é mais béla do que uma réta. A linha da beleza, chamada também, a linha de Hogarth, que tem a forma de um S, é princípio básico da composição e o mais perfeito exemplo dela. O que importa, na realidade, é que uma linha curva é de mais fácil adaptação e se presta melhor para servir de base para construir a composição.

Como dissemos, a composição não se baseia em regras fixas, inflexíveis. O que se convencionou chamar de "regras", não são propriamente tais, mas sim os recursos mais aceitáveis e mais geralmente usados pelos artistas. Existiram e existem artistas que produziram obras primas rompendo ou deixando de lado precisamente todas essas regras.

A boa composição é mais uma questão de bom gosto do que do fiel cumprimento das regras. Esse bom gosto pode-se adquirir e cultivar.

A EXCURSÃO-ALMOÇO comemorativa do 11.º aniversário da fundação do F. C. Bandeirante constituiu um dos pontos altos dos festejos, reunindo cerca de uma centena de consócios e pessoas de suas famílias, em magnífica festa de confraternização. No clichê, um grupo de excursionistas em pose para o Boletim.

A obra de Francisco Albuquerque num comentário de Alejandro C. Del Conte.

"MAIS DO QUE TUDO"

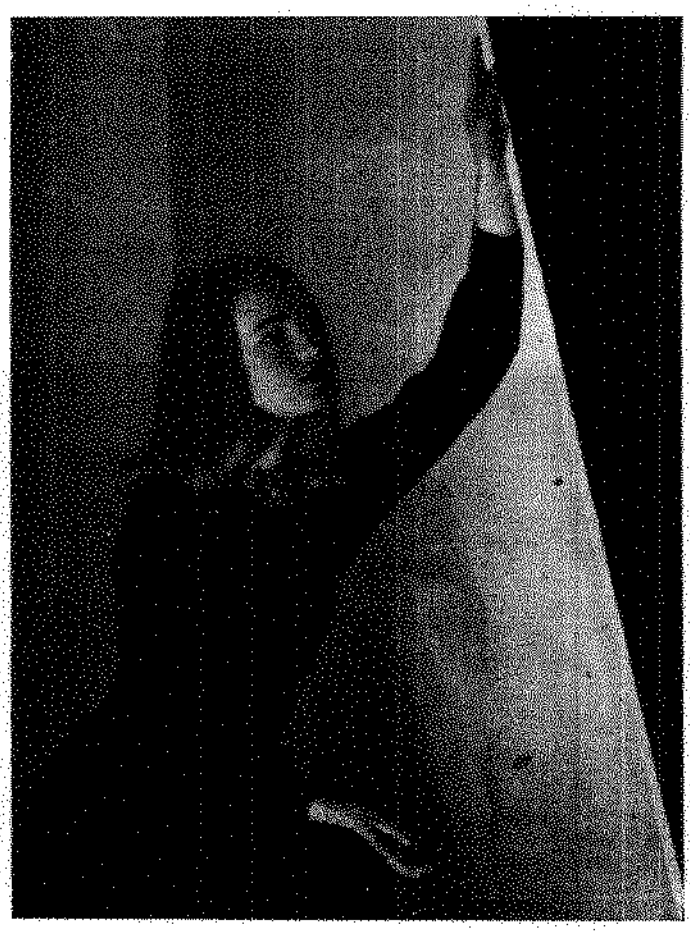
O n.º 630 do prestigioso CORREO FOTOGRAFICO SUDAMERICANO além de focalizar num artigo de Boris Kauffmann a personalidade do Diretor Fotográfico do F. C. Bandeirante, reproduz vários de seus trabalhos, entre os quais o reproduzido nesta página, o qual motivou o comentário de ALEJANDRO C. DEL CONTE que a seguir transcrevemos e que vale por uma magnífica lição do que é necessário para um bom retrato.

Quando se perguntou ao artista autor da fotografia que nos acompanha nesta página, a razão dessa pose ou qual o mérito especial que ele lhe atribuia, respondeu ele: "A aprecio como uma expressão de linhas, de boa distribuição de massas, mas, mais que tudo, por ser uma feliz solução para fotografar um tipo de moça tão artificializado pela móda".

No transcurso destas três décadas passadas, uma infinidade de vezes já se disse, nestas colunas, que a primeira condição para se chegar a um bom retrato é a de que o artista ou o intérprete se identifique com o modelo. Sem "sentir" o modelo que posa ante a câmara, não se pode pretender reproduzir com seu rosto, a sua alma.

O **"mais que tudo"** que brota da resposta de Albuquerque está denunciando, em altas vozes, o artista; porque seu desejo de compreender e traduzir o artificialismo do modelo, seu modernismo, supera as regras clássicas com que começa sua frase. Existe boa "expressão de linhas"; existe boa "distribuição de massas"; mas, "mais do que tudo", existe uma personalidade para refletir na cópia.

Tanto no retratismo profissional como no amadorista, se padece atualmente de um pronunciado amaneiramento que se traduz por poses convencionais que nada têm de comum com a personalidade do modelo. Colocam-se os modelos desta ou daquela maneira, ou porque "se uza assim", ou porque é preciso "não fazer sempre a mesma coisa"; razões banais que denunciam essa ausencia de senso artís-



"POSE" Francisco Albuquerque

COMPOSIÇÃO

ALDO A. DE SOUZA LIMA — F.C.B.

I
INTRODUÇÃO

Um dos temas obrigatórios nas costumeiras arengas, diante de um trabalho qualquer, em nosso Clube é, sem dúvida, a **Composição**. Não só é obrigatório como também motivo a pendencias que, mal solucionadas, deixam, regra geral, após si, uma atmosfera nebulosa de incompreensão.

Tal acontece atualmente, é óbvio, em virtude do rápido desenvolvimento que se vem apreciando no valor artístico dos trabalhos, do número cada vez maior de novos praticantes e também da alteração da forma de julgamento dos nossos concursos internos, em sua nova papeleta. Nesta, em seu item terceiro, lá está o famigerado tópico: COMPOSIÇÃO. Até a data em que se iniciou o uso da papeleta em apreço, o fator em questão era quasi um apanágio dos julgadores que o discutiam entre si, sumàriamente, como matéria bastante conhecida (conhecida para eles, não há dúvida), deixando, porém, o iniciante na mais completa incertesa. A nova forma de julgar, no entanto, tratando dirétamente do assunto obrigou a uma apreciação mais detalhada dos vários casos que se apresentam, sem que, entretanto, por razões evidentes, possam os julgadores aprofundar a matéria como poderão fazer proximamente, quando tivermos instalados os cursos regulares de arte fotográfica. Isto veio despertar a curiosidade e o espírito indagador, motivando as discussões e as asserções como ésta que ouvimos em palestra:

— "Sim — dizia um dos "novos" — porque afinal de contas a composição que não contém uma diagonal é falha".

— "Não é não senhor — retrucou o mais avançado — e antes de mais nada aclaremos que em Composição existem princípios básicos e não dogmas. As regras nos servirão apenas como pontos de apoio e a compreensão perfeita do assunto é que ditará a forma de composição e deixará clara a necessidade de fugir, por vezes, a qualquer regra".

Assim é. O sólido conhecimento das formas composicionais, a continuidade da observação e o aprimoramento do gosto artístico permitem, após algum tempo, esquecer, pràticamente, tais princípios, graças ao desenvolvimento sub-consciente de um **"sentido de composição"** que, uma vez obtido, passa a se expressar simultâneamente ao processo subjetivo da criação.

Até lá, porém, procuremos conhecer todos os rudimentos da Composição em seus mais variados aspectos, afim de que possamos apoiar o nosso desenvolvimento artístico em fundamentos sólidos. Depois nos libertaremos dando largas á emotividade individual, sem cogitações imediatas de ordem escolástica.

Tal é o motivo do despretencioso trabalho a que nos dispuzemos. Nele, a única preocupação foi apresentar, de forma ordenada, o que há de mais elementar no assunto. E' a partida, por assim dizer, para estudos mais profundos que transcendem ao nosso parco conhecimento. Se obtivermos, com a sequência de artigos que hoje se inicia, ao menos em parte, este simples intento, nosso objetivo terá sido plenamente atingido, o que nos recompensará por todo o esforço dispendido.

Assim, rogando relevar as inumeras falhas que, certamente, se multiplicarão através estas páginas, passamos ao nosso estudo sobre COMPOSIÇÃO.

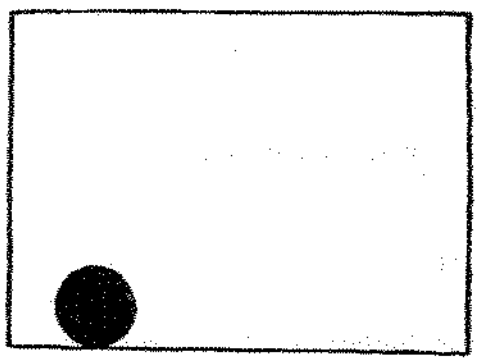


fig. 3

com numerosos elementos. Que diríamos então de um trabalho onde só existisse um objéto. Seria desprovido de composição? Não, pois sempre existirão,

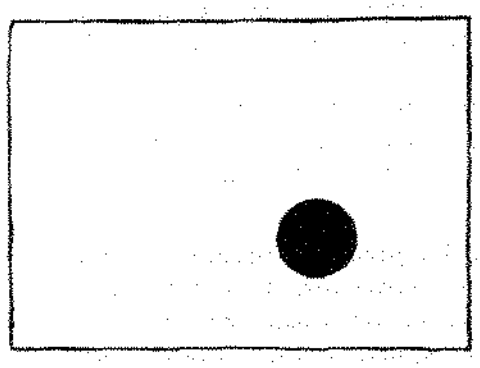


fig. 4

pelo menos, dois elementos: o objeto e a superfície onde é apresentado. A simples relação entre ambos, a posição do primeiro no segundo, a posição do objeto

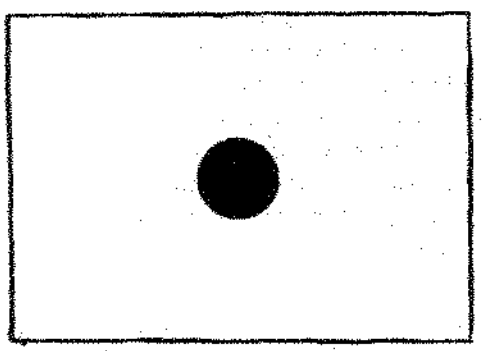


fig 5

com referência aos limites do quadro, a diferença de tonalidades, a proporção entre as massas; tudo isto pode determinar, e determina, uma forma composicional. Na fig. 3 nota-se, de pronto, uma completa falta de interesse pelo objeto, o mesmo não se dando na fig 4, onde idêntica massa possue, pela sua posição, um apelo muito mais pronunciado. A fig. 5 é inexpressiva, tôla, sem o mínimo encanto. Isto devido a posição estática do objeto que sofre idênticas ações por todos os seus pontos diametralmente opostos. A fig. 6 é tipicamente desequilibrada enquanto que a fig. 7 apresenta-se com um equilíbrio de massas bem mais aceitável além do interêsse despertado pelo contraste de linhas.

c) — ... **de forma a constituir um todo integral**. Aqui se manifesta um dos elementos básicos na composição. A expressão "um todo integral" nos leva, através uma série de conceitos adquiridos, a uma sensação de unidade, estabilidade enfim, em uma palavra, a noção de equilíbrio. Este elemento primordial na composição assume tal importância que, oportunamente, o estudaremos em detalhes. Não caberia neste capítulo uma disgressão de tamanha importância.

d) — ... **fazendo um novo objeto de muitos, não necessàriamente, relacionados**. Novas noções se originam daí, tais como a homogeneidade e coesão, ambas de essencial importância. Por elas depreende-se a íntima relação que deverá existir entre os constituintes do quadro. Poder-se-á julgar, todavia, que implicam em igualdade ou semelhança entre os mesmos. Tal não é o caso. Por homogeneidade devemos entender a identidade de intenções dos vários componentes. Todos eles quer direta, ou indiretamente, devem ter uma intenção

comum, dirigida no sentido de expressar a emoção que regeu a criação artística. Para tanto, segundo o espírito do quadro, podem ser usados os elementos mais díspares. O mesmo não se dá, no entanto, com referência aos retratos, sobretudo aqueles caraterísticos onde a identidade do objeto com o ambiente torna-se indispensável. Por coesão inferimos a necessidade de ligação entre os vários componentes. Tais ligações poderão ser de ordem material ou simples resultantes das linhas de movimento formadas pela vista ao percorrer o quadro. Neste último caso farão parte, necessàriamente, de um plano composicional elaborado com absoluta perfeição.

e) — ... **de acôrdo com o espaço de trabalho**. Determina-se aqui os limites dentro dos quais se deverá obter o resultado da composição. Toda ela deverá ser equilibrada com o espaço. Será oportuno, neste ponto, tornar bem clara a idéia de espaço em um quadro. Existem dois sentidos. Um se refere a superfície do quadro, pròpriamente dita, ou seja a área contida pelos quatro lados; o outro se prende a sensação de espaço, extensão, que o seu conteúdo nos inspira. A composição deverá ser considerada em ambos os casos.

Estudados, em detalhes, os vários elementos componentes da definição de Composição chegamos ao outro conceito genérico: CONCEITO E FUNDAMENTOS.

(Cont. no próximo número)

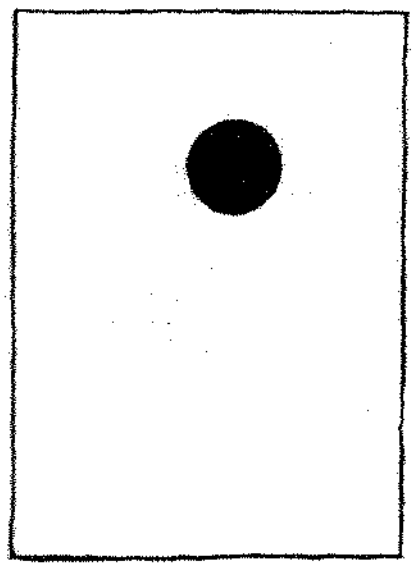


fig. 6

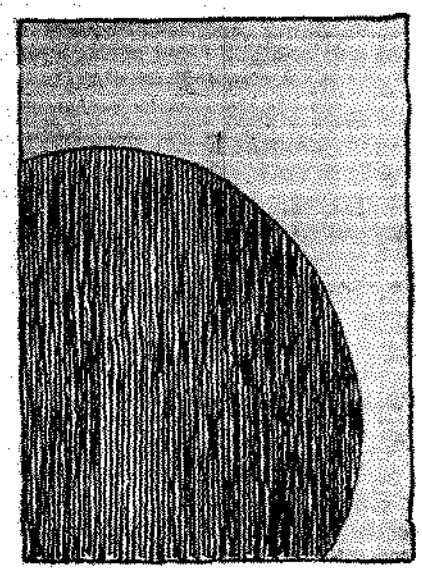


fig. 7

FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE

BOLETIM

(Reg. n.º 254)

—x—

Diretor Responsável:
Dr. Eduardo Salvatore

Diretor de Redação:
Dr. Jacob Pelarow

Diretor Comercial:
N. Kojranski

—x—

Redação e Administração:
Rua São Bento, 357 - 1.º and.
São Paulo — Brasil

ANO V — N.º 54 JULHO — 1950

A Nota do Mês

Para os que observam aquilo que se vem fazendo e o que se tem programado, no F. C. B., poderia causar alguma extranheza a maneira enfática e persistente com que são tratados os aspéctos puramente artísticos da fotografia, em contraposição á assistência aparentemente menor que se tem emprestado aos problemas de ordem técnica.

Haverá trabalho perfeito na ausencia de uma boa técnica operatória? Claro que não.

Imprescindível, entretanto, é discernir onde termina o efeito da técnica e onde começa o da Arte em si. Que uma apresentação primorósa não sirva de engodo na apreciação de trabalhos, por vezes, carentes de conteúdo artístico. São as fotografias de grande efeito á primeira vista, estupefacientes, diante ás quais poderiamos dizer: quanto mais nos aproximamos do trabalho, mais nos distanciamos do autor.

Sobejam, pois, motivos para se concretisar, primordialmente, um sólido conhecimento da fotografia nas suas possibilidades e confinações no terreno da plástica e da estética, considerando a técnica operatória como coadjuvante, a despeito da importância que venha a desempenhar na obra apreciada no seu todo. O contrário seria resvalar para um tecnicalismo arriscado e suceptível de torcer ou derivar a formação artística daqueles que ainda se encontram em fáse de iniciação.

Comprende-se assim a relevância em cultivar o senso estético e dar uma certa ordem á intuição e inspiração que escaldeiam o cérebro dos que possuem realmente talento e veia artistica, antes de abarrotá-los de fórmulas de reveladores e de fixadores ou coisas que tais. Primeiramente entendam a Arte Fotográfica no bom sentido, ou seja, naquilo que realmente a caracterisa como tal, pois que os conhecimentos técnicos serão adquiridos paralelamente e com mais facilidade, desde que não requerem grande talento, sinão habilidade.

Contudo, si o Foto-cine Clube Bandeirante vem se empenhando a fundo no estudo e na prática da fotografia como Arte, nem por isso relegou a imperiosidade de um aperfeiçoamento técnico dos seus componentes. Tanto assim que ainda agora vem de remodelar inteiramente o seu laboratório com o único escopo de proporcionar-lhes uma aprendizagem e aperfeiçoamento compatíveis com as últimas conquistas pertinentes á especialidade.

Resta apenas que o novo laboratório não se transforme em elemento decorativo. Mestres e discipulos devem mergulhar no escuro afim de que venha a emergir a "luz".

FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE

•

Laboratório e Atélier para aprendizagem e aperfeiçoamento.

•

Sala de leitura e bibliotéca especializada.

•

Excursões e concursos mensais entre os sócios.

•

Participação nos salões e concursos nacionais e estrangeiros.

•

Intercâmbio constante com as sociedades congeneres de todo o mundo.

•

DEPARTAMENTOS:

Fotográfico
Cinematográfico
Secção Feminina.

•

	Cr.$
Jóia de admissão	50,00
Mensalidade	20,00
Anuidade (recebida somente nos meses de janeiro a março de cada ano)	200,00
Taxa extra mensal	10,00

•

Os sócios do interior e outros Estados e da Secção Feminina gozam do desconto de 50%.

•

Séde Social:

Rua Avanhandava, 316
S. PAULO — BRASIL
Fone: 3-4907

O FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE, receberá com prazer a visita de todo e qualquer aficionado da arte fotografica, assim como responderá pelos seus Departamentos, a qualquer consulta que lhe fôr dirigida quanto ás suas atividades ou sobre a prática de fotografia e cinematografia amadorista. Outrosim, recebe, sem compromisso, colaboração para o seu Boletim sendo que as opiniões expendidas em artigos assinados, correrão sempre por conta de seus autores.

Toda correspondencia deve ser dirigida para a séde social do FOTO-CINE CLUBE BANDEIRANTE - Rua Avanhandava, 316, S. Paulo, Brasil.

COMPOSIÇÃO

(Continuação)

ALDO A. DE SOUZA LIMA

II

GENERALIDADES

1) **Conceito:**

O conceito genérico de Composição está, evidentemente, subordinado às sensações causadas pela obra de arte sobre o observador. Assim é que apreciando vários quadros, alguns nos impressionam mais acentuadamente, enquanto outros mal conseguem deter nossa vista. Dentre as múltiplas causas que contribuem para esta diversidade de reações, tais como a emotividade individual, a identidade de sentimentos e outros que se prendem a psique do observador, destaca-se, em carater geral, a composição. O quadro que apresenta uma composição perfeita, equilibrada e lógica, poderá desgostar por questões particulares mas possuirá, sempre, o poder dominante da forma. Será examinado acuradamente, prenderá, inconscientemente, sua atenção ainda que o consciente dele procure se afastar. É o domínio formal.

Concluiremos assim que o conceito de Composição nada mais é que "a bôa impressão causada, a primeira vista, pelo simples jogo de linhas, massas, tons e acentos de um quadro, antes que seu conteúdo nos afete".

Mortensen em seu livro "Commond to Look" indica uma curiosa experiência a respeito. Manda ele que façamos deslisar sob os dedos, ràpidamente, as folhas de um album qualquer de fotografias. Notaremos que mesmo nesta ligeira inspeção algumas das fotos prenderão nossa atenção imediatamente, ao passo que outras nada nos dizem. Outras ainda possuem, por assim dizer, uma ação retardada, que se faz sentir após terem passado já há algum tempo, sob nossos olhos. Só então dispertam nossa atenção fazendo com que voltemos as páginas para, em realidade, vê-las.

