

PRISCILA MIRAZ DE FREITAS GRECCO

**A FOTOGRAFIA AMADORA E FOTOCLUBISTA NO BRASIL E NO
MÉXICO: trajetórias e conexões latino-americanas (1940-1950)**

ASSIS
2016

PRISCILA MIRAZ DE FREITAS GRECCO

**A FOTOGRAFIA AMADORA E FOTOCLUBISTA NO BRASIL E NO
MÉXICO: trajetórias e conexões latino-americanas (1940-1950)**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis –
UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do
título de Doutor em História (Área de Conhecimento: História e
Sociedade).

Orientador: Dr. Carlos Alberto Sampaio

ASSIS
2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

G789n Grecco, Priscila Miraz de Freitas
A fotografia amadora e fotoclubista no Brasil e no México: trajetórias e conexões latino-americanas (1940-1950) / Priscila Miraz de Freitas Grecco. - Assis, 2016
262 f. : il.

Tese de Doutorado - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa

1. Foto Cine Clube Bandeirante. 2. Fotografia - História. 3. Arte e fotografia. 4. São Paulo (SP) – Clubes. I. Título.

CDD 770.9

*Todo se hace en silencio. Como
se hace la luz dentro del ojo.*

Jaime Sabines

*Igor e Rafael: a vocês que trazem
alegria e leveza pra minha vida.*

AGRADECIMENTOS

A CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelas bolsas concedidas para a realização do trabalho. Através da bolsa PDSE foi possível fazer a pesquisa das fontes mexicanas, fundamental para o desenvolvimento da tese.

Aos funcionários do Departamento de História, da Seção de Pós-Graduação e da Biblioteca da Unesp de Assis pela atenção e dedicação ao trabalho, estando sempre prontos a nos atender em nossas constantes dúvidas.

Ao meu orientador Beto, que me acompanhou desde o mestrado e se tornou minha referência nesse mundo acadêmico, com quem aprendo constantemente o que é ser pesquisadora e professora. Obrigada pelas leituras atentas e críticas, por todas as reuniões/conversas em que me tranquilizava e me fazia acreditar que tudo ia dar certo, pela confiança no meu trabalho. Muito obrigada!

Aos professores Tânia Regina de Luca, Karina Anhezini de Araújo, Carlos Alberto Sampaio Barbosa (Beto) e José Luis Bendicho Beired, que ministraram as aulas da pós-graduação, contribuindo para nossa formação e para o enriquecimento da pesquisa com problematizações, novas perspectivas, bibliografias e discussões nos grupos das aulas. Ao Beto e ao Beired ainda pelo acompanhamento no estágio de docência. A Karina pela participação na banca de qualificação, assim como ao professor Milton Carlos Costa: aos dois, muito obrigada pela leitura atenta e pelos apontamentos que tanto contribuíram para a redação final.

Ao Grupo Temático História Visual, Artistas e Intelectuais, que no ano de 2015 teve seu I Colóquio. São sempre muito prazerosas as discussões e trocas que mantemos além de podermos reencontrar e conversar com amigos: Edméia Ribeiro, Barthom Favatto, Nathally Dias, André Camargo Lopes, Richard André, Fábio da Silva Souza, Igor Luis Andreo, Andréa Helena Puidinger de Fazio. Fábio e Igor: a única de tantas margueritas-pós-aulas-da-pós que tivemos valeu por todas! Igor e Sara: a visita e o carinho de vocês numa época difícil e delicada da minha vida foi muito importante. Nunca vou esquecer. Muito obrigada! Andréa, nossa amizade que começou no mestrado, há oito anos, com as distâncias, as idas e vindas, está cada vez mais consolidada na forma do companheirismo e da parceria. A força que você me deu nos últimos tempos foi imprescindível pra me tranquilizar. Agradeço por tudo e conto sempre com você.

Ao José Luiz Pedro, presidente do Foto Cine Clube Bandeirante, pela disponibilização do material da instituição, pela atenção que sempre me deu nas tantas tardes em que passei na sede do clube, fotografando o *Boletim Foto Cine*. A Thalyta Lima, também sempre solícita, respondendo todos os meus e-mails cheios de dúvidas. Ao Raul Feitosa, fotógrafo associado ao FCCB que em 2013 lançou um livro sobre a história da instituição e que se dispôs a conversar comigo numa das tardes de trabalho. Muito obrigada!

A possibilidade de realizar parte da pesquisa no México e conhecer outra realidade acadêmica foi extremamente enriquecedora. Dessa experiência, além da ampliação da pesquisa, foi possível o convívio e o aprendizado com professores, pesquisadores e fotógrafos que me marcaram profundamente pela generosidade em compartilhar conhecimento e experiência de vida.

À Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) – Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Doctorado en Historiografía e ao corpo docente que me acolheu: Víctor Díaz Arciniega, Álvaro Vázquez Mantecón, Danna Levin Rojo, Saúl Jerónimo, Christian Sperling. Ao professor Víctor Díaz Arciniega, pela disponibilidade em me ajudar em tudo, incluindo de entender e realizar a burocracia acadêmica até conseguir alugar uma casa na Cidade do México: minha família e eu lhe somos muito gratos. A Carmen Nava que

me recebeu em sua casa e me proporcionou uma tarde agradabilíssima conversando sobre fotografia, sobre trabalho, sobre a vida. Ao professor e amigo querido Álvaro Vázquez Mantecón, presente desde meu mestrado, e seus filhos Cecilia e Antonio: foi um grande prazer conviver com vocês em nosso “período mexicano”. Aos colegas do Seminário de Pesquisa coordenado pelo professor Álvaro, que me receberam e se dispuseram a ler meu projeto em português, pontuando e comentando o trabalho com outros olhos, abrindo novas possibilidades: Sol, Juan Alfonso, Adrien, Rafael, Norma.

A José Antonio Rodríguez, Patricia Priego, Natalia e Camilla: vocês são maravilhosos, foi um enorme prazer conhecer e compartilhar tantas histórias com vocês. José Antonio, sua ajuda foi fundamental para o levantamento e organização das fontes no México, desde a disponibilidade de seu acervo particular, os livros que escreveu sobre fotografia mexicana, ao contato inestimável com Rodrigo Moya e com o Seminário do Instituto Mora e seus pesquisadores. Muito obrigada por tudo.

Ao fotógrafo Rodrigo Moya e sua esposa Susan Flaherty, por me receberem em sua casa em Cuernavaca na manhã de uma segunda-feira chuvosa. A visita a seu acervo de fotografias e nossa conversa sobre Ruth Lechuga, clubes de fotografia, fotojornalismo, suas experiências tão variadas no meio fotográfico, coleções de conchas, garrafas, orquídeas e poesias é uma das experiências que guardo com enorme carinho. Pedindo licença para usar uma frase de Álvaro Vázquez Mantecón, conversar com Rodrigo Moya é sentir o coração cheio. Muito obrigada também por isso.

Aos pesquisadores do Seminário do Instituto Mora por me receberem e me ouvirem com tanta atenção, ainda com o prazer da reunião ter sido realizada na inauguração do Café-Galería Dulce Oliva, de Ernesto Peñaloza: Rebeca Monroy Nars, Alberto Del Castillo Troncoso, Gina Rodriguez, Ernesto Peñalosa, Laura Gonzales Flores, John Mraz, Deborah Dorotinsky, Cláudia Negrete, Carlos Córdova, Patricia Massé. Muito obrigada!

A Mayra Mendoza, subdiretora da Fototeca Nacional de Pachuca, que já durante a escrita do projeto nos enviou digitalizado o panfleto de divulgação da *1ª Exposición Latinoamericana de Fotografía*, que se encontra sob os cuidados da Fototeca, dando um novo impulso à pesquisa. Aos funcionários da Hemeroteca Nacional da UNAM; à Gabriela Gonzales, que me recebeu na Galería Hector García.