Procurando aclarar o motivo destas ações verificamos serem as primeiras fotos as que, sobremaneira, se identificam ao nosso gosto artístico. As outras serão distinguidas de maiores atributos e, finalmente, as últimas serão aquelas que nos causam bôa impressão pelo seu elemento formal — sua composição. Estas, após

Fig. 8

-las, poderão nos desgostar mas, de forma, se impuzeram a nossa apreciação.

Aprofundando a análise destes últimos quadros que, "a priori", asseveramos possuir bôa composição, procuremos extrair deles os seus elementos básicos, ou melhor, os fundamentos de sua forma composicional. Para tanto iniciemos um processo eliminatório deixando de lado, em primeiro lugar, o conteúdo e, a seguir, todos os componentes de segunda ordem até obtermos o simples conjunto de linhas fortes, massas e tons. Chegaremos, certamente, a uma região, e uma só, de maior destaque que será o centro de interêsse onde nossa vista é levada através uma, ou mais linhas de força (uma de intensidade mais acentuada) que a impele para a região predominante. Além disto, notaremos que as várias massas se encontram perfeitamente estabilizadas, havendo, entre elas, uma compensação no sentido de fixa-las qual um sistema rígido.

Exemplificando tomemos a figura 8, baseada em um "sketch" de David Cox. Reduzindo-a a um conjunto de massas, em suas tonalidades básicas, chegariamos a figura 9. Observando-a notamos que a vista sentir-se-á obrigada a iniciar sua inspeção pelo ponto de mais fácil acesso, evidentemente o ponto A (fig. 10). Sempre guiado pela lei de menor esforço seguirá, através da região clara até o ponto B. Aí será retida, na indecisão, até que o contraste da massa escura sobre fundo branco atue sobre ela atraindo-a para o moinho. Nele encontrará um conjunto de elementos secundários que a fará deter-se analisando as pás, os detalhes da estrutura, etc.. A seguir chegará a outro ponto de dúvida, o local C. Poderá seguir para a esquerda, como seria natural, afim de terminar a observação do moinho e, neste caso, voltaria a B de onde seguiria pela linha de maior destaque até o ponto D. Aí teria ensejo de, novamente, fixar-se nos detalhes da casa acentuados pela chaminé. Estes elementos, no entanto, não teriam o mesmo poder que aqueles do moinho, em virtude da falta de contraste com a massa circundante. Continuando, os olhos serão forçados a seguir a linha ascendente das nuvens, em vista de serem barrados pela massa escura e desinteressante do chão. Em E poderão acompanhar a linha das nuvens baixas ou das altas em F. Qualquer delas, no entanto, tornará a levá-los ao ponto B que, novamente, lhes indicará o centro de maior interêsse — o moinho. Após esta segunda inspeção e outra vez em C seguirão, evitando a repetição, pela linha da direita, ainda não vista, e, sem-

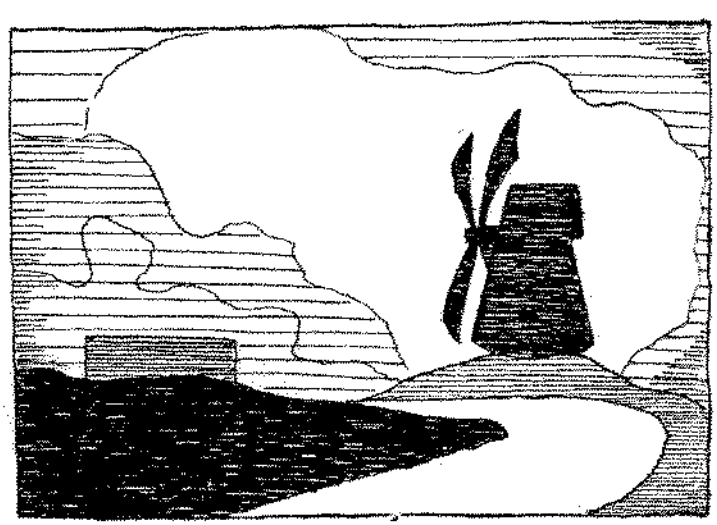


Fig. 9

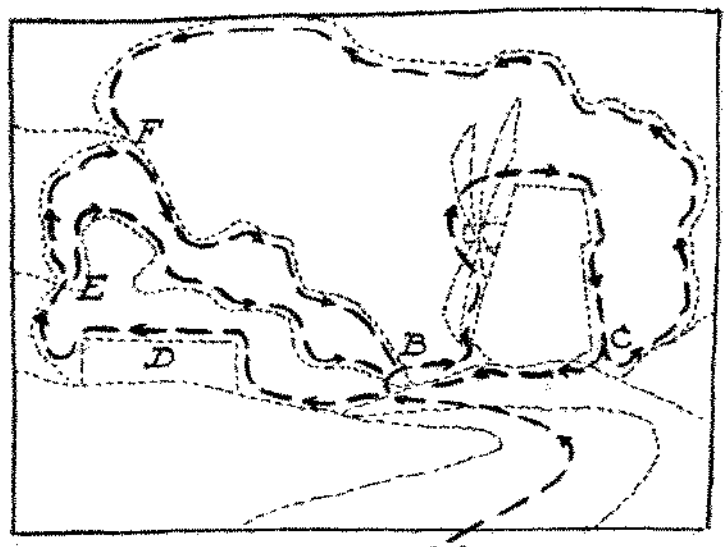


Fig. 10

pre acompanhando os valores em contraste, irão observar a região superior do quadro. Vemos, assim, que os olhos são obrigados a se manter dentro dos limites do quadro, forçados a observá-lo e, possivelmente, apreciá-lo. Além do exposto podemos notar que as várias massas da figura 9 apresentam-se perfeitamente compensadas. A mancha escura do primeiro plano, de maior força tonal, é equilibrada pelo conjunto claro do céu cuja probreza de tons é compensada pela maior quantidade. O moinho, situado em local preponderante possue, em seu ponto homólogo, a casa que o equilibra. A diversidade destas massas é compensada pela perspectiva. O moinho, mais próximo é, desta forma, perfeitamente equilibrado pela menor massa da casa, a maior distância.

Deste estudo concluiremos, portanto, que a bôa composição apresenta, em última análise: uma força de atração que gera o movimento da vista; uma região de dominância a que todo o conjunto é subordinado e, finalmente, todos os seus elementos acham-se em equilíbrio. Em extensão podemos ainda notar, em segundo plano, a existência de outros elementos tais como os pontos B, C e E onde a vista é forçada a deter-se. Temos, ainda, os locais acentuados, constituidos pelas pás do moinho e pela chaminé da pequena casa cujos detalhes são motivo de fixação para o observador. Tais elementos secundários da composição servem para aprimorá-la, ocasionando a melhor apresentação de todo seu conjunto. São conforme disse, elementos de segunda ordem que, de maneira geral, não afetam o valor intrínseco da composição servindo, no entanto, para acentuá-lo. Além destes que citamos outros existem que iremos apontando no desenrolar deste estudo.

Concluimos, finalmente, esquematisando os fundamentos da Composição e aclarando ser o caso estudado um exemplo didático que não implica na asserção de que toda a composição, obrigatòriamente, exige tais requintes. Foi apresentado por constituir um caso puramente escolástico que permitia demonstrar os vários aspectos fundamentais do assunto. Assim passamos ao esquema dos fundamentos composicionais que, em detalhes, serão motivo de nosso próximo Boletim.

3) — FUNDAMENTOS

A) BÁSICOS
- a) Dominância
- b) Equilíbrio
- c) Contraste

B) SECUNDÁRIOS
- a) Centros de fixação
- b) Acentos.

"A ARTE FOTOGRÁFICA DE EDWARD WESTON"

— adaptação de Photo-Cinema, de um artigo assinado por Daniel Masclet.

"A fotografia é o meio de captar o momento — não importa qual o momento, mas o momento importante, aquele único momento entre todos, onde o seu assunto é plenamente revelado — aquele momento da perfeição, que surge uma vez e não mais se repete." Ed. Weston.

Edward Weston nasceu em 1886 e, há muitos anos reside na California, em Carmel, local que ele considera já a sua segunda cidade natal. Ali está desde a idade de 6 anos e a única vez que se afastou mais demoradamente foi quando residiu por três anos no México. Suas viagens constantes pelo território americano, realizando exposições e participando de convenções fotográficas, são muito frequentes e sua figura uma das mais reclamadas nessas ocasiões.

Como sucede com quasi todos os artistas da câmera também Weston teve seus primeiros passos no setor comercial. A fotografia para ele não constituia o objeto principal de sua personalidade como se apresenta hoje. A fotografia para ele, naquele início principio, representava o alimento para a sua família e os primeiros "cartões-postais" que fotografou, vendidos a dúzia por um dollar, tinham de ser oferecidos de porta em porta.

Contudo, nestes trabalhos uma cousa se salientava: a perfeição técnica e o bom gosto dos retratos. Já o artista iniciava sua carreira e lançava os primeiros alicerces para a consolidação do seu nome, hoje internacionalmente famoso.

Com as economias reunidas nessas primeiras atividades, Weston conseguiu montar o seu "studio", procurando afastar-se dos habituais métodos utilizados por outros profissionais na realização dos imutáveis "grupos de casamento", ou da "família do médico da cidade". Seus trabalhos, passavam a colocar o modêlo como ponto principal e dêsse modêlo, Weston cuidava de explorar o seu lado mais humano, retratando a personalidade e não simplesmente o "freguês". Si abominava as expressões habituais: "sorria", "não fique duro" e outras do mesmo gênero, por outro lado, empregava, com frequência as recomendações: "Srta., dirija o olhar naquela direção" ou "gire a cabeça na minha direção". Casos especiais havia, quando colocava as mãos da figura em posição "artística" para dar-lhe uma expressão mais a "la mode"...

Suas atividades como profissional ficaram pontilhadas de expléndidos trabalhos e destacadas figuras foram imortalizadas através de suas lentes. A originalidade e o interêsse de suas fotografias de crianças tornaram-no um dos maiores especialistas no género, contribuindo para aumentar o seu já grande prestigio no setor profissional.

Da continuidade déstes sucessos resultou para Weston ser indicado como membro do Salão de Londres, em 1917, quando lançou principios estéticos da fotografia, severamente analizados pelos críticos de Arte e baseados na nitidez e gradação tonal; sôbre a objetividade e pureza dos meios utilizados na realização fotográfica, simplificados ao extremo e não tendo em vista sinão a qualidade, a beleza e a perfeição dos resultados. É dessa época sua decisão, verdadeiramente arrojada, de abandonar as ampliações porque, conforme o afirmava, "não desejava correr o risco de perder os valores mais subtis..."; deixa de lado o retoque — "que é uma ilusão sinão mesmo uma deformação"; não mais procede suas revelações pelo sistema de quadros, por saber ser possivel obter maiores resultados pelo sistema de chapas e lança a cópia direta em grande formato.

Obedecendo a tão rigidos principios, poderia parecer impossivel existir na fotografia de Weston, a expontaneidade, a versatilidade e aquela naturalidade que tanto encantam aos que apreciam a fotografia artística. Realizadas em obediência e em função de recursos tão limitados, suas obras fotográficas forçosamente teriam de ficar restritas a um determinado género, aquele onde mais elementos de ordem técnica pudessem ser traduzidos como valores puramente artisticos. No entanto, Weston domina e resolve com brilho todos os gêneros da fotografia. Onde, pois, a razão dêsse sucesso? Ele mesmo no-lo diz: "Uma das grandes qualidades da fotografia, reside na sua capacidade de permitir ao artista de se servir, inteligentemente, de uma quantidade de trabalho, que não é mais limitado, como para a pintura realizada por uma técnica manual de uma lentidão pre-histórica, e sim, únicamente por sua CAPACIDADE DE VISÃO!!

Suas obras, confirmam inteiramente a afirmativa, ainda que superem a cifra das cem mil e nos retratos tenha atingido a espantosa quantidade de trinta mil!

Nenhuma delas é indiferente, desinteressante. Em cada uma, podemos ser cativados; são todas

admiravelmente atraentes: compostas rigorosamente; iluminadas efetiva e simultâneamente, razão por que são classificadas como obras-primas. Constitui, sem dúvida, êste extraordinário volume de sucessos o mais frisante e valioso elemento da obra de Weston. Enquanto os melhores fotógrafos só apresentam **algumas fotografias excelentes**, por intermédio das quais se salientam algumas excepcionais, o contrário sucede com Weston! Com ele, a regra é a "obra-prima", e a fotografia "simplesmente bôa", constitue a exceção!

Weston, um novo Midas, transforma em "Arte" tudo o que toca, o que é mesmo um dom raro. O SIGNO DE UM VERDADEIRO GÊNIO.

Conhecidos os princípios adotados por Weston, podemos afirmar ser ele um objetivista — fotográfica e filosòficamente falando — um pesquisador da perfeição. Na creação de suas imagens, empregando ùnicamente procedimentos puramente fotográficos, considera um verdadeiro anátema qualquer intervenção manual. Sendo um artista tão sincero e honesto, ele se preocupa em primeiro lugar por encontrar "a beleza fotográfica" sem ter jamais o desejo de "fazer fortuna" vindo contrariar ou diminuir esse nível de pesquisa. Daí o motivo dele se constituir, entre os profissionais, o mais notável da California e de se ter consagrado pelos seus famosos "retratos" sem retoque!

Os assuntos de suas fotografias não encontram limitações e ainda que ele seja suficientemente hábil para a realização de uma superposição, de um fotograma ou de uma fotomontagem, dá sempre preferência aos trabalhos "naturais". Contudo, mesmo nesse "realismo", nós encontramos muita poesia, porque ele sabe "como ver" as cousas naturais, de uma forma toda pessoal! Suas "tomadas", nas paisagens ou seus "ângulos" nas naturezas mortas, são inimitáveis. Quanto aos seus retratos, sobretudo os de pequeno tamanho (9x12) Weston os realiza sempre à luz natural, pois não emprega a iluminação artificial e, naturalmente, também nenhum retoque. Ao analisá-los, podemos verificar que a pose, a colocação do modêlo, a expressão da pessoa fotografada constituem já uma perfeição e as imagens que nelas surgem, nos mostram a própria VIDA!

Um fato importante na personalidade do trabalho de Weston é aquêle de não ser fruto de uma preparação a base de fórmulas já consagradas na estética fotográfica. Os seus trabalhos proporcionam uma sensação de realidade, de poesia, de inspiração e a espontaneidade que deles emana, se justifica inteiramente porque Weston jamais registra o seu negativo sem primeiro ter "sentido emocionalmente" o assunto que vai fotografar, abstraindo qualquer jôgo intelectual.

Si já não bastassem os acima princípios que obedece na realização de suas obras, Weston ainda rege sua atividade por uma das mais difíceis e severas disciplinas: só usa uma chapa para a mesma imagem. A repetição dela em cinco, seis, ou mais negativos como frequentemente sucede entre todos os fotógrafos, amadores ou profissionais, é cousa que Weston jamais fez, demonstrando como é capaz de resistir à um entusiasmo visual que arrasta muitos artistas à realização de até 360º ao redor de um determinado objeto ou assunto. Suas repetições, raríssimas, só se justificam, no seu modo de proceder, quando os objetos fotografados estejam em movimento mais ou menos acelerado. Afirma-o o artista: "Isto, é uma parte importante do meu trabalho; eu sinto que não devo fazer ou confiar na sorte daquilo que faço. **Um negativo** deve ser suficiente!".

Obedecendo essa orientação, podemos compreender por que motivo Weston diz que a VISÃO é tudo e o resto; aparelho, lente, filmes, papéis, etc., nada mais são sinão os componentes técnicos necessários, simples, perfeitos e suficientes para o "registro exato daquela visão". Antes mesmo de ver o negativo pronto, Weston já "viu" sua cena no vidro despolido e, segundo seu conceito, essa "previsualização" constitui a parte mais importante da tomada.

O elemento composicional nas obras de Weston não é fruto da observância dos preceitos ou recomendações da estética nem das dificuldades ou restrições de ordem técnica. Ele é tomado mais destacado quando se tornar necessário para maior efeito do objeto ou assunto fotografado. No caso, poder-se-ia aplicar muito bem aquela máxima famosa: "Beauty is truth; truth is beauty." A Beleza é verdade e a verdade é beleza. De fato, são bem poucos sinão raros, os artistas da fotografia que possuem a necessária confiança em seu próprio valor para obedecer e seguir essa máxima. Weston, contudo, nos demonstra, magistralmente, sua certeza e força. A "verdade" das obras deste artista, não é menor e nem inferior à sua "beleza". Para poder alcançar tão alto nível, reunindo tão valiosas qualidades numa só e mesma imagem, ele emprega um material poderoso: O ESTILO!

Não seria verdadeiro dizermos que êle é um "estilista", bem como também não seria exato dizer que a "verdade" foi por ele "estilizada". A beleza

Continua na pág. 15

AS FOTOGRAFIAS DO MÊS

Sob a epígrafe acima, o Boletim reproduzirá todos os meses, algumas das fotografias que melhor classificação obtiverem nos concursos internos do Clube, nas várias categorias em que se dividem os concorrentes.

Ilustram este número, trabalhos apresentados no concurso relativo ao mês de Junho p. p.

A ARTE FOTOGRÁFICA

(Conclusão da pág. 10)

e a nobreza do seu estilo resultam, em parte, da perfeição da sua composição, de tal forma natural que nós a "sentimos" sem ver. Essa composição não é imposta ao assunto como um mandamento ou por ordem de preceitos ou tradição; o próprio sujeito por ele mesmo exige e impõe sua própria ordem.

Possuindo, como sòmente os possuem os privilegiados, quatro dons excepcionais, Weston pode, com segurança, realizar tão expressivas obras fotográficas porque: tem a aptidão de discernir o que é significativo do que não é; possui a compreensão instintiva das formas; a fotaleza, uma qualidade real e o gosto pelo refinado. Sua vista vê, seu senso escolhe e sua máquina nada mais tem sinão registrar. Não afasta a estética da técnica, como poderiam muitos julgar, e si chega a notar qualquer falha ou ranhura na sua chapa, ele "sofre" pelo fato de ter de corrigi-la: "Fui forçado — confessou — de empregar um pouco de esfuminho sôbre a imagem... Sim muito pouco! Tão pouco que nem mesmo uma pessoa dentre cem seria capaz de ver... MAS, EU, O SABIA E ISSO ROUBOU-ME TODA SATISFAÇÃO...".

Compreendida dessa forma, assim concebida e executada, a arte fotográfica nos aparece portanto como uma das artes maiores, nunca uma arte menor, a mais importante sem dúvida, socialmente falando, a mais moderna e seguramente a mais difícil! No entanto, para se estabelecer solidamente sôbre esse plano, neste nível e no seu imenso domínio, ainda parcialmente por explorar, se torna imprescindível que o artista fotógrafo seja capaz de dominar — e desprezar — todas suas aparentes e falsas facilidades...

Weston utiliza duas máquinas. Uma grande câmera em tripé especial de grande formato 20x25 cm. e uma Graflex manual 10x12. Na maior sua lente desdobrável anastigmatica Turner-Reich f. 6.8 em três distâncias focais, bastante diversas, de 300, 500 e 700 mm, as quais ele utiliza com pequenas aberturas como F. 128 e F. 256, variando suas exposições desde o instantâneo até a pose de alguns minutos. Seus nega-filmes pancromáticos para retratos, são copiados diretamente, por contacto, sôbre papel muito brilhante, da melhor qualidade que não deixam de ser vidrados e são revelados em diaminofenol. Weston utiliza diversos filtros K1, K2 e G, e se utiliza constantemente do fotometro... Na Graflex ele emprega uma Plasmat de 27 cm. e todos os negativos são revelados em ácido pirogálico.

No último Boletim noticiámos a visita feita por uma comitiva do F. C. Bandeirante ao prestigioso Foto-cine Clube de Campinas. O clichê acima fixa um grupo de associados de ambas as entidades, naquela festa de confraternização.

COMPOSIÇÃO

(CONTINUAÇÃO)

III

ALDO A. DE SOUZA LIMA
— F. C. B. —

3) **Fundamentos :**

A) Básicos { a) Dominância, b) Equilíbrio, c) Contraste

B) Secundários { a) Centros de Fixação, b) Acentos, etc..

Recordamos, acima, o quadro esquemático dos elementos fundamentais da Composição com que terminamos a nossa palestra no último número deste Boletim.

Assim o fazemos no intuito de acentuar, antes de iniciarmos o estudo individual de cada um, a sua co-existência. Procuramos, desta forma, evitar a errônea, e possível interpretação, de que qualquer deles basta, isoladamente, para determinar uma forma composicional perfeita. Não; de maneira alguma deverão, tais elementos, ser considerados como unidades absolutas. São em verdade, partes da unidade e, como tal deverão existir, conjuntamente, no plano da composição. Esta pequena disgressão se reveste de importância, ainda maior, em se considerando o estudo parcelado que fazemos. Assim, sòmente após a visão conjunta dos estudos individuais destes elementos, é que seria possível notar a sua co-existência pairando, neste meio tempo, a falsa interpretação, extremamente prejudicial, que poderia advir de sua consideração isolada.

a) **Dominância : —**

Por dominância devemos entender a necessidade de existência, no quadro, de um centro de máximo interesse; possuidor de maior enfase e, ao qual, todos os demais motivos estão subordinados.

Um engano comum é a confusão entre dominância e impacto. Tal confusão origina-se, quero crer, do carater primordial deste atributo. O impacto é o elemento "imperativo" do quadro, a força de atração que vence a inércia do observador exigindo a sua atenção. É, em última análise, o poder dominador do primeiro instante — o golpe de primeira vista. Vemos, pois, que este atributo tem, inegàvelmente, um carater de domínio, porém, este domínio se verifica, diretamente sôbre o observador, enquanto que o poder da dominância se aplica, sobremodo, aos demais componentes do quadro e sòmente indiretamente vai atuar sôbre aquele.

O impacto, portanto, é um elemento accessório da composição — não determinante de sua perfeição. Um quadro pode, em realidade, apresentar-se perfeitamente composto sem que possua aquele atributo. Pode, também, possuir um excelente impacto e ser composicionalmente falho e, finalmente, pode conter ambos o que será ideal.

fig 11

Procurando exemplificar notemos a fig. 11 que se apresenta sem impacto e aceitável. A figura 12, ao contrário, possuidora de forte impacto é totalmente falha em composição. A figura 13 possue, finalmente, ambos os atributos em apreço.

Fechando este parentesis voltemos a considerar a Dominância, procurando apresenta-

alguns dos seus determinantes. Pela definição concluimos a necessidade de existência, na Composição, de um centro, e sòmente um, de maior interesse. Logo o elemento essencial deste centro será o seu próprio valor, a sua capacidade de despertar interesse, em prender a atenção. Podemos usar de todos os demais elementos determinantes de interesse sem qualquer resultado se, ao atingirmos aquele centro, ele, por sua natureza fraca e banal, nada tiver de real valor pictórico.

Este caso, muito comum aliás, é, possivelmente, o motivo mais forte contra um trabalho.

A mente que se viu forçada a seguir determinadas trilhas; que foi acalentando, através elementos secundários, a idéia de atingir algo de manifesto prazer estético, ver-se-á subitamente lograda e reagirá, incontinente, relegando o quadro com acentuada sensação de repulsa. Esquecerá todos os seus atributos bons, que passarão a ser considerados como subterfugios enganosos, procurando minorar o defeito básico. Assim o principal atributo da Dominância será o **valor intrínseco do elemento, ou elementos, do centro de interesse.**

A seguir teremos a **Locação** deste centro.

Conforme já tivemos ocasião de delinear, ao estudarmos a definição de Composição, existem pontos, dentro do quadro, que por sua posição possuem maior apelo. Nestes devemos colocar o centro de interesse. Existem para determinação de tais pontos algumas construções que, entre si, pouco variam.

Na figura 14, construção dita dos terços, divide-se o lado A D em partes, determinando os pontos E e F. Por estes traçam-se paralelas ao lado A B. A seguir divide-se o lado A B em três partes determinando os pontos G e H. Por estes traçam-se paralelas ao lado A D. As interceções destas determinam os pontos 1, 2, 3 e 4, considerados como zonas de maior apelo.

Na figura 15, construção dita das perpendiculares, traçam-se as diagonais A C e B D.

A seguir tiramos, dos quatro vértices, perpendiculares áquelas diagonais determinando os pontos 1, 2, 3 e 4.

Na figura 16, construção dita dos quadrados, traçamos, em primeiro lugar, as diagonais A C e B D.

A seguir tomamos sôbre A B o segmento A E, igual ao lado A D e, pelo ponto E traçamos a linha E F paralela a A D. Formamos assim o quadrado AEFD e determinamos os pontos 2 e 4 nas in-

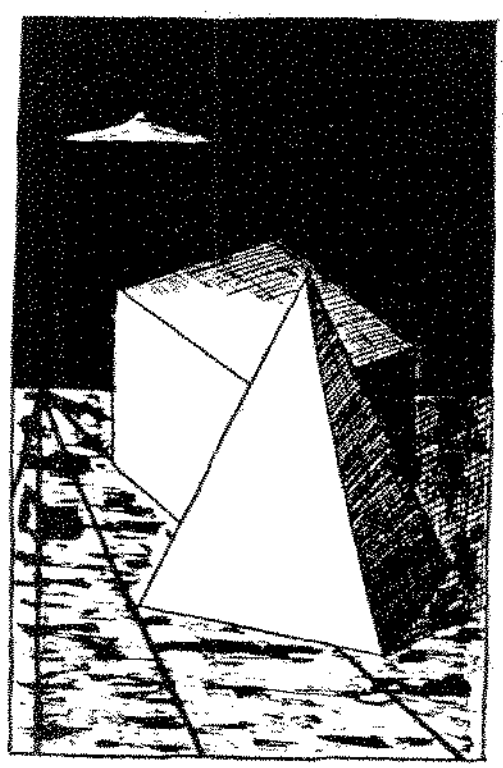


fig 12

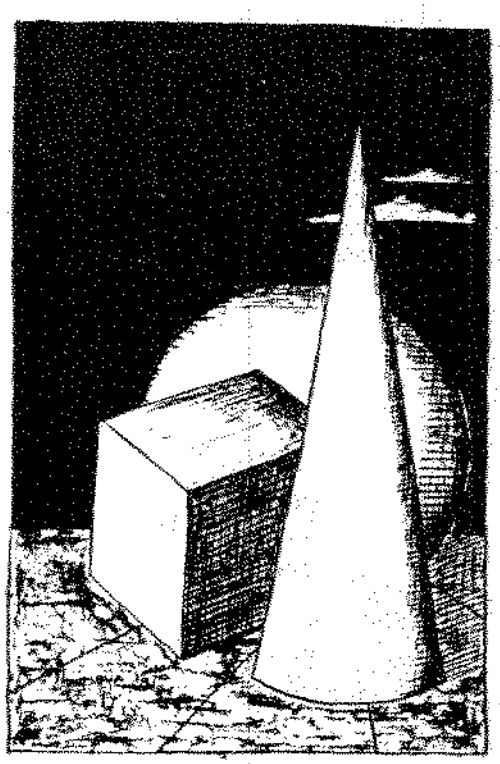


fig 13

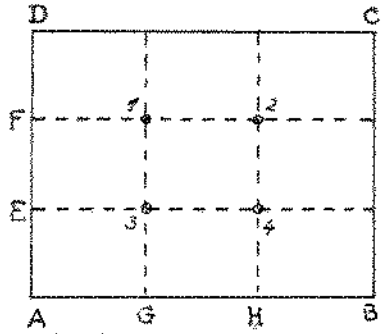


fig 14

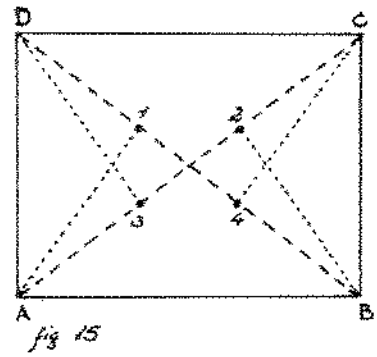


fig 15

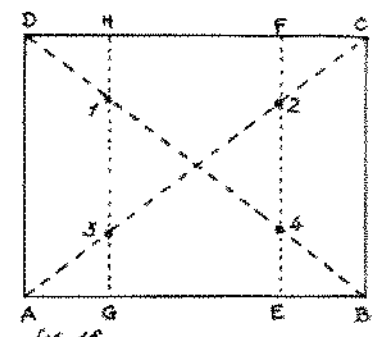


fig. 16

terseções com as diagonais. Prosseguindo tomamos sôbre o segmento B G igual ao lado B C. Pelo ponto G traçamos a linha G H formando o quadrado BCHG e determinando os pontos 1 e 3 nas interseções das diagonais.

Fizemos, exclusivamente a título elucidativo, a demonstração dos três processos para determinação dos pontos fortes

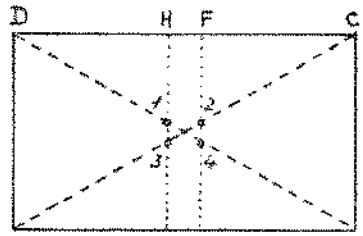


fig 17

ainda que, particularmente, optemos sòmente pelo segundo.

Assim o fazemos por apresentar maior constancia na determinação daqueles pontos em função do formato do quadro.

O primeiro processo é rudimentar e torna-se monótono pela igualdade entre as reações qualquer que seja o formato.

O terceiro, apesar de fugir a este inconveniente, é desastroso no caso do quadro apresentar um formato alongado em qualquer sentido.

A figura 17 demonstra claramente este caso.

Nela vemos que podemos chegar ao extremo de confundir os quatro pontos em um só, colocado exatamente no centro do retângulo — o ponto mais fraco possível. Para tanto bastará que o lado maior seja o dobro do menor.

Além desses dois atributos principais, do centro de interesse, vários outros elementos existem que lhes servem de ajuda na obtenção de seu carater, primordial, de domínio. Tais elementos se prendem a naturesa do trabalho e, como tal, se apresentam em grande número e dependem, na sua aplicação, do gosto artístico individual.

Ainda assim lembramos o **contraste tonal**, o **isolamento**, a **nitidez**, a **grandesa** e, finalmente, os **detalhes**.

A existência de um **contraste tonal** é, òbviamente, um elemento de fixação e, concomitantemente, de interesse, sempre que estiver aliado a um valor íntriseco real. Assim é que o motivo principal do quadro quando destacando-se, por efeitos tonais, do conjunto adjacente terá, forçosamente, maior império. A recíproca é desastrosa, ou seja a confusão tonal entre centro de interesse e as massas vizinhas. A força atrativa de uma região clara sôbre um fundo negro (fig. 18), ou cinza escuro (fig. 19), é inextimavelmente maior que sôbre uma cinza pálido (fig. 20). Como o contraste de tons gera o movimento visual, pelo desequilíbrio resultante, claramente concluimos pelo poder que tal

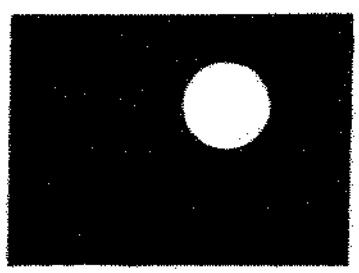


fig 18

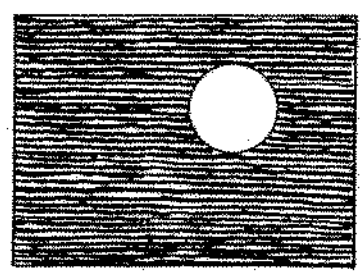


fig 19

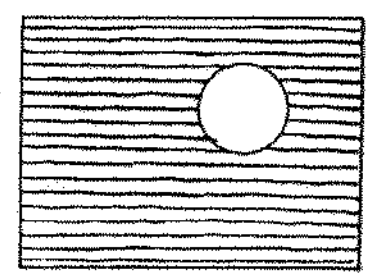


fig 20

contraste poderá conceder a um centro de dominância que se deseja acentuar.

O **isolamento** do centro de interesse é outro motivo que lhe aumenta o poder. Tal isolamento se refere sobremaneira, ao tonalismo do quadro. A figura que se projeta sôbre outra massa sem que se note, claramente, a distância, o arejamento entre ambas, perde grande parte de sua força.

A vista sentir-se-á embaraçada na problema constituida e, sempre seguindo o princípio de menor esforço, prefere regeitar o quadro a procurar esclarecê-lo. Sob este aspecto o isolamento pode ser considerado como corolário do contraste tonal. Há, todavia, outro aspecto a considerar, isto é, o isolamento pròpriamente dito ou seja o centro de interesse constituido por um único elemento. Seja, por exemplo, o caso da figura humana na paisagem desertica (fig. 21). Tal figura ganhará, extremamente, se a encontrarmos totalmente isolada, única, sem outros elementos quaisquer de ligação — outras figuras, objetos ou o que fôr. Neste caso, extremo se vê, a própria vestimenta diminue a força dominante. O nú (fig. 22), em tais casos, obtém uma de suas máximas interpretações.

Quanto a nitidez julgo desnecessário fazer maiores comentários, pois o poder atrativo da imagem nítida é, naturamente, maior que aquela esfumada. Em simples demonstração, basta observar qualquer foto obtida sob neblina para verificarmos a preponderância crescente das figuras, a medida que se aproximam da objetiva ganhando, portanto, maior nitidez.

Igualmente quanto a **grandesa** deixamos de esplanar pela absoluta lógica que preside tal elemento. Um centro de interesse maior possue evidentemente, força atrativa mais acentuada que um centro menor.

Com relação aos **detalhes** esclarecemos que sua existência, em um centro de dominância, oferece outro aspecto. Sua ação não se verifica diretamente sôbre o acréscimo de imperativo, só o fazendo de forma indireta. Assim é que os detalhes servem como elementos de fixação da vista, que se detêm na observação daquele requinte. Logo a ação dos detalhes é exercida sôbre o próprio valor intrinseco do centro o que, indiretamente, lhe aumenta a força de domínio.

Um assunto que julgo acertado aclarar, antes de encerrar este pequeno esboço da Dominância: é a figura humana.

Esta, por sua naturesa, regra geral se impõe ao quadro como motivo de domínio e, por vezes, ocasiona a perda do trabalho, pela existência de dois centros de interesse, ou seja, aquele que o autor determinou e o outro formado pela figura humana que se desejava subordinar ao primeiro.

fig 21

Existem alguns princípios que procuram determinar a relação de domínio, ou subordinação da figura com referência ao ambiente.

O problema se verifica, sobretudo, no caso da figura humana ao ar livre. Ao esboçar o trabalho, antes de qualquer cogitação, é necessário determinar qual dos elementos deverá dominar: a figura ou o ambiente. A seguir procuremos obter o resultado desejado usando os seguintes artifícios:

Iluminação	— A figura iluminada domina; na sombra subordina-se.
Posição	— A figura em qualquer dos pontos fortes é dominante.
Grandeza	— A figura é tanto mais dominante quanto maior se apresentar em relação ao ambiente.
Tonalidade	— A vestimenta em contraste tonal com o ambiente obtém o domínio da figura. Tonalidades similares dão o domínio ao ambiente.
Detalhes	— A inclusão de detalhes na figura fazem-na dominar. A falta dos mesmos a subordinam quando o ambiente se apresenta detalhado.
Atitudes	— A figura olhando o observador é dominante. A face voltada permite o domínio do ambiente.

Movimento — A indicação de movimento da figura em direção ao observador dão-lhe enfase. A direção do movimento afastando-a do observador permite subordina-la.

Gestos — A figura que se apresenta com gestos enfáticos é dominante. A figura quieta mais facilmente subordina-se.

Estas indicações, em parte derivadas dos princípios anteriormente esplanados e em parte motivados pelas reações psicológicas do observador, apesar de verdadeiras, devem ser usadas com extremo cuidado pois, via de regra, o menor deslise entre as relações da figura com o conjunto dão preponderância àquela.

Outro aspecto da dominância que poderia ocasionar dúvidas com relação ao sêr humano é o caso do retrato, ou melhor do "portrait" pròpriamente dito, ou seja, a foto do rosto humano em que se procurou apresentar além da imagem exterior, um pouco da alma, dos estados emocionais, dos sentimentos. Aqui, poderiam objetar, não poderá haver zona de domínio pois todo o conjunto, uno e coeso, não permite o destaque de centros de interesse, linhas de força ou o que seja. Em realidade o "portrait" compõe-se de um único elemento mas, neste elemento, encontramos os seus componentes que poderemos acentuar conforme o espírito que se deseja imprimir a imagem. Se os olhos são os possuidores do detalhe expressional que revela a emoção inferior do modêlo, a eles deveremos dar enfase, colocando-os em ponto forte, destacando-os, acentuando-os e, neste caso, a curva da face, a linha do nariz, a sombra das pálpebras, o risco das sombrancelhas poderão constituir, quando devidamente posadas, as linhas de força e os contrastes de apelo que levarão os olhos do observador até a verdadeira região de dominância.

Visto, em geral, o primeiro fundamento da Composição devemos chamar atenção para o perigo existente no excessivo zelo, a que se pode ser levado pelo desejo de observar, rigorosamente, toda esta escolástica.

Por vezes tal engano leva até ao absurdo de forçar soluções pelo exclusivo desejo formalista de aplicar um requinte composicional. Teremos, neste caso, um excelente trabalho técnico desprovido de valor artístico. Devemos lembrar sempre que a creação artística depende sobretudo do sentimento e do talento individual e, como tal, não pode se restringir a regras e fórmulas inflexíveis.

Se, após a creação de um trabalho qualquer, o autor notar que, inadvertidamente, nele desobedeceu a um princípio estabelecido e ainda assim, considerar bom o resultado, não deve, de forma alguma, relegá-lo por tal falha. O que deverá presidir será o poder total do conjunto na transmissão da emotividade que motivou sua execução. Se tal ali estiver nada poderá diminuir o valor real da obra.

Além desta advertência outra ainda existe que não desejamos silenciar. Trata-se de evitar a enfase excessiva dada a um dos elementos composicionais sem cogitarmos da harmonia que deverá presidir ao conjunto. Tal erro poderá redundar na parda total do trabalho pelo desiquilíbrio resultante. Antes de acentuarmos, ou destacarmos, um centro de dominância, verifiquemos sua relação com os demais fundamentos afim de observar, se tal destaque, ou acento, não irá existir entre eles. Neste ponto recordamos a disgressão feita no início deste capítulo e passamos ao estudo do segundo princípio fundamental — b) Equilíbrio.

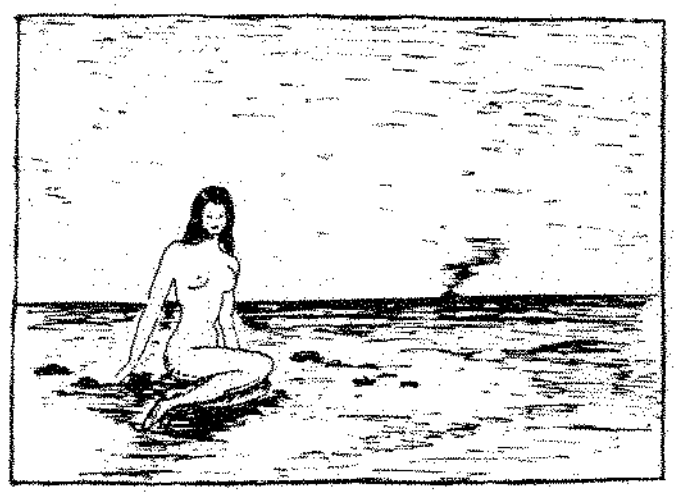


fig. 22

(Continua)

Em vistas ao "Concurso Estímulo"

A Figura Humana na Paisagem

D. VILLAR PUENTE

Entre as fotos que mais frequentemente são apresentadas em concursos, as paisagens sobresaem sempre, dada a grande popularidade que gozam entre os afeiçoados. Sem embargo, uma questão que sempre suscitou frequentes discussões, é a de se incluir ou não alguma figura humana no conjunto, sem colidir, é claro, com a paisagem, mas ajudando sua execução, dando mais ambiente á fotografia.

Sobre este assunto por certo que os leitores já terão ouvido os mais variados comentários, mas é insdiscutível o fato de que, se alguma pessoa aparece na paisagem, contribuirá automàticamente para aumentar o interesse do observador. Nas pinturas dos grandes mestres pode-se observar que muitos deles incluiram figuras humanas em suas paisagens.