A todos os professores, funcionários e pais da escola Manuel Bartolomé Cossío, principalmente à Elisa de Tapia e Graciela, “Chela”, pelo lindo trabalho que desenvolvem, pela seriedade com que tratam a educação e a felicidade das crianças. A experiência que Igor, Rafael e eu vivemos com vocês foi importantíssima pra nossa vida. À Claudia Hernández Del Castillo e Sérgio Tokunaga Castañeda pela emocionante festa de despedida. Obrigada!

Aos amigos sempre presentes e pacientes com minha falta de tempo: Fernando Zanetti, Luna, Ricardo Abussafy (que me recebeu em sua casa todas as vezes em que fui pra São Paulo pesquisar no Bandeirante), Wender, Meire, Iori e Ícaro (que acabou de chegar a esse mundão), Pedro, Carla e Luana, Priscila Sales, Guilherme Providello, Baruana Calado, e tantos outros. A Dona Lurdes que toda quarta-feira organiza nossa casa. Muito obrigada!

Aos colegas e alunos das Faculdades Integradas de Ourinhos – FIO, especialmente à Maria Brígida Valentim Portela e Ana Luíza Bernardo Guimarães: a seriedade e comprometimento com que vocês pensam e praticam a docência é inspiradora. Obrigada por compartilharem isso comigo. À Ana Paula Portela, amiga de adolescência que reencontrei como colega de profissão: espero ter você por perto ainda por muito tempo. Aos alunos do 5º termo do curso de Licenciatura em Artes Visuais, especialmente aos meus orientandos Sandra Teixeira, Gabriela Pimentel e Jhonny Sabino.

A Dona Lia: mesmo eu estando distante ultimamente, sua presença é muito forte em nossa vida, sempre. Aprendi muito com você e todas as lembranças que guardo de nossas tardes de conversas e tricôs são das mais queridas pra mim. Obrigada por tudo, sempre! A

Anita, por toda atenção, paciência em me explicar as coisas, pelo respeito e generosidade. Obrigada!

A toda minha família: minha mãe Mariluce Miraz, meu pai Mário Grecco, meus irmãos Fabiana e Gabriel, minha sogra, Sílvia, meu sogro Osmar, meus cunhados Bruno, Carolina e Jean, meus sobrinhos Maria Laura, Heitor, Ana Luz e Alícia, todos os tios, tias e primos. A minha avó Luzia e aos avós que já partiram Laura, Alfredo e Mário. Obrigada por tudo! Ao meu filho Igor, a quem admiro cada dia mais. Ao meu companheiro Rafael, que divide a vida comigo com tanta generosidade.

GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. **A FOTOGRAFIA AMADORA E FOTOCLUBISTA NO BRASIL E NO MÉXICO:** trajetórias e conexões latino-americanas (1940-1950), 262 fls. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2016.

RESUMO

No presente trabalho pretendemos abordar as conexões feitas pelo Foto Cine Clube Bandeirantes na cidade de São Paulo, assim como as conexões feitas com países da América Latina, destacadamente o México. O FCCB é um fotoclube que teve destaque por sua importância no surgimento da estética fotográfica moderna no Brasil. Durante as pesquisas encontramos entre as conexões com países latino-americanos, a concepção de uma 1ª Exposição Latino-Americana de Fotografia, em parceria com o Grupo Fotográfico La Ventana, do México, no ano de 1959. A partir daí, nossa intenção foi então mapear também a atuação do grupo mexicano, partindo da dissidência de seus membros do Club Fotográfico de México nos anos de 1950. Entendemos que, apesar da estrutura homogênea dos fotoclubes, sua necessidade de inserção no espaço da cidade e na história da fotografia local o obrigou a buscar formas específicas de atuação, o que fica muito mais claro quando temos dois campos de atuação distintos, um no Brasil e outro no México. No caso do Bandeirante, analisamos seu discurso, divulgado pelo boletim informativo da instituição, e encontramos elementos da construção de seu território/história divididos em duas grandes frentes: primeiro sua apropriação do discurso bandeirista e consequente aproximação de atores e órgãos governamentais da cidade e do estado de São Paulo; segundo, sua inserção em uma linha histórica e cronológica da história da fotografia amadora, em que se posicionou como consequência direta de uma evolução dessa história, principalmente através de sua filiação à antiga Sociedade Paulista de Photographia. No caso mexicano, o Club Fotográfico de México se inseria em uma discussão mais ampla e de grande relevância para a cultura do país, dizendo respeito diretamente à procura pela ideia de “mexicanidad”. A saída de alguns de seus associados para formarem o Grupo Fotográfico La Ventana insere-se diretamente nessa questão. Destacamos ainda, na década de 1950, que a mudança da estética clubista no Brasil, que levou o FCCB a ser reconhecido como Escola Paulista de Fotografia está conectada à Fotografia Subjetiva, que também teve função preponderante no La Ventana mexicano, e também em um clube argentino, La Carpeta de los Diez, que pela proximidade com o clube brasileiro, também se inseriu nas discussões deste trabalho. Procuramos traçar todo esse percurso através das ações e discursos dos fotoclubes (destacadamente o brasileiro). Acreditamos que esse trabalho de mapeamento das ações dos clubes nas cidades, além das conexões latino-americanas que estabeleceram, ajude a ampliar os estudos sobre os clubes de fotografia, inserindo suas ações e suas discussões estéticas nas relações sociais de seu tempo.

Palavras-chave: Foto Cine Clube Bandeirante; bandeirismo; Club Fotográfico de México; La Ventana; história da fotografia amadora; história latino-americana.

GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. **AMATEUR PHOTOGRAPHY AND FOTOCLUBISMO IN BRAZIL AND MEXICO: trajectories and Latin American connections (1940-1950)**, 2015, 262. History PhD- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2015.

ABSTRACT

Our aim in this work is to approach connections made by *Foto Cine Club Bandeirantes* in Sao Paulo, as well as the connections made with countries of Latin America, notably the Mexico. The FCCB is a photo club that highlights because of its importance in the emergence of a Brazilian modern aesthetics photographic. During the research we found in the connections with Latin American countries, the conception of 1st Latin American Photography Exhibition in partnership with the Photographic Group *La Ventana*, Mexico, in 1959. Since then, our intention was also map the Mexican group performance based on its dissent members in the year of 1950. We believe that despite homogeneous structure of photo clubs their input needs at city spaces and photography local history forced them to seek specific forms of action, which was much clearer when we have two distinct fields of activity, one in Brazil and another in Mexico. At *Bandeirante* case, we analyzed its speech, released by the institution newsletter and we found building elements of its territory/story divided between two broad fronts: first its appropriation of *bandeirista* speech and consequently the rapprochement between actors and city government agencies and São Paulo State; second, its insertion at an historical and timeline amateur photography history, which has positioned itself as a direct result of that history evolution, particularly through the old Photographic *Paulista* Society membership. About *Mexico Photographic Club* it was part of a broader discussion of great relevance to country's culture concerning directly to the search for an idea of "Mexicanness". The departure of some of its members who created *La Ventana Photo Group* operates directly on this issue. We also point out that the transform of "club aesthetic" in Brazil – in the 1950s – which recognized FCCB as Photography *Paulista* School, was connected to the Subjective Photography, which also had a preponderant role in *La Mexican Ventana* and also in an Argentina club: *La Carpeta de los Diez* that because of the proximity to Brazilian club will also be part of our discussions. We trace this whole route considering the actions and speeches of photo clubs (notably the Brazilian). We believe this mapping work of clubs activities at cities – in addition to Latin American connections established by them – will help the enlargement of photography clubs studies entering their activities and their aesthetic discussions at the social relations of their time.