Ao executar uma fotografia de paisagem, você deverá estudar se é necessária a inclusão de uma figura humana para demonstrar perfeitamente a idéia ou sentimento que deseja despertar no observador. Uma vez decidido isto, se resulta que a figura deve ser introduzida, também deverá decidir se a figura deve dominar na foto ou, pelo contrário, se deve ficar subordinada á paisagem.

A figura deve ser cuidadosamente colocada de maneira a ajudar a composição. Se não pode ser mudada de lugar, modifique a posição da câmara de maneira que o resto da composição se armonise com a figura, para produzir uma foto bem equilibrada.

Muitas paisagens e de modo especial os caminhos ou cenas de campo, produzem maior satisfação quando nelas vemos alguma figura humana que armonise com o conjunto.

Não existe regra alguma que nos indique o tamanho que deve ter a figura em relação á área do quadro. Se é muito grande e ocupa uma área predominante no primeiro plano, atrairá a nossa atenção de tal forma que a paisagem poderá perder seu interesse e converter-se em uma fotografia de pessoa com uma paisagem por fundo ao envez de uma fotografia de paisagem com uma figura nela. Por esse motivo é conveniente utilizar a figura como uma espécie de contrabalanço na composição ou como algo que sirva de complemento ao tema geral, sem permitir que ocupe um espaço maior, em qualquer direção, do que a sexta parte da diagonal do quadro. Muitas vezes, pode-se colocar uma figura em uma distância extrema, de tal modo que, contrastada com o fundo, forme uma valiosa unidade de composição.

Como regra geral, pode-se dizer que não é aconselhável colocar figuras em primeiro plano quando se quer fazer fotografia de paisagens. Sem dúvida, muitas fotografias, especialmente as de praia, ou todas aquelas que mostram uma ampla extensão de terreno, requerem o uso de um objeto em primeiro plano, afim de dar uma idéia de perspectiva. Esse objeto no primeiro plano poderá ser uma figura humana, sem se correr muito risco de que a paisagem perca o interesse.

De todas as partes do quadro, a mais importante, do ponto de vista da composição, é o primeiro plano e é ai, precisamente, onde o fotógrafo falha mais frequentemente em seus empenhos artísticos. Geralmente, os fotógrafos mais experimentados, gastam muito tempo antes de fazer a exposição, estudando cuidadosamente a cena afim de ver que partes da mesma são de fato interessantes e que partes devem ser removidas para melhorá-la. Muitas vezes, a presença humana é apenas sugerida, tal como se pode ver nas numerosas fotos de neve ou areia nas quais só aparecem as marcas dos pés das pessoas.

Para obter os melhores resultados, é necessário que a posição do sol seja a mais adequada e que o efeito das nuvens no céo também seja agradável. Muitas vezes acontece que estas condições não nos são favoráveis e uma paisagem que parece atrativa e realmente o é, resulta um verdadeiro fracasso do ponto de vista fotográfico. Neste caso, você deverá esperar que estas condições se tornem mais satisfatórias ou esperar mesmo um outro dia em que as condições sejam melhores. O leitor deve recordar que a sorte nunca deve desempenhar papel importante para o êxito de suas obras e que ela deve ser sempre substituida por bastante paciência e por uma reflexão cuidadosa sobre o que queremos fazer.

Em toda fotografia de paisagem, devemos lembrar que a boa composição exerce um papel importante. Uma fo-

tografia para concurso, sem uma boa composição, não terá valor algum sob o ponto de vista artístico. A linha do horizonte nunca deverá atravessar a fotografia justamente no meio do quadro.

Conselhos gerais

Explicamos alguns aspectos artísticos da fotografia de paisagens sem entrar em muitos detalhes que não conduziriam a nada de prático, deixando que a imaginação e o bom gosto do leitor possam se desenvolver perfeitamente, sem submeterem-se a regras estreitas que pouco espaço deixariam á imaginação.

Ao executar fotografias de paisagens, deve-se utilisar películas pancromáticas de velocidade média, como Plus-X, em combinação com um filtro amarelo claro quando o céo entra na fotografia, ou com um filtro verde quando existir predomínio dessa côr na cêna (o filtro verde amenizará o tom demasiado escuro com que é reproduzido o verde das arvores). Quando se quer tomar vistas de manhã, bem cedo, obtendo-se um efeito exagerado da névoa, pode-se utilizar o filme pancromático em combinação com um filtro azulado.

A exposição deve ser correta, para se obter bons resultados nas sombras. Para determinar corretamente a exposição, convém utilizar um bom fotómetro. É de grande importância a escolha de uma iluminação adequada. As horas matutinas do dia oferecem, indiscutivelmente, as melhores possibilidades. O meio-dia, resulta geralmente desastroso. O pôr de sol oferece efeitos muito agradáveis especialmente em fotografias marítimas, mas raramente em fotografias verdadeiramente de paisagens uma vez que a iluminação resulta, quasi sempre, demasiadamente contrastada.

Tão importante como a escolha da hora apropriada é a direção da luz. A luz que vem por detraz do fotógrafo resulta pouco interessante. O mesmo sucede quando a luz forma um ângulo de 90° com o fotógrafo, pois as sombras ficarão paralelas á base do quadro. A luz que incide em certo ângulo por detraz do fotógrafo ou dirige os raios contra êle (contra-luz) oferecem os mais interessantes efeitos (não esqueça o parasol).

Conclusões

A fotografia de paisagem oferece múltiplas oportunidades para quadros realmente bonitos e agradáveis de se verem, mesmo utilizando-se aparelhos mais modestos, pois a luz forte do nosso sol garante a obtenção de negativos corretamente expostos, mesmo com câmaras providas de lentes mais pobres. Não nos faltam lugares que constituem um verdadeiro paraiso para os fotógrafos.

Adaptado de FOTO-CINE

Orgão do **Club Fotografico de Cuba**

O Brasil no III Salão Internacional de Salzburg, Austria

Notícia publicada pelo "Correio da Manhã" do Rio de Janeiro, a 23 de julho p.p., traz-nos a grata nova de ter o Brasil conquistado mais uma vez, destacada projeção no III Salão Internacional de Arte Fotográfica de Salzburg, Austria.

Com efeito, na classificação dos paises, obteve o 2.º lugar, sobrepujado apenas pela Alemanha, enquanto que na classificação dos clubes participantes o 1.º lugar coube, pela segunda vez consecutiva, á Sociedade Fluminense de Fotografia, de Niteroi, além de obterem prêmios individuais Francisco Aszmann, Jaime Moreira de Luna, Frederico Somer e Idílio Leal.

Para esse novo e brilhante êxito da fotografia artística brasileira na Austria, contribuiram as representações da Sociedade Fluminense de Fotografia, Foto Clube Brasileiro e Foto Clube do Espírito Santo.

Nossas sincéras congratulações, aos colégas vencedores.

* * *

O Foto-cine Clube Bandeirante também havia enviado ao referido Salão, selecionada representação constante de 61 trabalhos da autoria de 35 consócios. A remessa seguiu com mês e meio de antecedência e por carta aérea de 7 de maio comunicou á entidade promotora daquele Salão o envio dos trabalhos e a respectiva relação.

Entretanto, por carta datada de 8 de julho, assinada pelo Sr. F. Lahar, e recebida aqui a 18 do mesmo mês, nos é comunicado que nossos trabalhos chegaram a 13 de junho, e como as inscrições e também a seleção e premiação se tivessem encerrado a 10, não foram eles inscritos....

Composição - *(continuação)*

Aldo A. de Souza Lima - F. C. B.

I V

3) Fundamentos —

5) Equilíbrio —

A idéa geral de equilíbrio se prende ao conceito mecânico de estabilidade que tem o mesmo nome. Neste o equilíbrio é obtido pela compensação das ações exercidas sobre o objeto, de forma que a resultante final seja nula. De maneira idêntica, os vários elementos de uma composição devem ser considerados sob o ponto de vista de suas forças atrativas em relação a visão do observador.

Se, no computo final dessas forças, obtivermos uma resultante perfeitamente compensada, teremos uma composição equilibrada e agradável; se, no entanto, a resultante final por falta da devida compensação, levar a vista do observador para fóra do quadro, ou, pela sua aplicação errônea, der a impressão de que certo elemento está prestes a cair ou a fugir pelas laterais, teremos a desagradável sensação de instabilidade, ocasionada pelo desequilíbrio, e a consequente desvalorização de todos os demais atributos do quadro, por maiores que sejam.

Equilíbrio portanto, em Composição, é o arranjo dos vários elementos de forma que as diversas atrações visuais, por eles motivadas, se apresentem perfeitamente estabilisadas.

Assim para que seja possível obter-se um conjunto equilibrado é necessário considerar os vários elementos, ou sejam, as marcas, os tons e as fórmas, com referência ao seu poder atrativo, a sua força ou pêso, como atualmente vários autores preferem designar aquele poder.

Assim é que devemos considerar a escala tonal em correspondência a uma escala de pêsos, de forma que a intensidade crescente de tons corresponda a valores de pêsos também crescentes. Desta maneira poder-se-a obter um excelente equilíbrio tonal considerando-se a grandeza das áreas cobertas pelas respectivos tons.

Uma área maior de tonalidade leve poderá ser equilibrada por uma região menor de tonalidade mais forte. Tal conceito não deverá ser levado a excessos, como nenhum outro em arte, pois em casos extremos poderemos chegar a patentes absurdos como seria um pequeno ponto negro equilibrando uma enorme massa de tonalidade clara. A idéa básica poderá estar correta mas o efeito estético seria péssimo e este, deverá ser, o maior orientador de qualquer obra, presumivelmente, artística.

Se o equilíbrio tonal envolve a idéa especial, o equilíbrio de massa se prende ao conceito de distância.

A maior massa colocada a menor distância do centro de equilíbrio poderá ser equilibrada por massa menor posta a maior distância. É o princípio da balança.

Antes de procurar desenvolver este ponto é necessário aclarar a idéa citada de centro de equilíbrio.

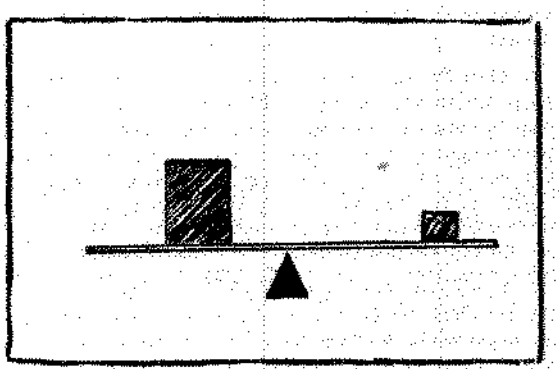


fig. 22

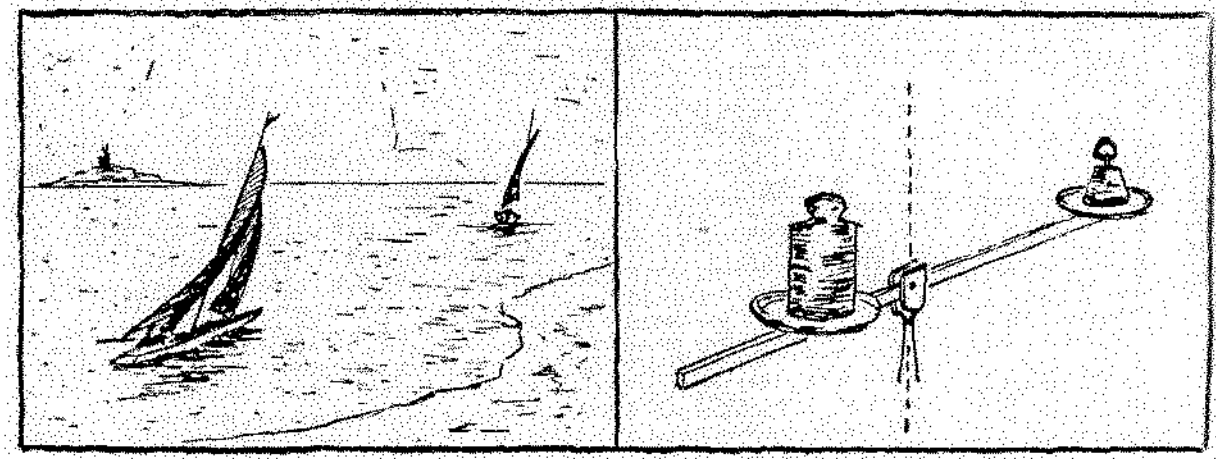


fig 23

Teòricamente o centro de equilíbrio, ou seja o ponto de aplicação da resultante das forças, será o centro geométrico do quadro.

Todavia ésta posição irá sofrer mutações dependentes das variações óticas do formato do quadro, motivadas por regiões de efeito nulo, como o primeiro plano, ceu ou qualquer outra zona sem detalhes ou interêsse precípuo. Também linhas como o horizonte ou elementos lineares enquadradores de primeiro plano, poderão alterar o formato do quadro pelo mesmo efeito ótico, alterando, concomitantemente, a situação do centro de equilíbrio.

Com relação a este centro as massas se podem equilibrar levando-se em consideração as suas distâncias relativas.

Andrew Loomis, em "Creative Illustration" desenvolve este conceito inferindo o axioma:

"A maior massa a menor distância do centro — a menor massa a menor distância das margens" (i.é, a maior distância do centro).

Loomis cita ainda a seguinte regra: "A maior massa deverá ser colocada mais próxima da linha média (a vertical que passa pelo centro de equilíbrio) do quadro (fig. 22). Esta regra não implica, como se poderia supôr, na colocação das massas em relação ao observador, ou seja, na necessidade de apresentá-las em um mesmo plano. Caso as massas encontrem-se em planos diferentes os braços da balança tomarão a mesma posição, passando a serem vistos em igual perspectiva, sem prejuizo da regra geral. Alguns exemplos melhor elucidarão esta questão. Assim temos:

Fig. 23 — A maior massa pode encontrar-se mais próxima do observador.

Fig. 24 — A menor massa acha-se mais próxima do observador.

Igualmente aos tons e as massas, também as linhas de maior destaque devem ser equilibradas. Tais linhas podem ser consideradas sob o aspeto das suas massas e, òbviamente, como tal devem obedecer aos princípios que regem o equilíbrio destas. Assim é que uma linha grossa, curta e de forte tonalidade pode ser equilibrada por outra longa e fina. Nada mais fizemos que relacionar os pesos de suas massas compensando suas formas. Da mesma maneira uma pequena linha a distância equilibra uma outra, de grande comprimento, no plano próximo; uma linha difusa junto a margem do quadro equilibra outra, nítida e marcante, localizada próxima ao centro.

Um ponto a acentuar, quanto ao conceito emitido dos pesos das massas, é derivado dos atributos secundários que podem ocasionar severas alterações nas relações apresentadas. A massa isolada, em contraste com a região vizinha, tem o seu peso grandemente aumentado em função desta circunstância e, portanto, cuidado especial deve ser tomado na consideração do elemento que irá equilibrá-la. Contrôles ulteriores de escurecimento desta região circundante podem minorar tal acréscimo de valor, permitindo melhores resultados. Vemos pois que a mesma massa, por razões diversas, pode necessitar, para equilibrá-la, de ele-

mentos de forças diferentes. Não só o contraste tonal ocasiona este acréscimo de força mas também os vários atributos já citados anteriormente ao estudarmos a Dominância.

Uma questão que é motivo de múltiplos erros nos trabalhos composicionais é o desprezo relegado aos espaços mortos.

Tais espaços, regra geral o "background", não são computados no conceito geral da questão do equilíbrio. No entanto eles podem ser não só nocivos como também motivos de aprimoramento. Devemos lembrar-nos sempre, que por mais simples, eles se apresentam como regiões tonais possuidoras, como tal, de um pêso, mínimo que seja, capaz de alterar a compensação geral.

Também neste caso os processos de escurecimento, gradação ou clareamento, ulteriores a obtenção da foto, podem melhorar a falha sendo preferivel, todavia, considerar de início a sua participação no resultado final desejado.

Estes espaços se apresentam, mais comumente nos retratos obtidos em estudio. Neles, regra geral, o modelo é colocado diante um fundo neutro e, por vezes, o autor esquece a sua influência tonal, básica no efeito final, pois será um elemento preponderante na obtenção das forças que formarão o conjunto em equilíbrio. Como corolario destas forças originadas pelas regiões vazias, lembramos a necessidade de colocar tais espaços de forma mais ampla na região para onde se dirige o olhar do modelo. Assim deve ser feito pela necesidade de compensar a força oriunda daquele olhar que, segundo já tivemos oportunidade de aclarar, é um motivo de grande valor na acentuação do predomínio da figura. Tal força não sendo equilibrada pela massa da região fronteiriça ocasiona uma desagradável sensação de movimento da figura, tendente a sair pela margem do quadro.

Este corolario além do interesse proprio apresenta uma excelente prova da influência das regiões vazias tão vulgarmente esquecida.

Vistos alguns dos elementos caracteristicos do equilíbrio composicional, devemos deixar bem claro que esta questão não se pode determinar com a rigidez matemática que se pode inferir de todas estas relações de pesos e medidas a que nos referimos. Tais relações tem por fim, unica e exclusivamente, dar uma idéa geral da análise do efeito produzido pela obra sobre o observador. São estudos que procuram, dentro da rigidez material, determinar as causas das sutilesas psiquicas da apreciação humana dando-lhe fundamentos lógicos.

Apesar disto a melhor crítica continuará a ser a satisfação estética ocasionada pelo trabalho.

Os melhores trabalhos sempre serão aqueles que o artista sente que são bons, sem considerações específicas sobre linhas, massas, tons, ou quaisquer outros componentes da composição.

Terminamos assim o segundo fundamento básico da Composição aguardando o nosso próximo Boletim para tratarmos do contraste, e dos elementos fundamentais secundários.

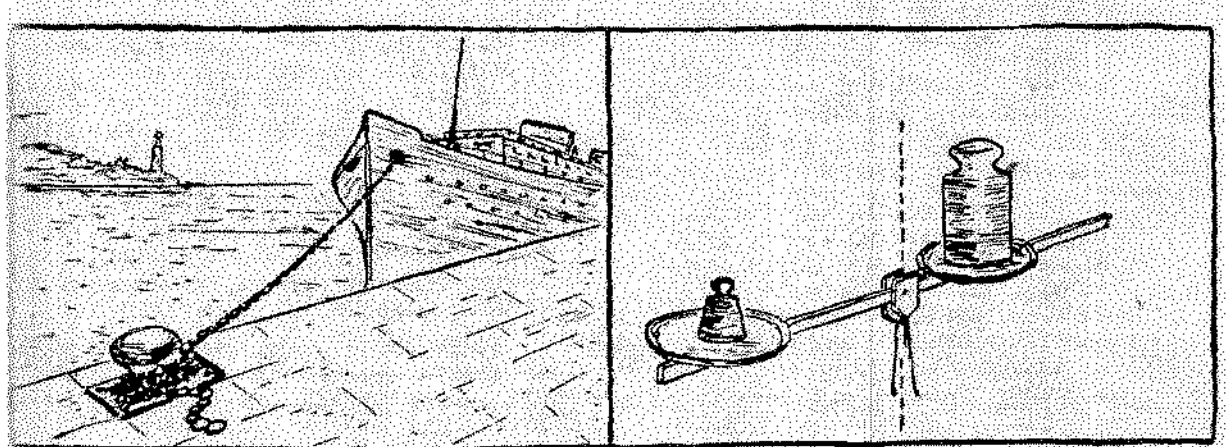
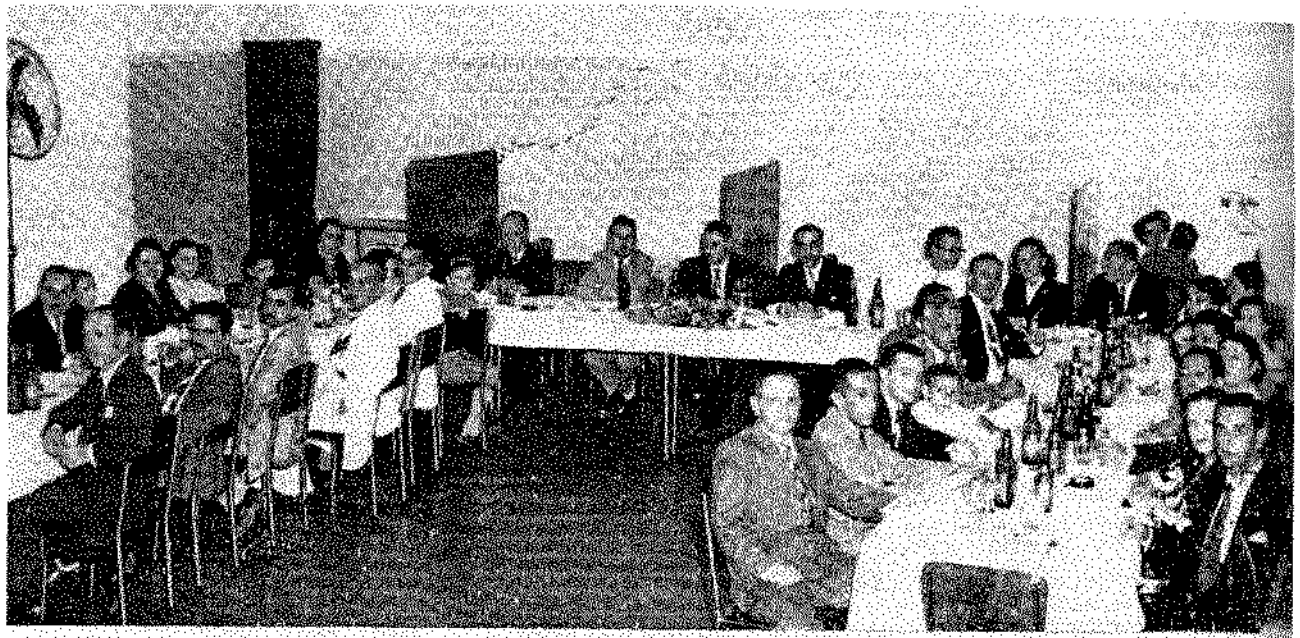


fig. 24



Aspecto parcial do jantar comemorativo da inauguração do IX Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo.