Keywords: Photo Club Bandeirante; Bandeirismo; Photografic Club of Mexico; La Ventana; Amateur Photografy History; Latin America History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO/ITINERÁRIO	10
CAPÍTULO 1: Fotografia latino-americana em perspectiva	26
1.1: Formas da modernidade fotográfica Latino-Americana: México e Brasil	32
CAPÍTULO 2: O bandeirismo dos amadores: o Foto Cine Clube Bandeirante e a fotografia amadora de São Paulo	40
2.1.: A presença do discurso bandeirista no Foto Cine Clube Bandeirante	44
2.2: 1939: Instantâneos no Ar, Photo Dominadora e a fundação do Foto Clube Bandeirante	79
2.3.: Hercule Florence: o primeiro bandeirante da fotografia	106
2.4: Os bandeirantes da fotografia: A consolidação do FCCB no cenário paulista	125
CAPÍTULO 3: Retratar o México: a fotografia e o nacionalismo cultural	162
3.1: A fotografia amadora no México: por uma história plural da fotografia	182
3.2: Club Fotográfico de México e Grupo Fotográfico La Ventana: questões sobre a folclorização na fotografia	186
CAPÍTULO 4.: Conexões Latino-Americanas	206
4.1: Conexões argentinas	209
4.2: O protagonismo feminino nas conexões latino-americanas	217
4.3: Conexões mexicanas	223
CONSIDERAÇÕES FINAIS	237
LISTA DE FIGURAS	243
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	247

INTRODUÇÃO/ITINERÁRIO

Discurso batalha, e não discurso reflexo.

Michel Foucault ¹

De 25 de janeiro a 9 de março de 2014 ficou aberta ao público, no espaço do Itaú Cultural, na Avenida Paulista, cidade de São Paulo, a exposição “Moderna para sempre – Fotografia Modernista Brasileira na Coleção Itaú”. Foram expostos trabalhos de José Yalenti, José Oiticica Filho, Geraldo de Barros, Marcel Giró, Thomaz Farkas, German Lorca, Ademar Manarini e Paulo Pires. Foi uma exposição de fotografia em que o projeto curatorial e o expográfico incorporaram o “jogo modernista”, fazendo referência “à obra do arquiteto Theo van Doesburg ² e sua noção de construção de um espaço contínuo moderno” (CANNABRAVA, 2014, s/p). As obras expostas fazem parte do acervo do banco Itaú Unibanco, composto por 124 obras modernistas em que se destacam os trabalhos realizados entre as décadas de 1940 e 1970, com ênfase para as produzidas no interior do Foto Cine Clube Bandeirante. Segundo o curador da exposição, Iatã Cannabrava, muitas das obras expostas eram até então inéditas fora do circuito fotoclubista em que foram realizadas.

Foi uma exposição de fotografias categorizadas como modernistas, produzidas em sua maioria no interior de um fotoclube, pertencentes ao acervo particular de um banco, num espaço pensado para exibi-las e divulga-las como obras de arte, mas também como “uma oportunidade de oferecer uma ação educacional focada na importância do movimento modernista para a cultura e a identidade brasileira” (ITAÚ CULTURAL, 2014, s/p). Duas características específicas da exposição “Moderna para sempre” são importantes, pois a conectam mais diretamente à nossa questão, ampliando-a. Primeiro, o fato das fotografias exibidas fazerem parte de uma produção fotoclubista, mais exatamente do Foto Cine Clube Bandeirante, e segundo, o destaque para a categorização das fotografias como modernistas, trazendo para o debate a questão do moderno na fotografia brasileira: “quais manifestações de modernidade estamos à procura?” (MENDES, 1996, p. 2).

¹ FOUCAULT, 2011, p. 221.

² Theo van Doesburg (1883 – 1931), artista plástico, designer gráfico, poeta e arquiteto neozelandês. Mais conhecido como um dos fundadores da revista *De Stijl* (O Estilo), junto com o pintor Piet Mondrian. A revista se organizava em torno do movimento do neoplasticismo, definido como “clareza, certeza e ordem”, buscando uma nova expressão plástica liberta da representatividade, composta a partir de elementos mínimos como linha reta, retângulos e cores primárias. O movimento vinculava-se a outros movimentos construtivistas na arte, como o grupo reunido em torno a Wassily Kandisky na Alemanha, Blaue Reiter e ao construtivismo russo de Vladimir Evgrafovich Tatlin. Cf. DEICHER, Susane. **Piet Mondrian, 1872 – 1944. Construção sobre vazio**. Trad. Maria Conceição Vieira. Alemanha: Benedikt Taschen, 1994.

Nossa periodização, décadas de 1940 e 1950, refere-se às duas décadas centrais para a consolidação institucional do clube na cidade, e concomitantemente o momento de ampliação do debate acerca da estética dessa fotografia clubista. Além disso, as discussões desse momento do fotoclube nos possibilitou percorrer outras trajetórias que se conectaram com a do Bandeirante no momento de questionamento da estética pictorialista, especificamente a do Grupo Fotográfico La Ventana, no México, e do grupo La Carpeta de los Diez, da Argentina, abrindo possibilidades para a abordagem da história do fotoclubismo e das agrupações fotográficas latino-americanas.

Portanto, nosso objetivo é analisar, através do FCCB ³ e também, na medida em que se tornam pertinentes nos anos de 1950, das conexões latino-americanas que foram estabelecidas com os grupos apontados, uma parte significativa do movimento de deslocamento pelo qual passou a fotografia para se inserir no campo artístico, tanto no que diz respeito às formulações teóricas sobre sua estética, quanto à ocupação física de espaços reservados para as exposições de arte. Nesse sentido, mais uma vez destaca-se a importância das décadas de 1940 e 1950, pois se configuraram como o momento em que o FCCB, fortalecido institucionalmente, permitiu a coexistência da estética pictórica, com a qual começou sua produção fotográfica, com um experimentalismo que começava a surgir e que aos poucos foi sendo entendido como formas de uma fotografia moderna.

No caso dos grupos mexicano e argentino o que verificamos foi a dissidência de fotógrafos de fotoclubes institucionalizados aos moldes do Bandeirante, como foi o caso do La Ventana, em que seus associados haviam saído em sua maioria do Club Fotográfico de México, e da ideia de uma agrupação sem a pretensão de se formar como uma escola, que aparece nos dois casos, sendo a intenção principal criarem outra forma de agupamento, que fugisse da rigidez hierárquica mantida até então pelos fotoclubes. Para desenvolver essa análise, tomamos como fonte as publicações mensais do fotoclube, o *Boletim Foto Cine*, partindo de seu primeiro número, em maio de 1946, até seu número 114, de dezembro de 1959 ⁴. A leitura atenta desse material foi fundamental para localizarmos as conexões latino-americanas. Dessa forma, além do boletim do FCCB, teremos como fonte também boletins do Club Fotográfico de México (associação estruturalmente próxima do FCCB que surge nesse

³ Em 1939 o nome dado ao clube foi Foto Clube Bandeirante. Somente a partir de 1946, com a criação do departamento de cinema é que passa a ser denominado Foto Cine Clube Bandeirante. Em alguns momentos durante o texto, utilizaremos ou somente Bandeirante, ou a abreviação FCCB.

⁴ A coleção dos boletins do FCCB encontra-se no acervo da sede do clube na cidade de São Paulo.

trabalho por ter sido o local de onde saíram muitos dos membros do La Ventana) e catálogos do Grupo Fotográfico La Ventana e do La Carpeta de Los Diez.

Entendemos que é importante ressaltar que nossa intenção não é fazer uma comparação rigorosa entre os clubes em questão (FCCB, CFM ⁵ e Grupo Fotográfico La Ventana, La Carpeta de Los Diez): partiremos de uma abordagem aprofundada do caso brasileiro, tecendo apontamentos com relação ao caso mexicano e argentino, conforme as necessidades da pesquisa. Entendemos que através dessas conexões ⁶, mesmo que pontuais, a importância de historicizar, de acompanhar os movimentos específicos das agremiações de fotografia se evidencia. Se as estruturas, as formas organizativas, o funcionamento e as publicações dos fotoclubes, de maneira geral, aproximam-se enormemente, as intenções de suas ações, as discussões que promoveram, mantêm relações estreitas com os objetivos específicos de cada associação, em cada localidade. Como o fotoclube brasileiro se estebeleceu então como norteador de nossas discussões, seu boletim se manteve como nossa principal fonte de análise, como o centro do qual puxamos as linhas conectivas dos assuntos.

Desde seu surgimento, o *BFC* ⁷ cumpriu a função de divulgar as ações do Bandeirante e seu posicionamento estético com relação à fotografia, além da convivência corriqueira de seus membros, através de seções com tons humorísticos como “Pílula Cianídrica” e dos eventos sociais do clube, principalmente as festas de aniversário e as excursões fotográficas, transmitindo assim a ideia de um clube hegemônico, coeso, tanto em seus posicionamentos estéticos, quanto em uma espécie de união fraternal do convívio diário, intenção que é explicitada através da maneira como os sócios são denominados na publicação, trabalhando pelo bem maior do clube: “família bandeirante”. Poucas vezes podemos identificar em suas páginas as desavenças, as rupturas, os desentendimentos que certamente fizeram parte do cotidiano de um fotoclube que congregou um número grande de associados. Dessa forma, ao tornarmos o *BFC* como nossa fonte, procuramos entendê-lo de maneira articulada ao movimento geral de construção e consolidação do Bandeirante como lugar da fotografia artística na cidade de São Paulo, utilizado como um componente importante na criação do

⁵ Abreviação que utilizaremos para Club Fotográfico de México.

⁶ Procuramos inserir a ideia de conectividade no âmbito das discussões sobre a historiografia recente da América Latina, que buscam novas formas e possibilidades para pensar o Brasil no espaço do continente latino-americano. As conectividades ou histórias conectadas, que se preocupam mais com as mobilidades, com as circulações, com os movimentos, do que apenas com um espaço restrito, delimitado pelos territórios nacionais, nos pareceu a via mais adequada para a abordagem que pretendemos dar ao tema dos fotoclubes e clubes fotográficos. Cf. PRADO, Maria Lígia Coelho. “Repensando a história Comparada da América Latina”. In: *Revista de História*, 153 (2º - 2005), p. 11 – 33.

⁷ Abreviação que utilizaremos para *Boletim Foto Cine*.

discurso identitário do clube, divulgador dos “novos bandeirantes”. Ele não foi somente um “registro do que aconteceu”, mas “um ingrediente do acontecido” (DARNTON, 1996, p. 15). Nesse sentido, o *BFC* foi um veículo privilegiado no processo de articulação dos projetos do Bandeirante.

A presença da fotografia em museus, bienais, galerias - espaços canônicos da arte e da cultura - é um fenômeno que alguns teóricos consideram universal a partir do final do século XX (BORGES, 2005, p. 42), e que aponta para uma participação diferenciada da fotografia na sociedade. Segundo Ricardo Mendes, a “*Escola Paulista* ⁸ - sua produção, participantes e difusão - devem ser analisados dentro dessa nova matriz” (MENDES, 1996, p. 7). Percebemos que a discussão sobre a fotografia como expressão artística foi mantida como o centro dos interesses do FCCB durante a conquista e consolidação de seu espaço na cidade, na afirmação que fez como produtor de fotografias artísticas, como escola dessa fotografia. No entanto, percebemos que o FCCB produziu inúmeras fotografias com fins propagandísticos, de divulgação, por exemplo, dos SESCs, dos Parques Infantis e das Bibliotecas Ambulantes que estavam sendo inaugurados na década de 1940.

Entendemos, assim como Vanessa Lenzini, que essa fotografia com viés documental, propagandístico serviu na maioria das vezes como “moeda de troca” com órgãos públicos e privados que poderiam ajudar de alguma forma o fotoclube a promover seus eventos e divulgar seus trabalhos (LENZINI, 2008, p. 132-133). Nesses casos, esses trabalhos eram anunciados nos boletins como oportunidade para o amador mostrar seu talento, aprimorar suas técnicas e seus conhecimentos teóricos, ao mesmo tempo em que os contratantes teriam a vantagem de divulgar seus empreendimentos através de uma imagem artística. Percebemos então que a fotografia entendida como artística, priorizada e divulgada pelo clube, e a fotografia propagandística, entendida como documental e jornalística, muitas vezes atacada no boletim, indesejada pelos clubistas, eram praticadas conjuntamente pelos associados do FCCB.

Assim, se “o fotoclubismo instaura uma preocupação artística” (MENDES, 1996, p. 3) com a fotografia que precisa ser historicizada, mas que de forma geral está diretamente vinculada com a produção de uma fotografia defendida como artística, também percebemos que mesmo de maneira mais discreta, a fotografia como documentação permeava as produções fotoclubistas de maneira bastante efetiva. O discurso dos fotoclubes direcionava

⁸ O trabalho de Helouise Costa e Renato Silva, **A Fotografia Moderna no Brasil**, obra pioneira dos estudos sobre a fotografia moderna em torno da Escola Paulista do FCCB é fundamental para esse trabalho, tendo sido o disparador de nosso interesse pelo assunto.

com todo empenho para as discussões da fotografia como arte, o que em nenhum momento impediu que fossem feitas fotografias documentais. O fotoclube constituiu-se como um espaço em que conviviam as fotografias artística e documental/propagandística, local interessante para a observação de formas diferentes, e muitas vezes divergentes, de se pensar e praticar a fotografia, para além de qualquer tentativa de homogeneidade que reivindicasse em seus discursos. Nesse caso estamos nos centrando nas relações de troca entre as instituições, na medida em que essas relações colocam em questão o discurso pretensamente homogeneizador do fotoclube (assinalando o desnível entre discurso e prática e afirmando a concepção de que não é possível estagmentar, compartimentar estética e documentação nas imagens fotográficas). Não focaremos na preocupação com a formação de uma visualidade moderna, decorrente dessa relação de troca, conforme afirma Vanessa Lenzini quando diz que a produção fotoclubista expandiu quando precisou contemplar uma “demanda de representação cultural de instituições sociais” como o SESC, a Secretaria Municipal de Cultura e a Biblioteca Mário de Andrade (LENZINI, 2008, p. 14). Nosso foco recairá sobre a necessidade de criação de um discurso homogeneizador que se vinculou à questão da identidade bandeirante do estado de São Paulo. É nesse sentido que as conexões com instituições da cidade nos interessa.

O fotoclube como um espaço de sociabilidade ⁹ nos proporciona um viés de análise sobre as questões da fotografia no circuito da cidade que abarca tanto uma construção