—•—

A Crítica do IX Salão

Quando, em 1947, se abriram as portas da Galeria Prestes Maia para a realização do 6.º Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, não se surpreendia esta folha com a estagnação em que estancara o magnífico impulso que alguns anos antes, haviam dado os amadores da arte fotográfica do Brasil, principalmente os de São Paulo, no campo da pesquiza plástica e da elevação técnica da arte fotográfica entre nós. Alguns anos antes, realmente, se fundara o atual Foto-cine Clube Bandeirante, cuja intensa atividade em período relativamente curto lógo o levaria a ser considerado como uma das entidades mais importantes, não apenas do Brasil, mas de todo o mundo, de alto conceito entre as suas congêneres de fóra, graças á sua participação nos salões internacionais e ao rigorismo e integridade com que selecionava os trabalhos participantes de sua própria exposição anual.

Apesar, porém, desses esforços, desse impulso construtivo que cedo animara os amadores paulistas ao lançar-se a primeira pedra de sua sociedade, permaneciam eles mais ou menos estáveis dentro de certos padrões da fotografia chamada "artística" numa uniformidade niveladora de valores, em certo sentido prejudicial á formação e evolução da fotografia paulista. Ante essa estabilização, escreviamos, alarmados, em janeiro de 1947: "É preferível haja altos e baixos na linha de horizonte da fotografia artística; é sempre mais ameno contemplar-se um panorama em que os olhos possam saltar de um ponto para outro, pendurar-se numa árvore ou galgar uma colina, do que uma paisagem onde eles se perdem na monotonia das planicies ou estacam no infinito dos horizontes. Há essa estagnação nas águas da fotografia brasileira, com as suas naturezas mortas pouco trabalhadas e muito pouco compreendidas, paisagens de equilíbrio primitivo e quasi sempre idêntico em trabalhos de autores diferentes; retratos sem grande expressão, sem caráter marcado, cuja plástica se perde numa camada de retoque, influência visível dos americanos do norte que prezam fazer de um acessório o principal de suas produções fotográficas. Mesmo na obra dos nossos amadores mais antigos e de maior experiência, há essa uniformidade, indício de conformismo e não de fraqueza".

E parece que este estado de alarme não nos atingiu a nós apenas. Os orientadores do Foto-cine Clube Ban-

deirante também farejaram o perigo no ar, sentiram o marasmo conformista dos amadores de S. Paulo e lançaram mão do único meio capaz de dissolve-lo: os seminários quinzenais, se bem nos lembramos, em que se congregavam moços e velhos em torno da livre discussão dos trabalhos expostos em concursos internos. Com a presença do autor, dissecava-se publicamente a sua obra, até os seus elementos mais profundos, tudo sob as vistas de um orientador de debates, pessoa de comprovada integridade, capaz de manter aceso o fogo dessa cocção ou de apagá-lo oportunamente, quando o seu calor começasse a tostar por demais as idéias e os conceitos emitidos... E — cousa curiosa — a prática dos debates, de consequências desanimadoras e desagregantes no Clube de Cinema de S. Paulo, onde só se discutiam obras alheias, em geral vindas de fóra das fronteiras do País, foi o remédio heróico do Foto-cine Clube Bandeirante, onde pràticamente só se debatem e se confrontam obras daqui mesmo, sob os olhos de seus autores que têm de se defender ou de se explicar da melhor maneira possível, ali na presença de todos. Os novos aproveitaram dos velhos uma experiência adquirida com os anos e os velhos tiraram dos novos um sangue fresco, quente e vivo, que lhes fez correr pelas veias o vigor salutar da emulação e da livre concorrência.

Ao entrar agora, pelas portas deste IX Salão, sente-se uma atmosfera arejada. E, se flutua ainda o bafo das cousas superadas, a permanecer num desvão ou outro da Galeria Prestes Maia, parece-nos que essa permanência foi premeditada afim de permitir um contraste e um confronto entre a fotografia de hoje e a de ontem, afim de permitir talvez a pesquiza de traços daquela que será a de amanhã. Atente-se, por exemplo, para os trabalhos de feição acadêmica, rigorosamente fechados dentro das formas clássicas da fotografia "artística", figurando do catálogo do IX Salão sob os ns. 41, 42 e 43 de Eleanor P. Custis, Estados Unidos; 47 e 48 de Afonso Falcão, Portugal; 113 de Carlos Ligér, S. Paulo; 177 de Ítalo Rainato, da Itália; 198, 199 e 200 de J. J. Schaepmann, da Holanda; 209 de Jaime R. Serva, S. Paulo. Atente-se ainda, para as obras sob ns. 117 de André Longére, da França, uma peça de simbologia fácil e anedótica; para o romantismo literário das fotografias de José Oiticica Fº, (151, 152 e 153), Rio de Janeiro; e para a influência acadêmica e retocada de Mortensem sobre Emilio Pelosi (171) de S. Paulo. Compare-se, agora, a languidez de tais trabalhos, com a força sugestiva e o vigor expressionista dos ns. 10, (Geraldo de Barros, S. Paulo); 36 (Admar Cervelini, Piracicaba, S. Paulo); 38 (Carlos Comelli, S. Paulo); 50 e 51 (Thomaz Farkas, S. Paulo); 91 (Kazuo Kawahara, S. Paulo); 97 (Fredi Kleeman, S. Paulo); 104 (Rafael Landau, Rio de Janeiro); 105 (Carlos Frederico Latorre, S. Paulo); 119 e 122 (German Lorca, S. Paulo); 137 (Barbara Mors, S. Paulo); 159 e 160 (de Masatoki Otsuka, S. Paulo); 165 (de Fernando Palmério, S. Paulo); 255 e 258 (de Francisco Albuquerque, S. Paulo); 262 (de Angelo F. Nuti, S. Paulo); 266 (de Eduardo Salvatore, de S. Paulo) e 271 (de José V. E. Yalenti, de S. Paulo).

Vê-se, pois, que a representação paulista, posta ao lado das que vieram de fóra, se sobressae por uma nítida e indisfarsável superioridade qualitativa e quantitativa, com traços vigorosos e profundos, capazes de deferir aos amadores de São Paulo um posto frontal em qualquer centro artístico do mundo, onde a fotografia seja considerada arte maior, desligada da subordinação de qualquer outra. Na representação estrangeira vista neste IX Salão, contam-se a dedo os trabalhos com força bastante para competir com os das novas tendências da fotografia paulista: ns. 27 (Edward Canby, Estados Unidos), 64 (Guido Foresti, Itália), 168 (K. Pazowski, Inglaterra), 201 (Irving Schlackmann, Estados Unidos), 202 (Albert Schlesser, Luxemburgo), 205 (Oscar Seepol, Argentina), 231 (Vitorio Villani, Itália) e 251 (Hector Quesada Zapiola, Argentina), este último um dos mais notáveis estudos de todo o Salão. Mas, é só.

Desse confronto, se tiram evidentemente, duas conclusões inelutáveis: 1.ª) — a evolução artística dos amadores brasileiros, especialmente dos de S. Paulo, se fez no sentido das formas expressionistas, na consecução dos meios de síntese, evolução também sofrida pelos membros da comissão de seleção, pois as peças expostas podem ser consideradas como uma pedra de toque das idéias que ora animam o

meio artístico da fotografia em São Paulo; 2.ª) — os traços de uma "escola paulista" estão agora nitidamente marcados no conjunto da representação do Foto-cine Clube Bandeirante, motivo por que 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 carater de oposição ás velhas fórmulas acadêmicas da chamada "fotografia artística" ou como se diz na giria dos amadores, da "fotografia de salão".

E, ao deixar a Galeria Prestes Maia, ficamos a cismar sobre o volume de águas passadas sob as pontes nestes últimos cinco anos, ficando no ar uma interrogação: uma peça de Farkas (como a de n.º 50) teria sido aceita sem relutância e aversão, pelos membros do juri daquele Salão de 1945, organizado pelo Foto-cine Clube Bandeirante, tal como compreensivamente se fez com obras do mesmo porte, neste de 1950?

* * *

Nas últimas páginas de seu catálogo, anuncia a entidade promotora da exposição, a abertura em setembro de 1951, de seu X° Salão de Arte Fotográfica. Incluirá nesse ano, uma secção de fotografias em cores, tratada por todos os processos conhecidos, desde o "Printon" e o "Dye-Transfer" até o já mui populares transparentes "Kodachromes" ou "Ansco-color". Será essa mais uma iniciativa importantíssima, pois irá mostrar ao grande público a que ponto já se pode jogar com as cores na fotografia contemporânea, principalmente do ponto de vista da função assumida pela cor dentro da estrutura fotográfica e dramática da peça. Muitos serão, por certo, os amadores paulistanos que pesquizam nesse campo fertilíssimo e dentre eles queremos citar — porque tivemos oportunidade de conhecer-lhe todo o acervo — a obra do Professor Edmundo Vasconcellos nesse campo perigoso da fotografia colorida. Não se trata de fotografia científica, que o renome do Prof. Vasconcellos poderia facilmente induzir ao leitor desprevenido, mas de peças notáveis de fotografias artísticas, rigorosamente compostas por um senso agudíssimo de distribuição cromática, totalmente apartado do mito e do preconceito "das cores naturais". Vindo a público a coleção do Prof. Vasconcellos, será possível avaliar a profundidade e o alcance das cores em fotografia, tão pouco compreendidos pelos profissionais dessa arte, incluindo-se os "borra-botas" do cinema esparsos pelos estudios de todo o mundo...

Do "ESTADO DE S. PAULO" de 15/9/50

A Opinião dos Visitantes

Muitos são os visitantes do nosso Salão Internacional de Arte Fotográfica que, todos os anos, expontaneamente deixam consignados no livro de visitantes, as suas impressões sobre o certame.

O deste ano, aberto na Galeria Prestes Maia desde o dia 1 do corrente mês, não fugiu á regra, e dentre as muitas opiniões constantes do livro, destacamos as dos seguintes estudiosos e aficionados da arte fotográfica, alguns deles nomes destacados no cenário fotográfico brasileiro:

* * *

"Quero deixar consignada a minha admiração pela sábia seleção procedida no Salão do ano de 1950. Parabens, pois, á Comissão que se houve tão brilhantemente; é a mais bela de todas as exposições que me foi dado apreciar em S. Paulo". a) JOSÉ MARQUES PEREIRA JUNIOR, Rio de Janeiro.

"Novamente, uma encantadora exposição". a) MARLENE LILIAN NEUMANN.

* * *

"Nossa visita ao 9.º Salão Internacional foi para nós um curso de arte, curso bréve, porém proveitoso e inesquecivel. Nossos parabens e agradecimentos ao Foto-cine Clube Bandeirante". aa) MARIA JOSÉ DAMASCENO e Dr. CESAR DAMASCENO, Niteroi.

* * *

"Apesar do meu tempo ser sempre escasso, foi com funda alegria que passei aqui uma hora e trinta minutos. Parabens amigos artistas bandeirantes. "Duc in altun" do vosso

Padre GOMES LEITE — Vigario de S. Sebastião de Vila Guilherme.

* * *

"Verdadeira exibição de arte, esta estupenda exposição"

a) MAURICIO MLYNARZ

A Nota do Mês

O Foto-Cine Clube Bandeirante é, positivamente, um tonél de paradoxos.

Iludido pelo simpático e quasi esportivo rótulo de Foto-Cine Clube Bandeirante, ingressa o incauto para o quadro social, na certeza de ter conquistado para as suas horas de lazer, um ambiente de repouso e serenidade adornado de suaves e floridos "bate-papos" sôbre fotografias, sem falar no clássico cafezinho.

Não tarda muito e a ilusão vai se transformando numa realidade bem diversa, quasi que sem o interessado se aperceber dessa transmutação.

Vem, de início, o aparentemente inofensivo Concurso Interno. O novo sócio inscreve, timidamente, os seus trabalhinhos impecàvelmente montados em alva cartolina e, sem dar demonstração, aguarda com ansiedade o dia do julgamento.

Si as suas "obras de Arte" cairam no agrado da comissão julgadora, está caracterizado o caso do estímulo e, com ele, o compromisso. Sim, o compromisso de participação nos concursos seguintes, com renovação e aprimoramento.

Mas caso o "artista" não tenha sido "compreendido" pelos exigentes, acadêmicos e bolorentos membros da comissão julgadora, define-se nitidamente o segundo caso - o do desafio - e com ele... o compromisso para novas tentativas. E como a comissão, via de régra, é cabeçuda e numèricamente mais poderosa do que o artista isolado, este só tem um caminho a seguir para a fôrra: trabalhar e produzir coisas melhores.

Mal refeito da tremenda batalha dos concursos, vê-se o novato imolado na fogueira do Seminário onde não se lhe perdoam, siquér, erros de terceiros - dos fabricantes de objetivas, por exemplo...

Nessa altura não se recorda mais dos verdadeiros motivos que o seduziram a entrar para o F.C.B. Nem pode perder tempo com devaneios ou retrospecções, uma vez que o Salão, o famigerado Salão de São Paulo está às portas e a coisa não é para brincadeira. Trata-se do exame vestibular para a carreira de artista-fotógrafo e não há tempo a perder. Aceitos os seus trabalhos, então começará uma nova fase... de estudo e trabalho!

Concomitantemente, virão os Salões extrangeiros, os Portfólios, etc., e, si a vítima conseguir se ajustar perfeitamente à esse regime sem grandes alterações em sua paz doméstica, então poderá afirmar que já é um "bandeirante". Ou melhor, poderia afirmar...

Não nos esqueçamos que vem aí o CURSO DE FOTOGRAFIA, com um programa que faria inveja aos mais impenitentes reformadores dos nossos cursos secundário e superior.

Infortunadamente, a Diretoria do F.C.B. descobriu que os associados ainda dispõem de três horas de sono por noite.

Em resumo: segundo alguns, ser sócio do Bandeirante é o mais autêntico dos "abacaxis". Pergunta-se então: Porque, apezar de tudo isso, gostamos cada vez mais desse nosso clube a ponto de nos tornarmos quasi fanáticos?

Qual... o F.C.B. é, positivamente, um tonél de paradóxos.

Composição - (continuação)

Aldo A. de Souza Lima - F. C. B.

V

3) Fundamentos

c) Contraste —

Em nosso estudo parcelado chegamos, finalmente, ao último dos conceitos fundamentais. O último e, possivelmente, o menos conhecido. Assim realmente deveria ser, pois sua influência só indiretamente se manifesta no concerto final da composição.

Nos estudos antigos encontramos este fundamento sob o nome de Oposição. Julgamos, todavia, que tal denominação poderia acarretar um certo conflito com a idéia, já esplanada, de harmonia ainda que, em realidade, nada tenham em comum. Além disto a própria definição nos leva a preferir a denominação de Contraste pois, segundo ela este fundamento consiste na "necessidade da existência de variedade e contraste, de linhas, formas e valores, entre os vários elementos da composição.

Tal definição, ainda que sobejamente disseminada, nos deixa uma idéa bastante vaga e imprecisa sobre as razões lógicas de tal necessidade. Os estudos atuais, no entanto, aclaram tais dúvidas pela inclusão do conceito de movimento. Tais contrastes são necessários para gerar a força que obriga o deslocamento da vista do observador motivando uma agradável sensação dinâmica de vitalidade.

Mecânicamente sabemos que o movimento para ser gerado exige a aplicação de uma força. Ora, as formas, linhas e valores de uma composição possuem atrações diversas em relação a vista do observador. Se tais atrações são iguais estas forças encontram-se equilibradas com uma resultante nula. Se, no entanto, as várias atrações se apresentam variadas e diferentes, a resultante entre elas será efetiva, obrigando o deslocamento da vista e a consequente de movimento.

Inversamente concluimos que se as linhas, formas e valores se apresentam variadas e contrastadas entre si, teremos atrações também variadas e diferentes com relação a nossa vista. Tais atrações produzirão uma resultante que nos dará a desejada idéa de movimento.

Será conveniente acentuar que tratamos aqui da resultante das forças atrativas de elementos parciais considerados isoladamente. Esta deverá ser efetiva ao passo que a resultante final de todas as atrações deverá ser, como vimos no equilíbrio, considerada em função dos pesos das massas tonais e portanto nula.

Compreendemos agora a influência indireta exercida pelos elementos deste fundamento. Notamos mais a con-

pleta independência entre este conceito e a noção de harmonia. Trata-se de uma oposição formal e não de conteúdo. Além disto várias noções anteriormente citadas encontram aqui sua razão de ser. O motivo pelo qual o centro do quadro é considerado como ponto fraco se abalisa precisamente neste fundamento. O centro do quadro sofre idênticas ações dos espaços vizinhos e, a não ser em casos especiais, os elementos nele colocados não conseguem obter o necessário dinamismo (Fig. 25). Também a locação dos pontos fortes, estudados na Dominância, tem aqui sua razão lógica. O ponto encontrado na interseção da diagonal com a perpendicular dela traçada passando pelo vertice (Fig. 26), sofre ações completamente diferentes por todos os seus lados. Consequêntemente é um local onde teremos o máximo efeito dinâmico.

Pelas mesmas razões supra devemos fugir a qualquer linha divisória do quadro passado por suas medianas. É o caso do horizonte, na paisagem, que divide o quadro ao meio. As influências iguais exercidas pelas massas, superior e inferior, empobrecem todo o conjunto. As Figs. (27, 28) e (29, 30) demonstram, claramente, este caso.

Uma disgressão de suma importância se impõe neste ponto. Prende-se aos casos de visão do quadro ou de qualquer outro elemento. Sempre que se apresentam fala-se, incontinente, em Divisão Aurea, Meia Proporcional, Divisão Harmônica, Meia Razão e quejandos nomes para a mesma coisa. Poucos são, no entanto, os que conhecem o verdadeiro significado de todos estes nomes. Sabem todavia que a natureza usou tal divisão na construção do corpo Humano, que os gregos usaram-na em suas obras maravilhosas, etc.

Procurando aclarar, por espírito de acuidade esta questão procuremos a explicação matemática deste conceito.

Diz-se que um ponto C divide reta AB (Fig. 31) em meia e extrema razão quando os segmentos AC e CB satisfazem a seguinte expressão:

$$\frac{AB}{AC} = \frac{AC}{CB} \text{ ou seja } \frac{AC^2}{} = AB \times CB.$$

Pelo teorema da secante e tangente tomadas de um mesmo ponto fora de um círculo e consequente desenvolvimento do triângulo retângulo formado, podemos calcular o valor do coeficiente que multiplicado pelo comprimento de uma reta qualquer nos dará a grandesa do segmento que a divide aureamente. Deixo de fazer a demonstração deste cálculo por considerá-lo fóra do propósito de nosso estudo bastando, para tanto, informar que aquele coeficiente é igual a 0,618.