⁹ Na bibliografia sobre fotoclubes produzida nas duas últimas décadas do século XX, apesar da ênfase recair sobre a construção de uma nova estética que podemos dividir em duas vertentes: uma perspectiva conjunta, de produção do fotoclube enquanto um grupo, e uma perspectiva particular, referente à produção individual dos fotógrafos que compuseram o grupo, encontramos também referências à sociabilidade dos fotoclubes, tanto no que se refere à sociabilidade interna (comemorações dos aniversários do clube, “coquetels”, palestras comemorativas, etc.), quanto externa (apoio de prefeituras, governos de estados, parcerias com órgãos comerciais e de imprensa). No caso do Bandeirante, a maioria desses dados, assim como os que dizem respeito aos encontros anteriores à fundação do clube na loja Photo Dominadora, ao programa de rádio de José Medina, à reunião de fundação e às relações com as casas de comércio de fotografia, a presença de personagens como Prestes Maia, Adhemar de Barros, de órgãos como o SESC, estão presentes em pesquisas imprescindíveis e incontornáveis para o tema, como por exemplo, o já citado COSTA, Helouise; SILVA, Renato. **A Fotografia Moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004; e CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. **Fotografia. Cultura e fotografia paulista no século XX**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992. Essas pesquisas (dentre outras) abriram espaço para que os fotoclubes pudessem ser trabalhados de forma mais ampla, utilizando essas informações sobre as possibilidades de sociabilidade dos clubes para expandir a abordagem sobre o tema, escapando da ideia de que os fotoclubes formavam grupos fechados, sem relação com seu entorno. Nesse sentido, destacamos a dissertação de mestrado de Vanessa Sobrino Lenzini, **Noções do moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)**, defendida em 2008, que tem como objetivo principal a seleção e análise de artigos do FCCB referentes aos anos de 1948 a 1951, com objetivo de “matizar as ideias dos artigos, levantando as noções que embasaram a produção fotográfica do FCCB a se projetar como ‘moderna’ no circuito artístico cultural da cidade de São Paulo”. Para esse fim, a autora abrange as relações de sociabilidade a fim de “identificar as disputas e as intenções que uma produção possui ao se divulgar como parte do moderno” (LENZINI, 2008, p. 7). Dessa forma, Lenzini aponta para dados e fatos que são divulgados (e que podem ser acessados) tanto pelo boletim quanto pela bibliografia acima citada, com o fim

discursiva quanto prática da fotografia. Essa concepção do fotoclube como lugar que comporta óbvia e necessariamente uma sociabilidade, foi um ponto já evidenciado pelos próprios clubistas. Sobre isso encontramos claramente no boletim do Club Fotográfico de México em 1949: “Se puede considerar este Club como uno de los más completos en el mundo, pues cuenta con todos los menesteres para dar satisfacción dentro de la fotografía y **dentro de la sociabilidad inherentes a un Club de estos**” (GUTIÉRREZ, n. 4, 1949, s/p – grifo da autora). Entendemos aqui o fotoclube como o eixo organizador de ações que se ramificam na formação de redes conectivas com potencialidades para criar um campo de atuação para a fotografia artística, e através dele, a inserção dessa fotografia nos lugares canônicos da arte. A criação de redes sociais para a fotografia possibilitada pelos fotoclubes também foi uma característica lembrada por Cannabrava a propósito da exposição “Moderna para sempre”:

Os fotoclubes, as primeiras redes sociais de que temos conhecimento na fotografia, com seus salões, seus catálogos e seus concursos, formaram uma teia internacional que trouxe a possibilidade de ver o que se fazia nos grandes centros da fotografia mundial e de mostrar o que se produzia por aqui, antecipando os blogs, os facebook e os flickrs de hoje! (CANNABRAVA, 2014, s/p).

A importância das conexões entre os fotoclubes sempre foi uma característica ressaltada pela historiografia da fotografia. No entanto, a existência dessas agremiações, sua manutenção, sua expansão e consolidação ou enfraquecimento e desaparecimento nos parece que dependeram muito mais das conexões que este foi capaz de criar no espaço da cidade em que fundava sua sede, no caso do FCCB, na cidade de São Paulo, do que das conexões interclubes. Nesse sentido, se a estrutura tradicional básica de um fotoclube com sua

de problematizar a ideia de moderno para o FCCB nesse espaço/tempo de três anos, justamente os mais significativos no que concerne à transição da fotografia pictorialista para as experimentações modernas. Destacamos a importância da seleção dos artigos do Bandeirante que foi anexada ao trabalho, na medida em que a divulgação desse material dá acesso a uma pequena, mas importante parcela de uma série documental que não se encontra fora dos arquivos do FCCB, possibilitando a produção de novos estudos sobre o tema. Nas palavras da autora: “Ao disponibilizar documentos críticos de um período muito revisitado pela historiografia, a coletânea possibilita que novos estudos sobre as produções artísticas no Brasil possam recorrer a um balanço das ideias que embasaram a experiência fotoclubísticas em São Paulo” (LENZINI, 2008, p. 10-11). É nesse sentido, com o intuito de ampliar a abordagem sobre a construção de um campo artístico para a fotografia, que nos propusemos a abordar as relações de sociabilidade do FCCB, trabalhada sob outra perspectiva, ressaltando as conectividades entre as trajetórias de mediadores culturais, o fotoclube, os espaços da cidade e um espaço mais amplo, o da América Latina. Entendemos que as conectividades no caso brasileiro, tanto as observadas nas trajetórias pessoais quanto nas relações institucionais, se formaram em torno do discurso bandeirista, existindo participação em projetos pensados e organizados tendo o bandeirismo como amálgama de ações, e também a apropriação desse discurso para a criação de sua história de liderança da fotografia amadora. No caso mexicano, a questão da imagem fotográfica do indígena se mostrou central para a dissidência de alguns de seus membros e para a formação do Grupo Fotográfico La Ventana, nos encaminhando para uma questão importante para o país, a conformação de uma “mexicanidad”.

hierarquização, seus concursos, salões e boletins é a mesma, sendo repetida mundialmente, as relações dos fotoclubes com a localidade em que buscavam se inserir são específicas e devem ser levadas em consideração, assim como o momento em que atuaram. O trabalho com o Bandeirante, com o Club Fotográfico de México, La Ventana e La Carpeta de los Diez é bastante eficaz para pontuar essas diferenças e necessidades específicas.

Seriam essas condições locais e temporais imprescindíveis para compreender como se torna possível as ações e a criação de um discurso por parte do FCCB na cidade de São Paulo a partir da década de 1940, capaz de inseri-lo no complexo jogo cultural da cidade de uma forma que até então outro fotoclube não havia logrado, como a Sociedade Paulista de Photographia ¹⁰ nos anos de 1920, por exemplo. As relações entre a prática e o discurso desenvolvidos pelo Bandeirante devem ser tomadas como construções simultâneas, se entendermos o fotoclube como um lugar que constrói a si mesmo construindo uma prática e um discurso para/sobre a fotografia. Dessa maneira, as questões estéticas trabalhadas pelo FCCB não estariam restritas somente ao circuito de fotoclubes, mas também integrariam estratégias para a manutenção de relações sociais e políticas que interessavam ao clube (LENZINI, 2008, p. 13-14).

Para fazermos essa abordagem, precisamos ressaltar o caráter material da fotografia, sua condição de artefato. A fotografia é um objeto resultante de uma prática. Essa insistência nos é importante porque é como prática que ela se inscreve em nosso cotidiano em suas múltiplas dimensões. Como *coisa* se presta a inúmeros usos, cumpre funções conforme as situações. Não é sempre a mesma porque não tem uma natureza transcendente única que a defina fora das relações que estabelece no mundo (MENESES, 2003, p. 29). Sua materialidade é construída historicamente em um regime de visualidade que lhe atravessa com discursos que tentarão contornar, definir, delimitar sua multiplicidade imanente de objeto para poder dizer: a fotografia é isso. Para o fotoclube se constituir enquanto lugar da fotografia artística precisou construir esse discurso definidor, criar para a fotografia o contorno afirmativo: a fotografia é arte.

A fotografia-ferramenta, a fotografia-documento, a fotografia-arte, a fotografia-expressão são fabricações que dependem dos vínculos estabelecidos entre a prática fotográfica e um regime de verdade. A afirmação definidora necessita, portanto, de um conjunto de significações que transitem pelas relações sociais, um discurso não como reflexo de relações

¹⁰ A Sociedade Paulista de Photographia foi fundada em 1926 e esteve ativa por três anos. Até o final da década de 1930 não se tem notícia de que tenha existido outro fotoclube na cidade de São Paulo (COSTA & SILVA, 2004, p. 25).

de força estabilizadas, mas “como um campo estratégico no qual os elementos, as táticas, as armas não cessam de passar de um campo ao outro, de permutar-se entre os adversários e voltar-se contra os que os utilizam” (FOUCAULT, 2011, p. 220). Essa fotografia móvel e relacional, entendida “como parte viva de nossa realidade social” (MENESES, 2003, p. 29) afirmada como arte na criação de um campo de atuação na cidade, é a que nos propusemos a trabalhar através do espaço institucional do Foto Cine Clube Bandeirante, num espaço definido - a cidade de São Paulo -, num tempo determinado - as décadas de 1940 e 1950.

Através da mobilização de imagens e discursos, o processo e as contingências da criação de um espaço de disputa, de negociações, de concessões, de táticas dentro de um campo cultural mostram-se construções estratégicas para a atuação da fotografia afirmada como artística, evidenciando que estudar a imagem é também estudar o olhar, tomar o olhar como objeto de investigação histórica (KNAUSS, 2006, p. 113). A visão como uma prática e como uma construção que implica processos sociais de produção de significados e assim o fotoclube como lugar de educação do olhar para um tipo determinado de fotografia, em sua busca por se constituir como uma instituição cultural: espaço de circulação dos valores, obras e agentes da arte (KNAUSS, 2006, p. 115).

A imbricação de prática e discurso sobre a prática que pode ser tanto afirmativo quanto questionador desta, compõem a fotografia produzida pelos clubes que circulavam tanto na forma da fotografia que passava por “diversos caminhos, salões nacionais e internacionais, com etiquetas que provam em seu verso que não foi só no campo da manipulação das imagens em laboratório que os modernos serviram de incubadora de ideais” (CANNABRAVA, 2014, s/p), quanto na circulação também das publicações dos fotoclubes, intercambiáveis dentro desse circuito, quando não vendidas separadamente em lojas de produtos fotográficos. Assim, o que circulava não era somente a imagem, mas os questionamentos sobre a construção dessa imagem, ponto que se torna importante quando percebemos a necessidade de aproximar-se ou afastar-se de determinados clubes dependendo da estética fotográfica defendida por este, tanto através de suas imagens, quanto através de suas publicações.

Durante o movimento de mudança estética (do pictorialismo para o modernismo) pela qual o FCCB passou a partir do final da década de 1940, a aproximação a clubes fotográficos com novas propostas estéticas, com ênfase na fotografia subjetiva, foi uma estratégia buscada com a intenção de afirmar novas práticas. O C. S. (Combined Society) de Londres, o Grupo dos XV da França, o Bússola da Itália, o já citado La Ventana no México, o La Carpetta de los Diez da Argentina, o Fotoform da Alemanha fazem parte das conexões importantes nesse

momento de renovação que o clube procurava, justamente por trazerem propostas estéticas que procuravam alinhar-se aos movimentos modernistas, apresentando projetos para uma nova fotografia, “inteligente, atuante e contemporâneo às aspirações revolucionárias da arte moderna” (COSTA & SILVA, 2004, p. 28). A esses clubes coube renovar o fotoclubismo, ampliando o circuito de atuação nesse espaço das ideias modernistas, tarefa que no Brasil coube justamente ao FCCB ¹¹, “que a partir de meados da década de 40 revolucionou a nossa fotografia, então acadêmica, realizando uma experiência de ponta no âmbito geral do fotoamadorismo” (COSTA & SILVA, 2004, p. 29 – 30). Diante de uma produção tão variada como a dos integrantes desses novos grupos (que vão do figurativo ao abstrato e construtivista), a proposta estética capaz de agrupar e legitimar todos como um grupo foi a subjetiva, da forma como foi exposta e divulgada pelo Fotoform de Otto Steinert e seus alunos.

Para termos uma dimensão maior dessa importância da fotografia subjetiva da maneira como passamos a entendê-la no Bandeirante, como uma forma de transição da fotografia pictórica para a moderna ¹², a ampliação da discussão para os dois clubes latino-americanos, La Ventana e La Carpeta de los Diez nos deu um novo parâmetro de análise, já que encontramos a fotografia subjetiva também nesses clubes, como possibilidade de abertura para novas formas de fazer fotografia na década de 1950. Sendo assim, os motivos que nos levaram a essa aproximação com esses grupos passaram a apresentar dois pontos de maior importância: estão diretamente ligados à procura de um diálogo entre os planos nacional e internacional das relações do FCCB através da inserção do clube brasileiro no cenário fotoclubista latino-americano, “tão raramente mencionado em nossas publicações” (GURAN

¹¹ Segundo Costa & Silva, sobre o movimento de renovação da fotografia clubista da metade do século XX: “Esse movimento de renovação ocorreu também no Brasil, especificamente em São Paulo, no Foto Cine Clube Bandeirante, que a partir de meados da década de 40 revolucionou a nossa fotografia, então acadêmica, realizando uma experiência de ponta no âmbito geral do fotoamadorismo” (COSTA & SILVA, 2004, p. 30). Nesse sentido, encontramos fotoamadores de outros lugares do Brasil, que na década de 1950 produziram imagens dentro da estética moderna, que na grande maioria das vezes estava filiado ao FCCB ou já havia estado. Um bom exemplo disso foi o do carioca José Oiticica Filho.

¹² Segundo Lenzini, os princípios da fotografia subjetiva estiveram presentes no Brasil via FCCB, tanto através dos artigos traduzidos pelo clube quanto pelas exposições que realizaram. Afirmar ainda que entre os anos de 1948-1951, quando a fotografia abstrata esteve presente na produção do clube, uma ideia de fotografia subjetiva já se configurava nos artigos que este publicava: “Nos artigos (...) as noções da ‘fotografia subjetiva’ surgem da descrição do que se entendia como procedimento de criação, com o uso da sensibilidade e criatividade do fotógrafo e com a transmissão de uma mensagem que a fotografia objetivava passar. Sobre tudo, o subjetivo deixava de residir nas manipulações laboratoriais e passava a se constituir na interpretação durante o ato fotográfico” (LENZINI, 2008, p. 81-82). A autora faz uma distinção interessante sobre como seria entendida a subjetividade no pictorialismo e na fotografia subjetiva, sendo a questão principal a mediação feita pela fotografia subjetiva entre o fotógrafo e o observador, sendo o olhar do observador entendido como atuante nesse processo, não apenas contemplativo, como no caso pictorialista (LENZINI, 2008, p. 83-84).

apud MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 9) e, conseqüentemente, a um redimensionamento da importância da proposta da fotografia subjetiva nas décadas de 1940 e 1950¹³.

Esses novos grupos possuíam uma organização que procurava romper justamente com a forma institucional dos fotoclubes. No caso do grupo argentino, temos uma proximidade e conseqüente participação maior e mais constante tanto no que diz respeito às publicações de notas e artigos no boletim do FCCB quanto à vinda de integrantes do grupo para exposições individuais em São Paulo, como é o caso de Annemarie Heinrich, fundadora e organizadora do La Carpeta de los Diez. No caso do La Ventana mexicano, encontramos a dificuldade de locomoção e transporte de obras devido a distância entre os dois países, ao mesmo tempo em que se configura também uma forma distinta tanto de apresentação das intenções do grupo – um manifesto pela fotografia subjetiva – quanto da necessidade de se pensar a fotografia latino-americana amadora como um conjunto, através da organização da 1ª Exposición Latino Americana de Fotografía, em 1959, idealizada pelo grupo mexicano em parceria com o FCCB, mas só executada na Cidade do México - DF.