Para determinar, portanto, o ponto que divide um segmento qualquer em meia e extrema razão basta multiplicá-lo por 0,618. Vemos assim que tal

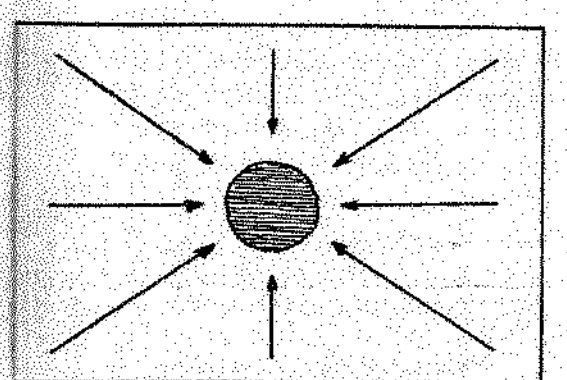


fig. 25

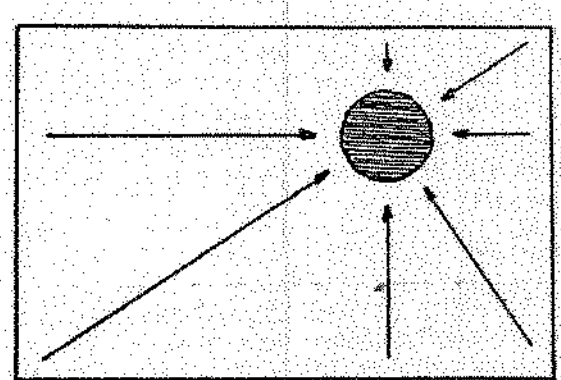


fig. 26

fig. 27

fig. 28

ponto não se acha locado em qualquer divisão inteira, ainda que bastante se aproxime das duas terças partes e dos dois quintos. A Divisão Aurea, ainda que inconscientemente, é sempre um elemento de apreciação em um quadro. Por este meio fugimos ao perigo decorrente das linhas ou formas que ao dividirem o quadro, horizontal ou verticalmente, acarretam a desagradável sensação de perda da unidade ou de marcante desiquilíbrio.

Voltando ao Contraste e a sua influência na creação das linhas de movimento, resta-nos acentuar que tal influência pode ser exercida pela variedade entre quaisquer dos elementos composicionais.

A linha curva em contraste com um conjunto de retas, quebrando a monotonia reinante, torna-se um motivo vibrante, que agrada pela levesa e dinamismo. A curva em S, tão apreciada em todos os tempos, obtém seu explendido efeito pelo contraste com retas existentes, ou simplesmente daquele gerado pelas laterais, retas, do quadro. O contraste desta linha é por tal forma variado que ela se apresenta como ponto máximo na expressão da riqueza dinâmica composicional. A linha quebrada, no entanto, ainda que rica em poder expressivo perde grande parte de seu poder creador de movimento pela constituição, inevitável, de fórmas triangulares — símbolos de rigidez estática.

As linhas de que tratamos não precisam ser, necessàriamente, reais e, mui comumente, não passam de linhas imaginárias de movimento creadas pelo poder atrativo de dois pontos quaisquer. Esta questão deve ser rigorosamente observada pois, em futuro próximo, iniciaremos o estudo das formas composicionais, onde iremos encontrar sérios embaraços caso não tenhamos em mente que a forma composicional se prende ás linhas de movimento creadas no quadro, e não sòmente áquelas, reais, ali existentes. Vemos pelos exemplos citados que uma das grandes funções da linha é a creação da idéa de movimento.

Tal idéa, no entanto, se origina também dos demais contrastes entre formas, massas, textura, e tonalidades. O contraste tonal é, possivelmente, o segundo elemento básico na constituição daquela sensação. Facilmente se concluem as razões para tanto se considerarmos que entre uma região iluminada e a vizinhante sombria forma-se, ainda que difusa, uma linha limitrofe entre massas tonais. Esta linha, além das atrações próprias creadas pelas forças individuais das massas tonais, gosa de sua parte, dos mesmos atributos já considerados para as linhas. Igualmente com relação as massas poderemos tecer as considerações feitas para os contrastes tonais pois, além do poder atra-

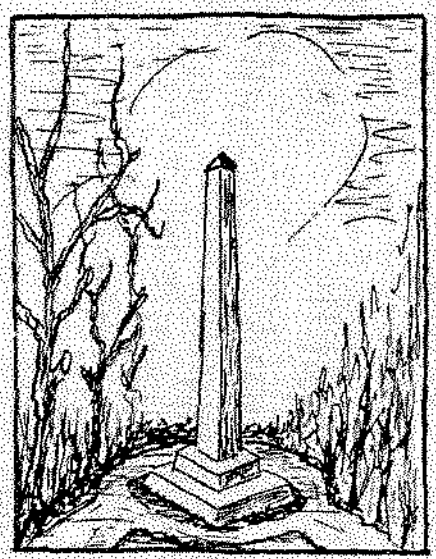


fig. 29

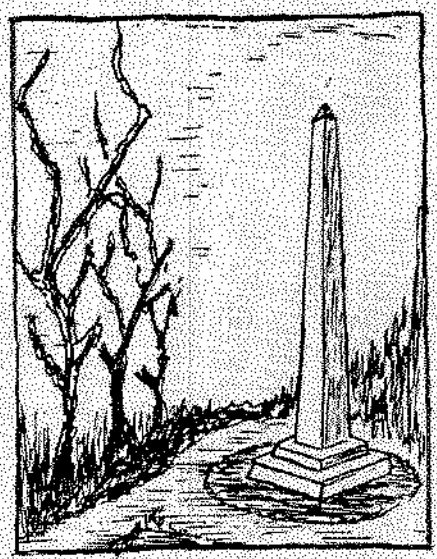


fig. 30

tivo próprio, formam linhas de interseção. O caso da textura deriva dos exemplos já vistos pois irá prender-se, em última análise, a massas ou tons.

Além das considerações feitas sobre as massas e os planos, devemos considerar ainda, o conceito atual de direção das formas. Um plano, por exemplo, poderá ser dirigido para o alto, para a esquerda ou direita, enfim conforme a sensação que sua posição nos fornece podemos considerá-lo dirigido nesta ou naquela direção. As direções das formas contidas no quadro são outros elementos geradores de contrastes além daqueles creados pelas linhas de suas formas. Ainda uma vez, antes de terminar nossos fundamentos, julgo acertado chamar a atenção para o perigo dos exageros na aplicação de qualquer um deles. No estudo de hoje, por exemplo, poderiamos concluir que o acumulo de contrastes nos daria o máximo de efeito dinâmico, o que seria totalmente errôneo e absurdo. Os contrastes devem ser usados na justa medida, com uma intenção determinada e sempre tendente a melhor apresentar a emoção subjetiva do autor. Este é o verdadeiro escopo dos fundamentos composicionais, bem como de toda a Composição.

Por este motivo devemos ter, constantemente, a noção de que todos estes elementos devem seguir entrelaçados e unidos para a consecução de um todo uno e harmonioso.

O efeito final é a meta que deve ser atingida mediante aplicação racional de todos estes princípios. Apliquem-se, neste sentido, todo o conhecimento e técnica possíveis, tendo em mente que uma vez obtido um resultado bom, este irá se impôr não por tais motivos, mais sim pelo valor artistico que apresentar.

Desejoso de não iniciar novo assunto, por temer extender-me em demasia, encerro aqui nossa palestra para voltar no próximo número com os Elementos Secundários e o início das Formas Composicionais.

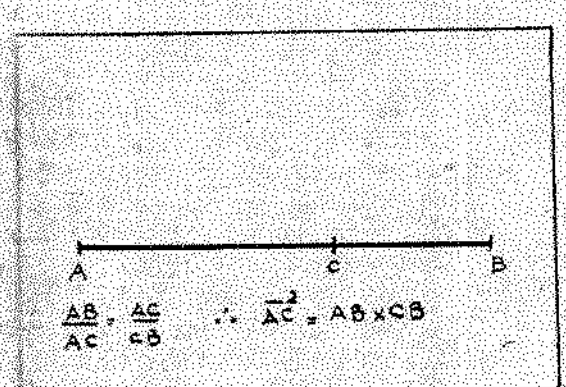


fig. 31

Composição - (continuação)

Aldo A. de Souza Lima - F. C. B.

VI

3) Fundamentos:

B) Secundários —

Conforme já tivemos ocasião de indicar, entende-se por elementos secundários da Composição, todo e qualquer requinte, tendente ao aprimoramento final do conjunto, que não se enquadra, necessàriamente, em qualquer das idéas fundamentais básicas.

São pequenos detalhes desapercebidos ao primeiro exame, que se valorisam na medida do emprego de maior acuidade analítica.

Tais elementos são, por vezes, a razão pela qual apreciamos um quadro sem que, de pronto, possamos determinar os motivos de tal agrado. Um maior rendimento na textura da pequena chaminé daquela paisagem, o brilho sutil na pupilas dos olhos deste "portrait", a leve bruma que envolve o horizonte naquela marinha serena, o toque brilhante dos cobres nesta natureza morta, enfim, estes pequenos "nadas" que dizem mais da alma do autor que do conteúdo próprio do quadro. Tais são os atributos secundários da Composição. Apesar da grande variedade de aspectos sob os quais se podem apresentar, alguns existem, no entanto, mais comumente encontrados. Destes podemos citar:

a) CENTROS DE FIXAÇÃO:

Na trilha formada para o caminho dos olhos do observador introduz-se, por vezes, regiões de arreste, constituidas por linhas estranhas, que obrigam a fixação da vista para melhor inspeção, sem que se perca a noção original do trajeto a seguir.

Este artifício tem por fim prolongar o tempo necessário para percorrer as linhas de força, permitindo uma apreciação mais acurada. Devemos lançar mão deste meio, principalmente, nas composições simples, cujas linhas, por sua pureza, são rápidamente percorridas pela vista. Temendo esta inspeção superficial, que não permitiria a devida valorização da obra, introduzimos os centros de fixação cujo escopo é a correção desta análise precipitada.

Usamos, ainda, os centros de fixação, em composições mais complexas, não só como pontos de pausa mas também como elementos de valorização de locais que desejamos acentuar.

É o caso do centro de interêsse que procuramos detalhar, afim de que, mais facilmente, se imponha ao conjunto, pela obrigação imposta ao observador de nele se fixar, para melhor análise dos delicados ornamentos ou textura.

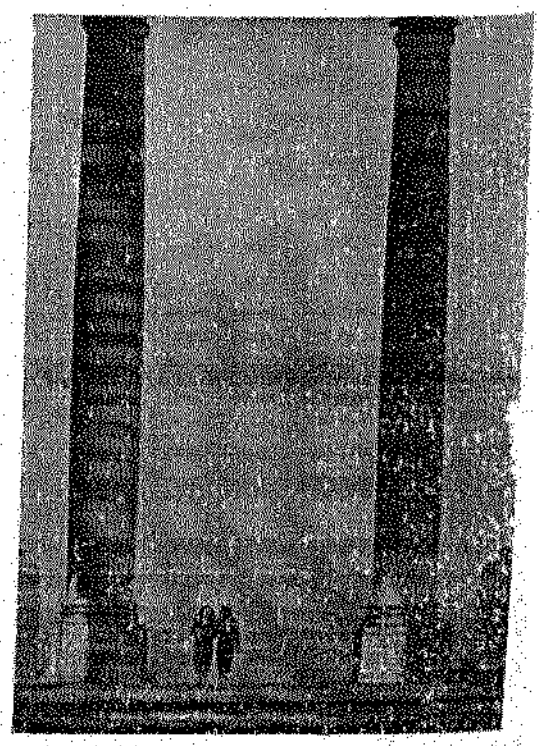


Fig. 32 - "ETERNE"
Athos Bondi

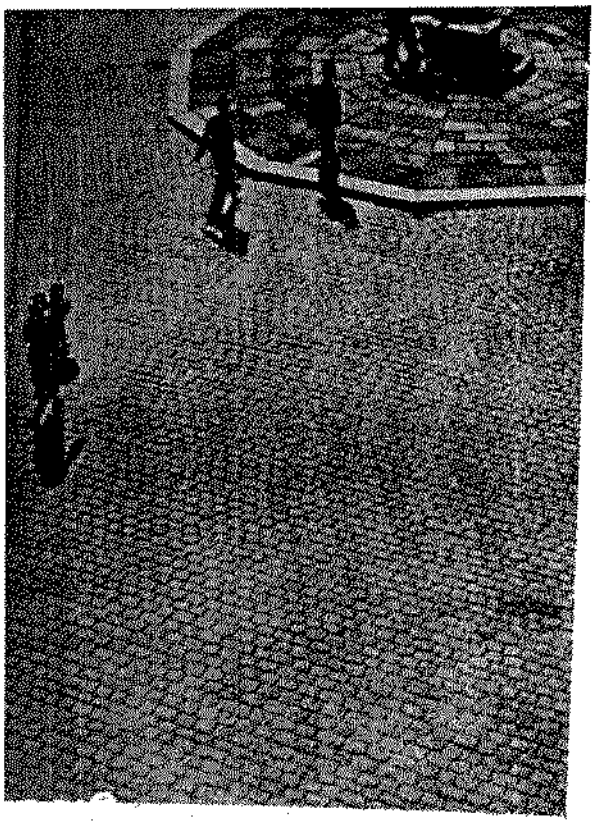


Fig. 33 - "PERSPECTIVA EM DIAGONAL"
Gaspar Gasparian

b) ACENTOS:

Como o nome o diz, os acentos são toques fornecidos a determinados elementos da composição dando-lhes maior ênfase.

Um brilho na fimbria de um cristal, a pureza das altas luzes de um "portrait", o escurecimento intencional daquela leve ramagem que emoldura a paisagem distante; estes, e outros, são acentuações que servem para melhor exprimir a emotividade do autor, dando maior vitalidade ao conteúdo.

Cuidado especial deve ser tomado na acentuação de um quadro, pois a mais leve discrepância arruinará todo o conjunto pelo desiquilíbrio resultante, ou ainda pela instituição de novas linhas irreais de fôrça que poderão perturbar a forma composicional de origem.

O acento deve ser dado na justa medida sem que se torne conspícuo ao apreciador.

A acentuação excessiva, salvo raríssimas exceções, é desagradável por se tornar demagógica, artificial e mesmo grosseira na sua descabida ansia de se mostrar dominante.

Fig. 34 - "OURO PRETO"
Euclides Machado

c) FORMAS SEMELHANTES:—

Após a primeira inspeção de um quadro, através das linhas de fôrça, pontos de domínio, centros de fixação e etc., o observador passa a verificar todos os demais elementos, procurando novas trilhas subsidiárias a seguir, entre o conjunto de accessórios existentes.

Se, entre estes, descobre ele formas semelhantes áquelas que lhe despertaram o interêsse no conjunto principal, o prazer estético resultante será grandemente enriquecido. Esta confirmação de uma forma básica, já apreciada, pela semelhança com elementos formais secundários, tem um grande valor na formação da homogeneidade e coesão do conjunto. A reminiscência formal nos reporta ao tema, relacionando imediatamente a variação.

Julgamos poder apresentar as Formas Semelhantes sob dois aspectos distintos: **Confirmações** e **Rimas**.

Nas Confirmações a semelhança formal é mais ampla e procura exprimir,

Fig. 35
"COMPOSIÇÃO"
José Oiticica Fº.

além da simples analogia de linhas, uma repetição do conteúdo expressivo do tema principal.

Mortensen em "Command to Look" apresenta um grande número de excelentes exemplos destas Confirmações. Nelas notamos, francamente, a sua utilização como elementos expressivos que procuram, pela analogia intencional da forma, melhor determinar a intenção do conteúdo.

Nos Ecos ou Rimas a semelhança é simplesmente de forma e se prende, sobretudo, a repetição de pequenos detalhes. Seria o caso do "portrait", cujo intenso brilho de olhar encontra um éco no leve toque de luz de um brinco, ou de uma joia qualquer.

Ao introduzirmos formas semelhantes nas composições devemos notar, com absoluto cuidado, a questão da gradação que deverá existir entre o motivo principal e a Confirmação ao Eco. É óbvio que se o poder atrativo, ou expressivo, das semelhanças, ultrapassar, ou mesmo igualar, aquele do elemento tematico escolhido, teremos cometido um patente absurdo. A valorização excessiva do tributo irá perturbar a apreciação do essencial, ocasionando uma inaceitável situação de dúvida para o observador.

Terminamos, assim, este breve estudo dos Fundamentos Composicionais pois julgamos desnecessários, e mesmo impossível, procurar detalhar outros atributos secundários. Eles dependem da sensibilidade artística dos autores e, se podem apresentar das formas mais variadas possíveis. O poder creativo da mente humana não tem limites e, como tal, também são ilimitadas estas demonstrações subjetivas manifestadas através destes elementos secundários das composições.

Pelo mesmo motivo deixei de apresentar exemplos, pois os mesmos seriam casos especiais, que nada poderiam dizer da multiplicidade infinita das possíveis formas, sob as quais, se manifestam estes elementos.

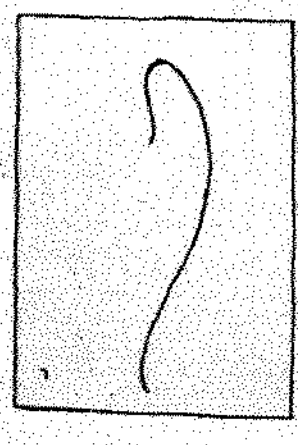


Fig. 36

"SILHOUETE STUDY"
Edward Canby

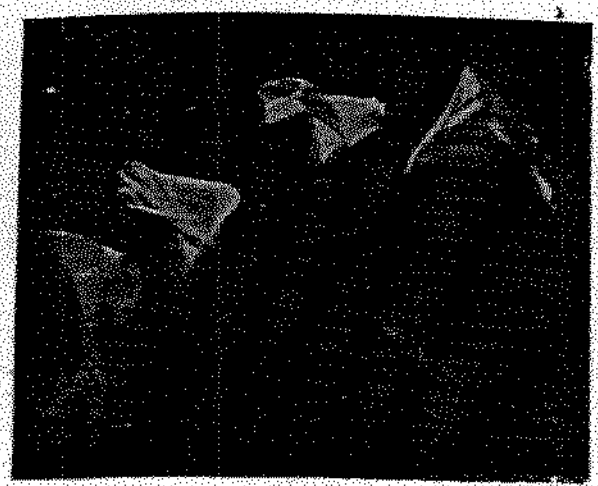
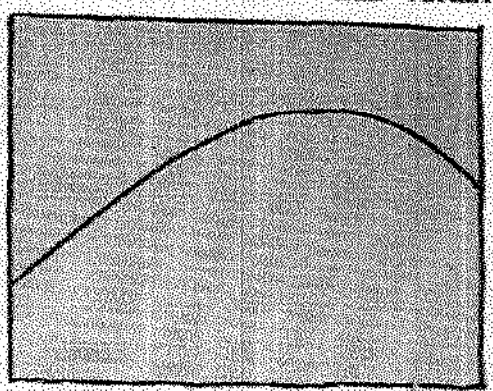


Fig. 37 - "ESCALA FLORIDA"
Luis Vaccari



4) Formas Composicionais —

Entende-se, por formas composicionais, a maneira pelas quais se podem apresentar as composições. Trata-se, evidentemente, dos esquemas que regem a composição e não de sua apresentação em si.

O principio básico que procurou determinar as formas de composição se prende a idéa da repetição das formas naturalmente conhecidas. A psique humana, desde sua origem, se viu cercada de umas tantas formas naturais a que se habituou, passando a apreciá-las. Destas formas básicas de conhecimento expontâneo, e de repetição permanente, se originaram as principais formas composicionais em uso.

De maneira geral as Formas Composicionais podem ser divididas em dois grandes grupos:

A) Simétricas

B) Assimétricas

As formas Simétricas, pouco usadas, têm, no entanto, um grande poder expressivo. Aplicam-se, regra geral, a sujeitos que se desejam dignificar, enaltecer ou imprimir uma sensação de profundo respeito.

Seu uso requer grande habilidade pois a simetria não deve ser, necessáriamente, uma duplicação exata de formas em cada lado do eixo. Antes, porém, será uma idêntica repetição de sensações pelo uso de massas, tons e linhas que se equivalem pela semelhança.