Em setembro de 1956 o Grupo Fotográfico La Ventana fez sua primeira exposição na cidade do México, no espaço cedido pela Sociedade de Arquitetos Mexicanos. Para essa exposição foi escrito um texto-manifesto das intenções do grupo “de manifiesta renovación, actitud inevitable ante el espectáculo de un mundo que se transforma a diario” (GRUPO FOTOGRÁFICO LA VENTANA, 1956, s/p). Para tanto, a fotografia necessitava de uma linguagem atual, capaz de transmitir as características próprias do tempo em que viviam: “Ese lenguaje parece ser el de la fotografía subjetiva, que concilia la razón con el instinto, da preponderancia a la personalidad del fotógrafo, y lleva hasta la esencia de las cosas” (GRUPO FOTOGRÁFICO LA VENTANA, 1956, s/p). Esse texto-manifesto que inaugurou a atuação do Grupo Fotográfico La Ventana foi traduzido e transcrito na íntegra no boletim número 103 do FCCB, com a afirmação de que o La Ventana despertou o interesse do Bandeirante porque “há muitos anos vêm êstes lutando com êsse mesmo objetivo” (GRUPO FOTOGRÁFICO “LA VENTANA”, s/d, p. 30). Em um momento de indefinição, de transição, a procura por uma estética fotográfica mais apropriada ao momento que se vivia possibilitou uma abertura a outras formas de experimentação.

¹³ A pesquisa de Angela Magalhães e Nadja Fonseca Peregrino sobre a Sociedade Fluminense de Fotografia nos foi bastante importante justamente pelo fato das autoras traçarem algumas linhas das relações do FCCB com a publicação argentina *Correo Fotográfico Sudamericano*, apontando para a importância de se estudar o tema dos fotoclubes tendo em vista o panorama latino-americano.

Buscamos traçar um panorama maior da atuação do La Ventana (tarefa difícil na medida em que se propunha ser um grupo não institucionalizado), longe da estrutura clássica dos fotoclubes com sua sede, reuniões e publicações voltadas para o ensino e difusão da fotografia artística, e, portanto, com uma produção menor de documentos. Foi um grupo em sua maioria formado por fotógrafos que já haviam feito seu aprendizado no interior do CFM¹⁴, e que pela impossibilidade de criar uma nova estética no interior desse fotoclube, saíram e buscaram agrupar-se com os que tinham as mesmas inquietações. Essas características (que também estão presentes no La Carpeta de Los Diez) tornam-se importantes por sua assimetria com a organização do FCCB e do CFM, expondo aspectos relacionados à organização hierarquizada do espaço e a liberdade para a criação artística, compondo uma dinâmica contrastante, importante na medida em que proporciona uma visão comparativa das formas possíveis de organização de grupo.

Dessa forma, a questão sobre a inserção da fotografia no circuito artístico ganha nova dimensão, sendo trabalhada localmente, através das conexões criadas pelo FCCB no espaço da cidade de São Paulo, e internacionalmente, quando buscamos mapear as relações com os clubes latino-americanos La Carpeta de los Diez e sua participação mais próxima, e o La Ventana com o projeto de reunir trabalhos representativos da fotografia amadora latino-americana em uma exposição itinerante, que cobrisse México, Brasil, Uruguai, Argentina e Chile. O que pretendemos é a possibilidade de ver, através das redes criadas pelos fotoclubes, não somente “o que se fazia nos grandes centros da fotografia mundial”, como apontou Cannabrava (CANNABRAVA, 2014, s/p), mas o que se fazia na América Latina. Essas conexões também nos possibilitaram, senão desenvolver profundamente, pelo menos insinuar a questão da participação feminina no ambiente fotoclubista, através do que chamamos de protagonismo feminino no clube argentino através de Annemarie Heinrich, e mexicano através de Ruth Lechuga.

Tendo em consideração toda essa nossa procura por mapear as ações fotoclubistas entre países latino-americanos, especificamente Brasil e México, através da 1ª Exposición

¹⁴ Através da concessão de uma bolsa CAPES – PDSE, durante cinco meses no ano de 2013 nos foi possível pesquisar em arquivos na Cidade do México – DF. Faz parte da documentação levantada, cópias dos boletins informativos publicados pelo Club Fotográfico de México, referentes à década de 1950, período que abarca tanto a participação de membros do La Ventana nesse fotoclube. Essa documentação, assim como algumas notas de jornal, folhetos e catálogos das exposições do La Ventana e duas cartas trocadas entre os presidentes do FCCB e La Ventana, por ocasião da 1ª Exposición Latino Americana de Fotografía se encontram no arquivo particular do pesquisador José Antonio Rodríguez, que gentilmente nos deu acesso tanto ao material quanto à possibilidade de copiá-lo. Rodríguez também é autor do livro **Ruth Lechuga – Una memoria mexicana**, sobre a fundadora do La Ventana, Ruth Lechuga, material imprescindível para nossa pesquisa.

Latinoamericana de Fotografia em 1959, outra questão se impôs: as necessidades de realização da estética subjetiva em cada um dos casos apontam para problemas e intenções diferentes. No caso do Brasil, abria as possibilidades, principalmente teóricas, para as experimentações que, conjuntamente com as experimentações anteriores, que tinham como processo a interferência direta nos negativos e positivos fotográficos, ajudaram a compor sua fotografia moderna. No México, a dissidência do CFM por alguns de seus associados para formar o La Ventana já não se relacionava somente com as possibilidades estéticas (já que uma fotografia próxima à que o Bandeirante realizava em 1950, próxima da estética construtivista e da fotografia direta, já tinha sido desenvolvida no país na década de 1920), mas dialogava principalmente com a fotografia humanista (RODRÍGUEZ, 2002, p. 24), que surgiu no período entre as duas Grandes Guerras Mundiais, próxima às questões sociais ¹⁵. Essa fotografia humanista se colocava diretamente contrária às imagens pictóricas construídas no final do século XIX e começo do XX, que levavam à folclorização da imagem do indígena, do camponês, e que na década de 1950 ainda eram realizadas pelos associados do fotoclube, criando imagens que segundo Monsiváis aproximavam-se de “clichés paternalistas” (MONSIVÁIS, 2012, p. 30). Nesse sentido a estética humanista que vemos presente em Ruth Lechuga e na geração de fotógrafos a que pertenceu estava principalmente voltada para a

¹⁵ A estética humanista ficou marcada pela exposição *The Family of Man*, organizada de modo a ser internacional, tendo tido grande repercussão pelos países por onde passou. Por exemplo, encontramos uma crítica da exposição em sua versão francesa em Roland Barthes, em seu livro **Mitologias**, no ensaio “A Grande Família dos homens”. Cf. BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 113 – 116. Em abril de 1954, época em que foi anunciada a abertura de inscrições para o envio de fotografias que seriam selecionadas para participar da exposição, o boletim do FCCB noticiou o evento: o Museu de Arte Moderna de Nova York - MoMA, como forma de comemoração de seus 25 anos de atividades, havia decidido fazer uma exposição internacional de fotografia, intitulada “As atividades do homem”, com coordenação de Edward Steichen, então diretor do Departamento de Fotografia do Museu. Anunciada como “um dos empreendimentos fotográficos mais ambiciosos já promovidos por qualquer museu de arte”, tinha como propósito inaugurar, ao mesmo tempo, além da exposição em nova York, exposições semelhantes e simultâneas na Europa, Ásia e América Latina. As fotografias da exposição seriam selecionadas entre as que fossem enviadas para a avaliação do MoMA. Segundo Steichen, “interessar-nos-emos por fotografias que expressem o universo através do indivíduo, que demonstrem a importância da arte da fotografia ao explicar um homem ao homem do outro lado do mundo” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK..., 1954, n. 88, p. 25). Tendo recebido o comunicado do MoMA às vésperas do fim das inscrições, o FCCB lamentou não poder enviar nenhum trabalho. No entanto, é interessante apontarmos que o fato do MoMA comemorar seu aniversário com uma exposição de fotografias foi entendido e divulgado pelo FCCB como um importante “eco” da Sala de Fotografia da Bienal, feito que clube comemorava na época: “Ainda ressoam os ecos da “Sala de Fotografia” organizada pelo FCCB junto à II Bienal de Arte Moderna de S. Paulo e já outra manifestação destinada também a profunda repercussão vem reafirmar a vitória da fotografia como Arte, como meio de expressão artística tão valioso quanto qualquer outro, partindo de uma entidade das mais categorizadas no mundo das Artes: O Museu de Arte de New York. Comemorará o Museu de Arte Moderna de New York, em 1955, o seu 25º Aniversário. E dentro do programa comemorativo que organizou, o ponto culminante será uma Exposição Internacional de Arte Fotográfica!” (MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK..., 1954, n. 88, p. 24). Entendemos essa tentativa de apresentar a importante exposição do MoMA como um “eco” da sala de fotografia da II Bienal, como mais uma oportunidade que o clube utilizou como um elemento a mais para forjar a ideia de seu “pioneirismo”, tema que aprofundaremos no segundo capítulo.

personificação, para a humanização de uma parte da população (consideravelmente indígenas) que desde o século XIX estava vinculada a um tipo específico de fotografia antropológica, que respondia muito mais à determinada curiosidade pelo exótico do que propriamente pelo humano (DEBROISE, 2005, p. 173-198).