Como principais aplicações encontramos os assuntos religiosos, simbólicos,

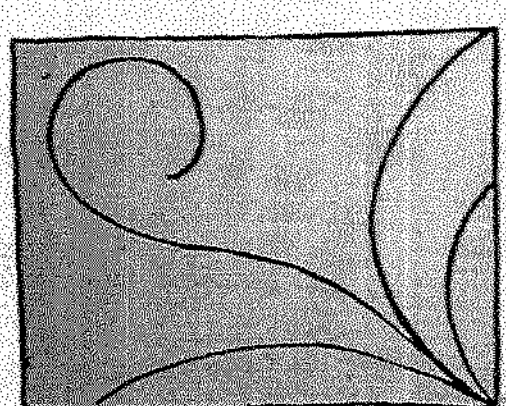
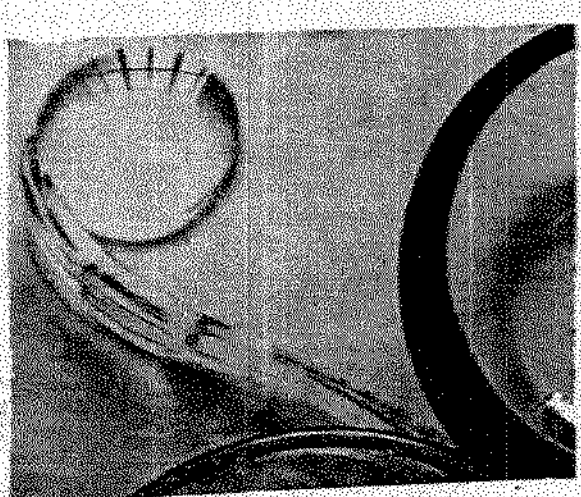
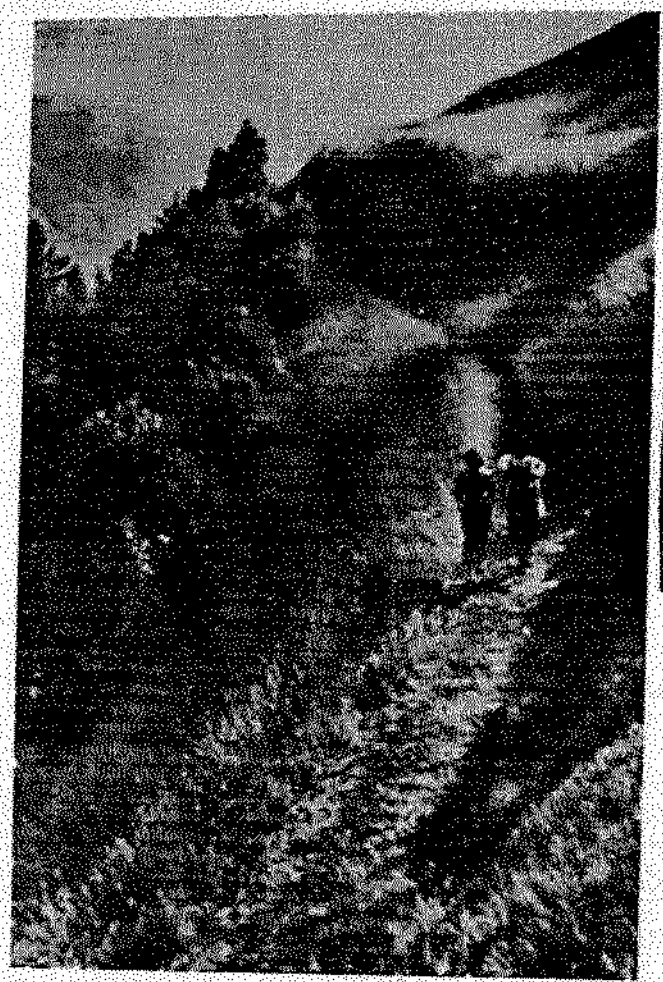


Fig. 38 - "CURVAS"
Francisco Albuquerque





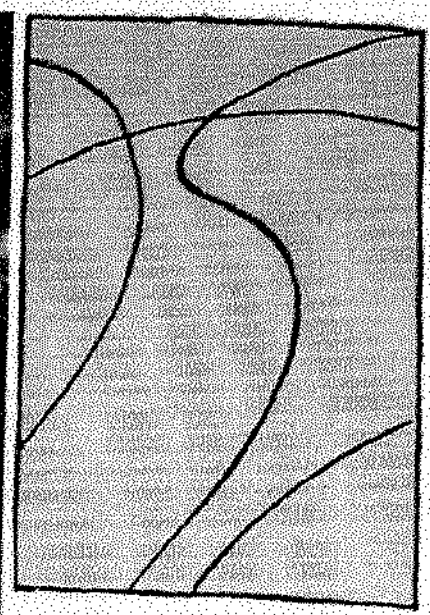


Fig. 39 - "WALK"
Ferenc Czik

heróicos, bem como aqueles que procuram sugerir paz e serenidade.

O pouco uso das formas simétricas é motivado, precisamente, por este poder intrínseco de expressão que, de muito, limita o setor de emprego.

Vemos, claramente, a grandeza das dificuldades que se originam da escolha de uma forma composicional simétrica. Não bastando o grave problema da apresentação, que envolve as mais difíceis soluções afim de evitarmos a banalidade, temos ainda a séria questão do conteúdo a utilizar, cujos temas, de per si, já se tornam extremamente complexos.

Em vista do exposto, julgamos acertado evitar o emprego desta forma, até que se obtenha o domínio, absoluto, de todos os setores de nossa arte.

As formas assimétricas, como o nome o diz, não se prendem a quaisquer cogitações de ordem extritamente formal, como seja a relação de seus elementos como eixos ou centros de simetria. Apresentam-se mais livremente, e, como tal, melhor se adaptam aos vários temas que a sensibilidade do autor deseja exprimir. Por esses motivos sua aplicação é constante, podendo-se mesmo dizer que é a maneira usual de apresentação das composições.

Sempre regidas pelo princípio citado da repetição podemos sub-dividir as Composições Assimétricas:

a) Lineares

b) Alfabéticas

c) Geométricas

d) Pròpriamente ditas.

Procuremos detalhar, separadamente, estes quatro tipos apresentando os casos mais frequentes e que melhor sirvam como demonstração.

a) Lineares —

As composições lineares têm como princípio a função própria das linhas, pròpriamente ditas, como elementos básicos na formação de desenhos e, concomitantemente, de formas composicionais.

Baseam-se, é evidente, nos vários aspectos em que se apresentam as linhas.

Estes aspectos transportados para a Composição originam as seguintes formas:

Retas	Linhas	Composição Vertical
		Composição Horizontal
		Composição Diagonal
Curvas	Linhas	Composição Curvilínea
		Composição em Curvas Combinadas

A Composição Vertical é empregada, sobretudo, para os temas destinados a exprimir exaltação (fig. 32), força, estabilidade, respeito e dignidade.

A forma horizontal tende a expressar repouso, calma, quietude, paz e tranquilidade. A Diagonal, uma das formas mais empregadas, apresenta-se com características dinâmicas sendo, portanto, um grande fator de atração para o observador. Além do seu emprego com determinante de movimento (fig. 33) é usada, indistintamente, nos mais variados casos dependendo, para tanto, da maneira pela qual é aplicada (fig. 34).

Alguns autores consideram a diagonal como expressão de pavor, medo, drama. Realmente ésta forma se adapta perfeitamente nestes casos, não sendo, porém, um determinante da sua capacidade expressiva.

As formas curvilíneas, ou seja, aquelas baseadas numa linha curva qualquer, são usadas como expressão de graça (fig. 35), encanto (fig. 36), delicadeza (fig. 37), fragilidade.

A composição em curvas combinadas ou seja, aquela que emprega duas ou mais curvas quaisquer, além das emoções citadas para a composição curvilínea (fig. 39), feminilidade (fig. 40), amôr e sensualismo.

Encerramos aqui a nossa conversa, já bastante longa, afim de evitar possíveis confusões com as formas seguintes, isto é, Alfabéticas, que apesar de se basearem também em linhas julgamos preferível apresentá-las sob outro aspecto. No próximo Boletim aqui estarão. Até lá.

NOTA

Com a devida permissão do F. C. B. reproduzimos, como exemplos, vários trabalhos de nossos associados, bem como de autores extrangeiros cujas obras foram expostas em nossos Salões. Certos de sermos compreendidos, pelos diversos artistas, em nosso escôpo de facilitar o estudo da Composição mediante apresentação de trabalhos consagrados, apresentamos os mais mais sinceros agradecimentos.

(Continúa)

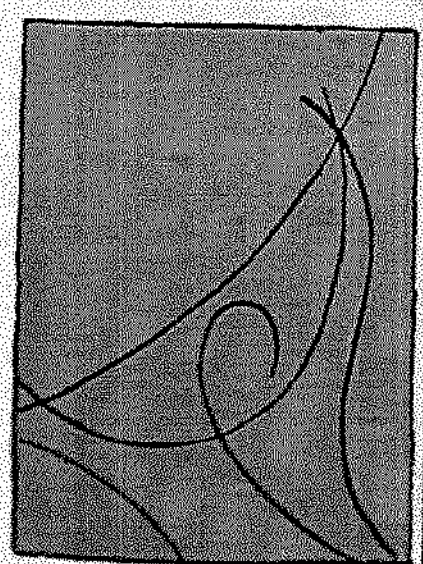


Fig. 40 - "SPREADING"

Yat-Po-Poon

Cartas de França

MARIUS GUILLARD

(Especial para o Boletim)

Dando prosseguimento á divulgação do movimento foto-artístico que presentemente vem se verificando na velha França, damos, a seguir, uma adaptação para o português, da última carta que nos chegou do nosso colaborador Marius Guillard, sócio do Foto-cine Clube Bandeirante e membro do Cercle D'Art Photographique de Lyon.

No estudo que procederei na presente carta, pretendo passar em revista para os amigos leitores, os diferentes tipos de aparelhos, bem assim, os diferentes formatos de films atualmente utilisados pelos fotógrafos amadores francezes e, especialmente, a tendencia cada vez mais generalisada do emprego do que poderiamos chamar "o maior" dos pequenos formatos: o 6 x 6 cms.

Para bem situar as coisas e os fátos que conduziram a maioria dos amadores do meu país á adoção do formato 6 x 6 e mesmo 6 x 9, é necessário ter em mente — amadores brasileiros — a situação particular em que se encontrou a fotografia francesa, após a guerra. Em virtude da sua visinhança com a Alemanha, a França, e por conseguinte os seus fotógrafos, estiveram em paridade de posição quanto ao emprego dos aparelhos os mais aperfeiçoados, especialmente no pequeno formato 24 x 36 mms. Esse aparelho (diria particularmente a Leica e a Contax) constituiram a culminância da técnica fotográfica da época: possibilidade de carregar á plena luz, respaldo com dispositivo para manter o film em posição absolutamente plana, guia-films cromados, todos esses aperfeiçoamentos conduzindo á obtenção de films sem qualquer arranhão. A revelação em tanques com tira de celuloide, de Leitz, com revelador grão fino Atomal, seguida de uma ampliação com aparelhos do tipo Valoy ou Focomat de Leitz, ou Raja de Liesegang, feita sobre papel Brovira da Agfa, proporcionaram uma fotografia técnicamente impecável.

A maior parte dos amadores afortunados, estavam equipados em 1939 com esse material de origem alemã e fizeram escola, apresentando ampliações fotográficas de tamanho considerável. Imaginem pois, uma ampliação 50 x 60 cms., partindo dum negativo 24 x 36 mms. Não é mesmo maravilhoso? Depois da guerra veio a ocupação o que provocou o desaparecimento de todo esse belo equipamento alemão.

Entretanto, desde 1942, alguns construtores francezes de aparelhos fotográficos, lembrando-se repentinamente da predileção que havia sucitado o formato 24 x 36 mm, objetivaram a construção de vários tipos de aparelhos desse formato, porém extremamente simplificados: sem telemetro, sem obturador de cortina, munidos de objetivas de qualidade mediocre, em resumo, aparelhos que não lembram absolutamente as maravilhas de além Rheno.

Os novos aficionados, desprovidos de aparelhos, maravilhados com os sucessos dos seus antecessores, sentiram verdadeira alegria em poder adquirir, enfim, o seu aparelho 24 x 36 que lhes apresentavam, sem perceberem a enorme diferença de possibilidades que separa esses aparelhos do seu longinquo modelo, a Leica.

Utilisavam films de fabricação longe de ser impecável; fizeram, sobretudo, fotografias em interiores, sendo proibida, em virtude da ocupação, a tomada de vistas exteriores; revelavam esses films em tanques ranhurados, com reveladores "sois disant" grão fino e, para terminar, ampliavam por meio de aparelhos para grandes formatos, não adaptados, nem calculados para o emprego do 24 x 36 mm.

Que desilusão! Onde as magníficas prôvas 40 x 50 ou mesmo 30 x 40 que tanto haviamos admirado? Qual! Foram apenas obtidas grandes superficies granuladas, sem contraste, cheias de arranhões devidos aos guia-films em alumínio insuficientemente polidos e retificados.

Os antecessores, aqueles que haviam possuido Leica e Contax, ensaiaram demonstrar a fonte de todos esses aborrecimentos: a falta de aperfeiçoamento dos aparelhos empregados; a técnica 24 x 36 mm, necessitando em todos os seus estágios a perfeição do material... Mas já havia sido quebrado o encanto. Para a maioria desses novos adeptos do pequeno formato, a muralha da técnica 24 x 36 se ergueu, intransponivel. Desde esse momento, cada qual não tinha outra coisa em mente, sinão esquecer o 24 x 36 mm. e volver a uma fotografia que requer muito menos atenção nos detalhes técnicos. Uma fotografia na qual um pequeno arranhão do negativo não constitua uma catástrofe. Uma fotografia, na qual um pequeno senão na focalisação, seja perdoado. Uma fotografia que tolere uma pequena vibração acidental do ampliador, etc.

Essa fotografia, seria, pois, retomar o bom caminho do 6 x 9 cm., abandonado durante o fervor comunicativo da predileção por esse danado 24 x 36 mm.

Evidentemente seria voltar á velha escola, operando com sua máquina de fóle e utilisando mesmo um tripé, mas os resultados convincentes seriam: com uma ampliação na ordem linear de 5 ou 6 vezes, obter-se facilmente um magnífico 30 x 40. Pouco mais ou pouco menos arranhões, um pequeno retoque os faz desaparecer. Os contrastes mantidos impecavelmente como sobre o negativo. Sòmente 8 exposições a tirar para se poder revelar o film. Desse modo, ao diabo o pequeno formato com os seus carreteis de 36 exposições (os aparelhos simplificados a que me referi atrás não permitem cortar facilmente o film, como acontece com a Leica ou a Contax).

Assim, os fogosos adeptos do 24 x 36 mm. dos primeiros dias, não se fiam mais a não ser nos grandes formatos de 6 x 9 cm.

Nos dias que correm, em 1950, falamos, aqui na França, da técnica 6 x 6 ou 6 x 9, com o mesmo fervor se falava da técnica 24 x 36 mm. em 1939.

Atualmente, cada qual, de acôrdo com seu gosto pessoal ou seu temperamento, utilisa a reflex de duas objetivas, do formato 6 x 6 ou a máquina de fóle, mas com telemetro acoplado, 6 x 6 ou 6 x 9. A qualidade dos films utilisados nesses aparelhos é, presentemente, pelo menos igual á dos films 35 mm. e o papel de bôa qualidade encontra-se no mercado em quantidade suficiente. A tendência atual na França é para "o maior" dos pequenos formatos.

M. Guillard

Tom Maior

Cont. da pag. 14

quasi a mesma intensidade de luz de cada lado do aparelho, na altura da objetiva e depois duas outras lâmpadas de igual força, uma sobre a outra de um lado e do outro da objetiva. Dei uma exposição uma vez e meia mais do que indicava o fotometro, o que resultou numa ligeira sobre-exposição que conservou a impressão de branco. E isto é tudo o que fiz; eu não podia tocar no diapositivo, nem retocá-lo.

Como se vê, o método de Hal Reiff para a execução de uma fotografia em tom maior, é tão simples como aprender o A B C. Da próxima vez que você tiver tempo, não deixe, portanto, de ensaiá-lo em seu laboratório.

★ Propor novos sócios é o dever de todo bom sócio ★

Apologia do Bromoleo

HUMBERTO F. ZAPPA

(Especial para Foto-Cine)

Vinte e cinco anos de fotografia, vinte dos quais dedicados entusiásticamente á prática do bromoleo, nos permitem afirmar que ele é um processo de extraordinárias possibilidades para todo aquele que o estude concientemente e nele encontre o meio de expressão adequado ás suas condições de intérprete e á sua sensibilidade artística.

Seria um grave êrro acreditar naquilo que em juizo apressado foi divulgado, isto é, que o bromoleo serve para melhorar as más fotografias. Esta afirmação sòmente serviu para fazer o aficionado menos capaz crer que tinha ao alcance de suas mãos o meio para se destacar. A consequência inevitável, nestes casos, foi a produção de obras carecedoras de todo interesse fotográfico, sem nenhum valor artístico e, em consequência, a negação absoluta do processo.

Para nós, tem tanto valor um bom bromoleo como uma bôa fotografia, assim como julgariamos sem valor um máu bromoleo ou u'a má fotografia. Mais ainda; no nosso modo de ver, um máu bromoleo não tem razão de ser de vez que o processo foi creado e corresponde para valorizar a fotografia e nunca para desmerecê-la, não se justificando tão pouco, atirar-se a um trabalho muito mais complicado do que a simples copia fotográfica, quando o resultado não há de corresponder ao esforço realizado.

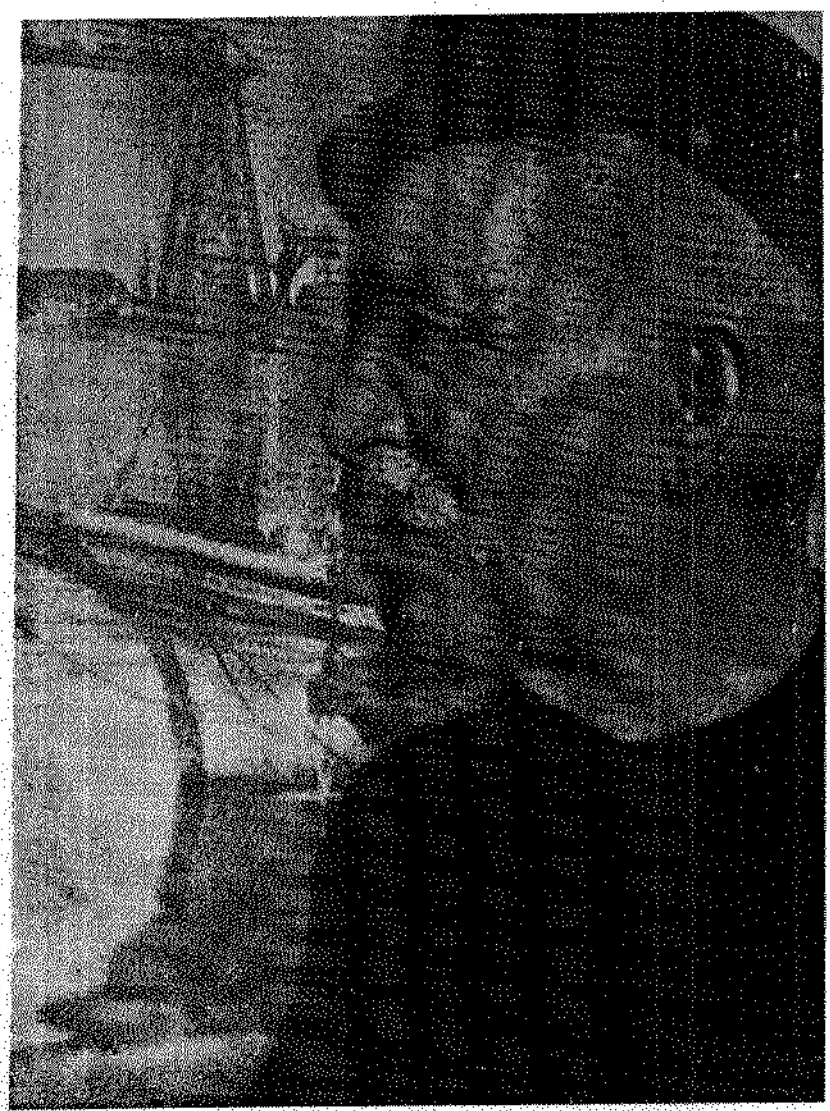
Muito diferente seria dizer que quem dominar completamente o processo e estiver familiarizado com todos os seus recursos poderá, em certos casos, transformar uma fotografia mediocre em um trabalho interessante e possivelmente artístico. Mas, neste caso, devem se unir as condições do intérprete e os recursos de um processo nobre que rende excelentes resultados em mãos habeis.

Se bem que hajam transcorrido mais de quarenta anos desde que apareceu o processo de que nos ocupamos - e nesse lapso de tempo a evolução da fotografia foi grande - não se pode dizer que o bromoleo é um processo antiquado ou fóra de móda, porquanto o que importa na obra, é a concepção e o interesse que ela desperta, independente da sua técnica de execução. No caso do bromoleo, todo ele poude evoluir juntamente com as nórmas que regem a fotografia artística.

Quer dizer que tão antigo nos poderá parecer hoje um bromoleo do começo do século, como uma fotografia da mesma época, assim como será moderno um bromoleo executado em 1950 se o motivo e a concepção da obra se enquadrem dentro do espírito atual.

Muitos autores, dotados de boas condições como fotógrafos, têm tentado o bromoleo sem lograr maior êxito ou fracassando redondamente. É que não chegaram a compreender exatamente qual seja a finalidade do processo e sòmente se preocuparam em obter cópias que, afastando-se do aspecto fotográfico, pretendem imitar a aguaforte ou o desenho, sem chegar em nenhum caso ao valor que esses processos artísticos encerram.

No caso dos que chegam a destacar-se como bromoleistas não se pode pensar que, ao alcançarem essa posição, se convertam em inimigos da fotografia pura. Muito ao contrário, deveria considerar-se que antes de dominar o



"MARINERO"
Humberto F. Zappa

processo de interpretação, tiveram que atingir a um perfeito conhecimento da técnica fotográfica de tomada e de laboratório, já que não poderia dar resultados satisfatórios a prática de um processo, sem conhecer em todas as suas fases a base essencial que é a fotografia.

E, se chegando a dominar a fotografia, se prosegue no caminho até um resultado que o intérprete pode considerar melhor adaptado á sua sensibilidade artística, não se terá perdido o tempo, pois a prática do processo levada a fundo, servirá ao autor para traduzir na obra todos os sentimentos que o animam, destacando seu estilo e sua personalidade.

É necessário compreender que neste, como em qualquer outro processo em que o intérprete tenha de expressar sua sensibilidade, não basta conhecer o mecanismo da técnica ou improvisar-se através de poucas lições. Ao lado do aprendizado e estudo constante, é necessário reunir condições e uma certa cultura artística que capacitem o autor a apreciar de antemão os resultados que obterá ao realizar um bromoleo. É imprescindível saber o que se vai fazer sem estar subjugado ao que possa resultar de um entintado mais ou menos difícil ou de uma técnica mais ou menos arbitraria.

A obtenção de uma imagem pigmentada sobre o papel gelatinoso - bromoleo direto - oferece menos dificuldade que o transporte, representando a primeira fase do processo e na qual é preciso se conservar até adquirir pleno domínio da entintagem e de todos os recursos que o processo permite.

Transportar essa imagem pigmentada sobre papel ou cartolina de desenho, é levar o processo ao máximo de suas possibilidades.

Efetivamente, é com o duplo, triplo ou ainda mais transportes, que se consegue dar á obra seu verdadeiro valor, chegando ao máximo vigor quando o caso o requer, diluindo em suaves tintas os planos secundários, já suprimindo detalhes, já agregando o que faltasse, até conseguir o efeito desejado no modelado e na plasticidade que fazem o encanto de um bom transporte.

Para tudo isso se necessita de muito carinho e entusiasmo e a maior satisfação o autor a experimenta quando consegue o que se propoz, quando de suas mãos sae o quadro que ele executou desde o principio até o fim. Não importa se a obra não merecer a aprovação daqueles juris que repudiam o bromoleo. Sua opinião não empanará a satisfação provada e ficará sempre a outra, a dos que o compreendem e o apreciam.

Composição - (conclusão)

Aldo A. de Souza Lima - F. C. B.

VII

4) Formas Composicionais —

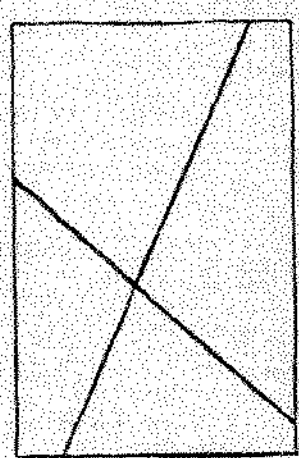
b) Alfabéticas:

Continuando a apresentação das fórmas genéricas de composição encontramos, sempre regidas pelo principio básico do conhecimento expontâneo e repetição constante, as fórmas ditas Alfabéticas. Em realidade o formato das letras se enquadra perfeitamente dentro do principio citado, pois não só podemos considerar expontâneo o seu conhecimento, uma vez que o mesmo vai sendo obtido desde a mais tenra idade, como nada mais constantemente se repete, no decorrer do tempo, diante de nós. Dentre as letras do alfabéto algumas há, no entanto, que pelo seu aspecto formal melhor se adaptaram a expressões artísticas sendo, por esse motivo, adotadas como motivos composicionais.

Devemos acentuar que a consideração de tais formas como esquemas de Composição tem, evidentemente, um caracter mais didatico que propriamente artístico. Estas fórmas deveriam ser consideradas sob o aspecto de linhas combinadas, como em verdade o são, mas a semelhança com o formato das letras, facilitando a sua definição, ocasionou o seu emprego sob este título. Como nosso estudo tem, sobremaneira, o caracter de divulgação, preferimos seguir o uso comum ao apresentarmos estas fórmas.

Assim é que, normalmente, são citadas as letras C, X (fig. 41), O, S, T, V, L, (fig. 42), Y e Z, como elementos esquemáticos de composição.

Em nosso ponto de vista, todavia, julgamos erronea a consideração das letras C e O sob tal aspecto.



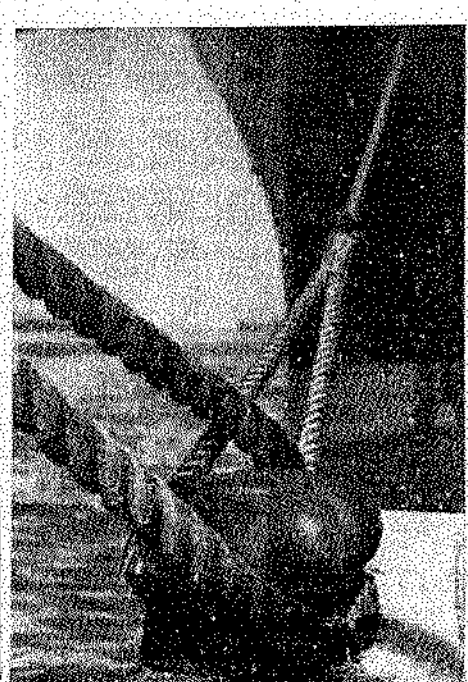


Fig. 41 — "AMARRADO" — Fernando Palmério

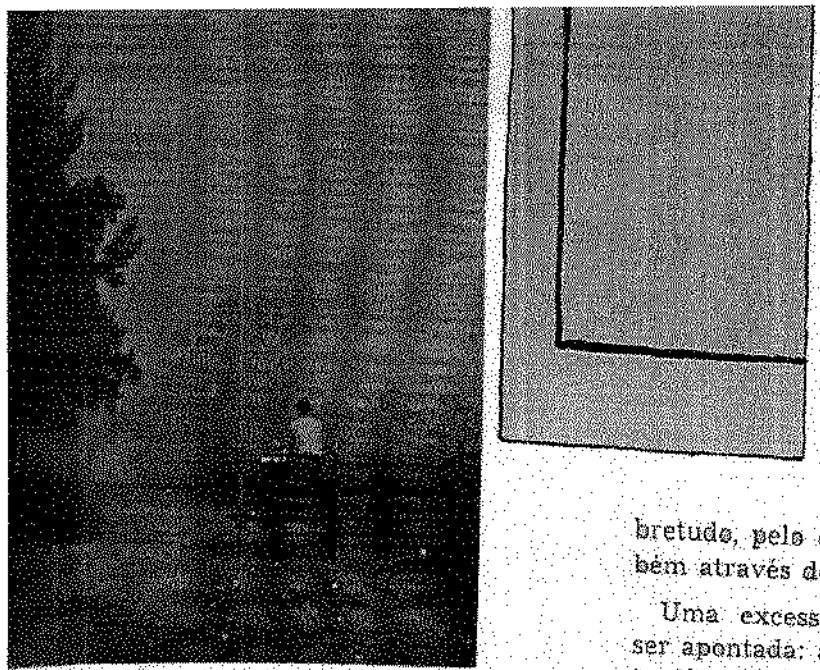


Fig. 42
"MADRUGADOR"
Frederico S. Camargo

Assim o fazemos por acreditar mais acertado colocar tais símbolos sob o ponto de vista de composições curvilíneas, já vistas, e Fórmas Germétrisas, respectivamente. Em realidade estas fórmas não são possuidoras de características tão especiais para que possam ser individualisadas: a fórma da letra C confunde-se, fàcilmente, com grande número de curvas quaisquer e a letra O é, inegavelmente, um círculo.

As composições alfabéticas não tendo, conforme vimos, um fundamento absolutamente estético, deixam de possuir força expressiva exclusivamente formal. O poder de expressão destas composições terá que ser obtido, sobretudo, pelo conteúdo próprio e também através de elementos secundários.

Uma excessão, no entanto, deverá ser apontada: a composição em S. Esta fórma, decalcada da famosa Linha da Beleza de Hogarth, tem características expressivas determinadas e é, indubitavelmente, uma das compositude de seu gracioso dinamismo orições de maiores possibilidades, em virginado por seu extremo Contraste (já estudado em nosso número de Outubro p. p.).

A curva em S, pelo seu poder expressivo, é empregada como elemento determinante de graciosidade, ternura, movimento, e sobretudo feminilidade sob qualquer aspecto. É a linha ideal para o nú.

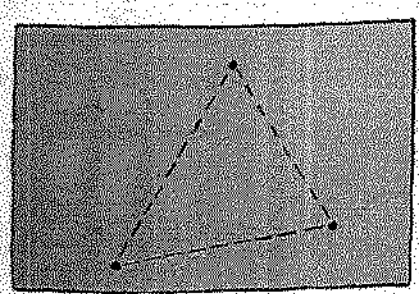
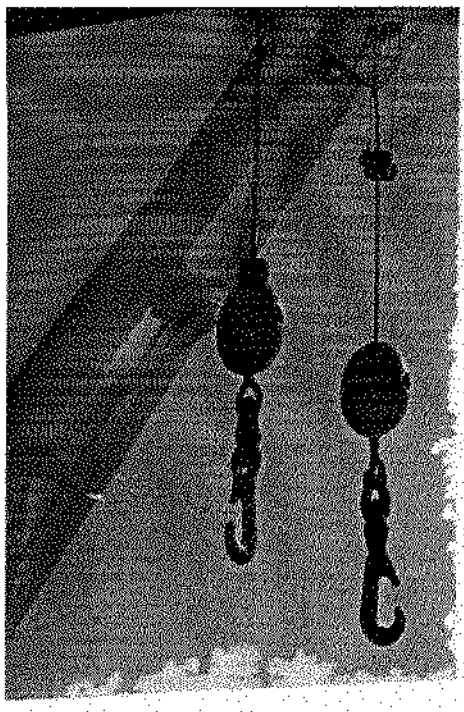


Fig. 43
"LORD CECIL"
Karl Pollak



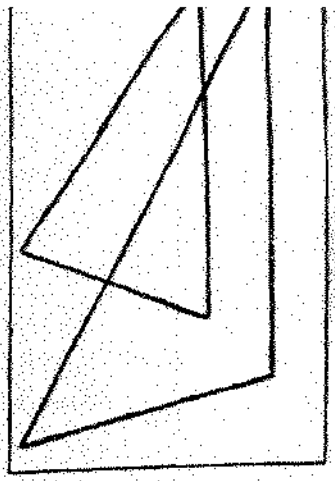


Fig. 44
"PUNHOS DE AÇO"
Barbara Mors

A fórma triangular resulta, quasi sempre, de linhas de fórça imaginárias (fig. 43) combinadas ou não com outras reais. Chamamos atenção para este ponto, pois é motivo de sérios enganos. Por vezes desejando empregar um esquema qualquer de composição caimos, inconscientemente, na fórma triangular pela violência das linhas de fórça imaginárias de que descuidamos.

Os retratos são frequêntes fontes de fórmas triangulares em virtude da inclusão dos ombros do modelo, de cujos extremos podem-se originar linhas de união com os pontos fortes da cabeça criando-se, desta fórma, um triângulo esquemático.

Como características expressivas a fórma tringular apresenta-se como determinante de solidez, estabilidade e fórça. Dificilmente poder-se-á obter leveza em trabalhos baseados neste esquema.

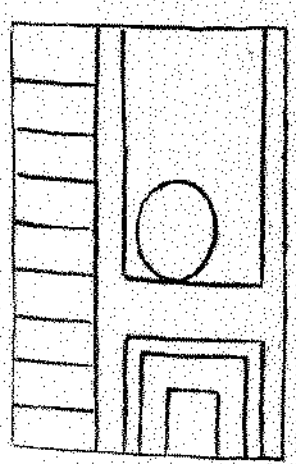
c) Geométricas :

Como o nome diz são esquemas composicionais baseados em fórmas geométricas definidas. Também neste caso fórmas houveram que, por melhor se adaptarem as expressões artísticas, tornaram-se mais comumente empregadas, nada impedindo, no entanto, o uso de outras figuras geométricas quaisquer. São elas os triângulos, os retângulos, e as curvas fechadas. De maneira geral podemos subdividir estas fórmas em dois grandes grupos :

1) Fórmas geométricas simples
2) Fórmas geométricas compostas

As fórmas simples seriam aquelas baseadas em uma única figura geométrica que lhe serviria de esquema. As compostas por sua vez, resultariam do emprego de várias figuras geométricas combinadas.

Dentre as fórmas simples destacamos pelo seu grande emprego os triângulos.



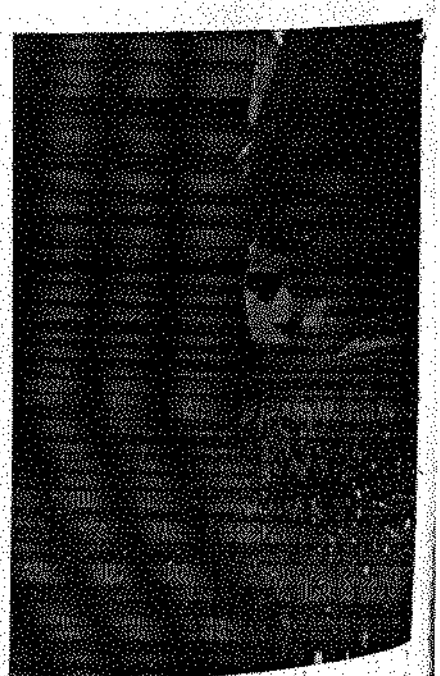


Fig. 45 — "DOMINGO TRISTE" — Angel F. Gianella

Fig. 46
"BALLET"
Julio Agostinelli

As fórmas retangulares são pouco empregadas sobretudo isoladamente. Apresentam-se, também, com os determinantes citados para o caso anterior sem possuir, no entanto, o mesmo poder expressivo.

As curvas fechadas, ainda que usuais, pouco apresentam de real valor. Duas grandes fontes de sua origem são as figuras emolduradas por elementos de primeiro plano (paisagens) e a iluminação produzida por fontes direcionais.

São fórmas fáceis de equilibrar mas que não gozam, por esta mesma razão, de grande poder expressivo.

As fórmas geométricas compostas despertam um interesse bem mais acentuado que as anteriores. Demonstram maior concepção estética e um belo aprimoramento da visão, sob o aspecto da originalidade.

Como toda fórma composta não possue, obviamente, poder expressivo proprio, pois variedade é infinita.

A força expressiva dependerá, portanto, exclusivamente do conteúdo.

As fórmas compostas são ditas homogêneas quando empregam varias fórmas geométricas da mesma natureza. É o caso da fig. 44 que utilizou-se de triângulos. Os esquemas constituidos por fórmas geométricas variadas são, por sua vez, chamados heterogêneos (fig. 45).

Fig. 47
"LE DIABLE AUX CORPS"
German Lorca

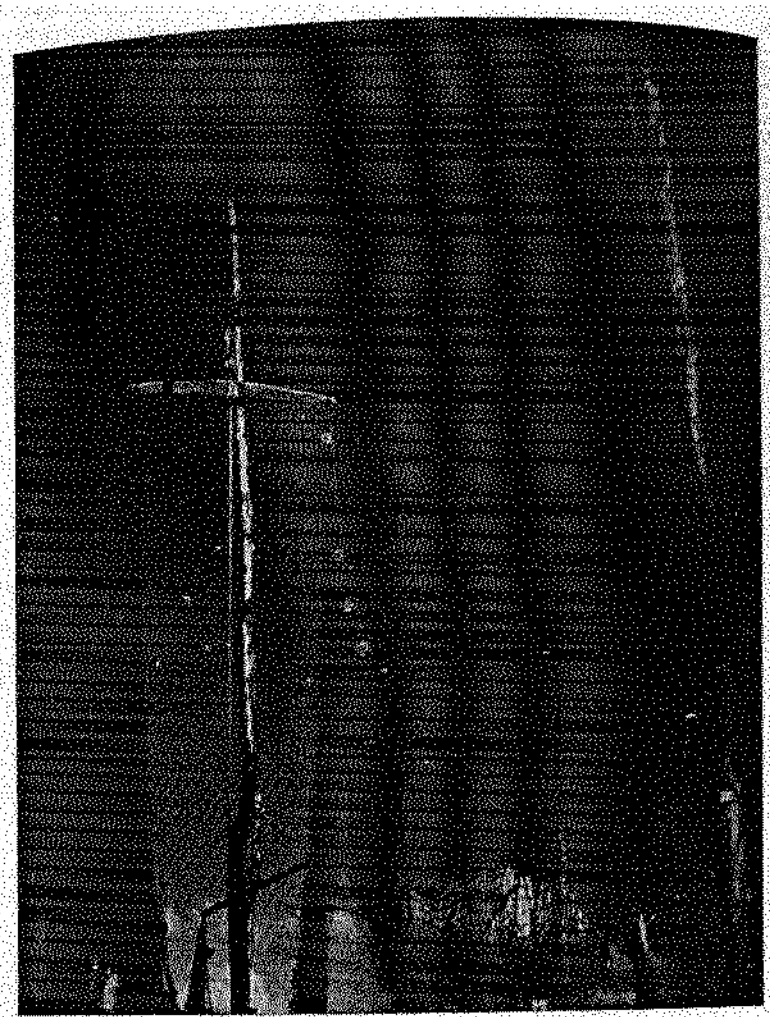


Fig. 48
"O TEMPLO DO PESCADOR"
Eduardo Salvatore

d) Propriamente ditas

Chegamos, finalmente, á última das fórmas composicionais e, com elas, ao término de nosso despretencioso estudo.

As fórmas composicionais propriamente ditas são aquelas que se impõem por si mesma sem se estribarem em qualquer conceito, esquema ou dogma prestabelecido. É a composição própria, individual, única para um determinado trabalho. O artista ao sofrer o processo subgetivo da creação sente a fórma composicional sem que, posteriormente, a possa definir. Ela faz parte da própria concepção, é gerada em função da idéia constituindo com ela, um todo uno e indivizível.

São estas fórmas as de maior valor artístico pois são originais e determinam, como tal, o grau de elevação creadora e estética do autor.

As figs. 46, 47 e 48 são esplêndidos exemplares do poder creativo global que envolveu a realização destes trabalhos de fina arte.

—x—

Como já tivemos oportunidade de acentuar tratou-se, neste pequeno esboço de Composição, exclusivamente de apresentar, de uma fórma ordenada, as suas premissas. A mais pura e simples divulgação das idéias básicas foi o nosso desideratum. Áqueles que nos dispensaram sua atenção rogamos relevarem as inúmeras falhas que, certamente, foram cometidas, considerando ter sido bôa a intenção. Si o pouco que fizemos tiver qualquer utilidade no desenvolvimento artístico de nossos colegas sentir-nos-emos imensamente gratos e perfeitamente pagos pelas longas horas de esforço e trabalho despendidas. Muito obrigado.

FIM