Dessa maneira, conforme todo o exposto acima, procurando considerar as várias vias abertas pelas problemáticas levantadas, organizamos o trabalho da seguinte forma: no primeiro capítulo trazemos um breve panorama da fotografia latino-americana, para logo em seguida focar nas questões da modernidade, principalmente no México, indicando o contraponto com o Brasil, que ficará evidente através de toda a trajetória da fotografia amadora e fotoclubista brasileira que nos propusemos a traçar no segundo capítulo, que se destaca como eixo principal de nossas discussões. Para isso, nesse segundo capítulo pontuaremos a trajetória de personagens que se destacaram por sua participação na construção do Bandeirante em 1939, momento de sua fundação: quais foram as estratégias prático/discursivas utilizadas para manter-se, entre elas a construção, através do boletim mensal que passaram a publicar a partir do ano de 1946, tanto do bandeirismo paulista quanto de uma filiação direta à Sociedade Paulista de Fotografia principalmente pela presença de antigos membros dessa sociedade no FCCB, e da figura de Hercule Florence como pioneiro da fotografia no Brasil.

Apontaremos a importância dos eventos sociais do clube e seu trabalho de expansão das atividades que desenvolviam, como os salões internacionais, comemorações dos aniversários de fundação, participação em órgãos internacionais de reunião e organização de fotoclubes como a Photographic Society of America (P. S. A.), Federacion Internationale de L'Art Photographique (FIAP), a criação da Confederação de Clubes no Brasil. E ainda a inserção da fotografia na II Bienal de Arte Moderna de São Paulo (mesmo este não sendo nosso foco principal), porque consideramos importante ressaltar que, da mesma forma que a arte moderna, ainda não totalmente entendida e estabilizada no cenário cultural paulista, buscava a criação tanto de espaços de exibição como de uma crítica especializada, a fotografia amadora discutia sua estética (subjetiva/moderna), sua necessidade de renovação, de experimentação de seus meios, tendo em vista a criação de um público e de uma crítica para essa produção, assim como a arte moderna de forma geral. Se nossa modernidade fotográfica não foi contemporânea da europeia, da americana e da mexicana, estava em concordância com as discussões pertinentes à consolidação da estética moderna e seus lugares de atuação no espaço da cidade. Nossa modernidade na fotografia pertence a outro processo histórico. É ainda com o intuito de estabelecer articulações que inserimos as fotografias institucionais e a

produção artítica do FCCB e do CFM ao longo do trabalho, e não como anexo ao final do texto: elas estão nos apresentando as coisas ditas de maneira não-dita, articulando o que dizemos com um outro-dito que se não fosse por elas perderíamos, nos escapava. As fotografias estão aqui também para nos lembrar do muito que nos escapa.

No terceiro capítulo procuramos traçar um breve panorama dos clubes de fotografia no México até a fundação do CFM, sempre tendo em vista a importância que teve no país a fotografia de paisagem e os retratos dos vários grupos étnicos, questões centrais nas discussões sobre a folclorização da fotografia, ponto que entendemos como de desavença entre o CFM e o La Ventana. No quarto e último capítulo trataremos especificamente das conexões dos clubes brasileiro, mexicano e argentino e do papel fundamental da fotografia subjetiva nessas relações.

Portanto, durante o trajeto deste trabalho pelo território brasileiro e mexicano, buscaremos entender a construção de um discurso/prática para a fotografia artística¹⁶ como vetor que ajuda a pensar a constituição de um espaço no campo cultural para esse tipo de produção/expressão, de maneira integral, participativa, e não reflexiva ou correlativa, implicando no entendimento de um campo de visualidade em que a imagem não pode ser entendida separadamente do social, caindo no que Ulpiano Bezerra de Meneses afirma como uma “busca equivocada e estéril de correlações entre uma esfera artística e outra, social (reflexo, causalidade linear ou multilinear, homologias, co-variações, etc.) – o que já induz sempre, em escala variada, a excluir a arte do social e, portanto, do histórico” (MENESES, 2004, p. 14). Ou ainda, na afirmação de Paulo Knauss sobre o estudo das imagens possibilitarem a compreensão do “processo social como dinâmico e com múltiplas dimensões”, o que abre espaço para que a “História tome como objeto de estudo as formas de produção de sentido. O pressuposto de seu tratamento é compreender os processos de produção de sentido como processos sociais” (KNAUSS, 2006, p. 100). Para nós a importância desse tipo de abordagem está justamente em não tomar os significados como dados, mas antes como construções culturais que se vinculam muitas vezes a projetos de governo, como o caso do bandeirismo e da “mexicanidad”.

¹⁶ A título de esclarecimento, cabe ressaltar que quando nos reportamos a uma fotografia-documento ou a uma fotografia-arte, fotografia artística, estamos nos referindo à forma como essa fotografia era pensada e discutida na época em que nosso trabalho se situa. Forjar um estatuto artístico para a fotografia foi uma das grandes aspirações dos fotoclubes, por isso encontramos nos documentos a insistência em marcar esse tipo de classificação, que há muito deixou de ser pertinente, mas que naquele momento era extremamente importante para o discurso dos clubistas, mesmo que, como já dissemos, na prática seja possível observar a execução de fotografias que então consideravam documentais. As duas instâncias são intrínsecas às imagens fotográficas.

A exposição “Moderna para sempre – Fotografia Modernista Brasileira na Coleção Itaú” integra assim, parte de um processo descontínuo de construção da fotografia artística no Brasil, buscando acomodar essa produção fotoclubista, no presente momento, no nicho da nossa produção “modernista”, como uma ferramenta a mais para ressaltar a “importância do movimento modernista para a cultura e a identidade brasileiras”. Uma discussão longa e controversa, em que não podemos deixar de lembrar que a fotografia não integrou o movimento modernista de 1922 e esteve em descompasso com a produção da fotografia moderna feita pelas vanguardas históricas na Europa, sendo por esse motivo, considerada de um “modernismo atrasado” ou em “descompasso”, mesmo os questionamentos sobre o que foi o modernismo no Brasil ter apontado muito mais “dissimetrias do que convergências”, se considerando um recorte temporal ampliado (FABRIS, 1994, p. 7).

Podemos dizer que todo esse processo de construção de uma estética moderna ou modernista está ainda em andamento, na medida em que é revisitado, reapropriado, renomeado conforme as necessidades atuais. Em sua apresentação do primeiro livro que reúne parte significativa da produção de German Lorca, Eder Chiodetto ressalta:

Em paralelo ao incremento das pesquisas teóricas na universidade, houve também em meados dos anos 90 um crescimento significativo da presença da fotografia no circuito das mais importantes exposições de arte, em escala global. É nesse contexto que a fotografia moderna brasileira ganha visibilidade. Percebe-se, então, que esses autores iconoclastas, que se debateram com tabus e impuseram uma nova visualidade de difícil aceitação no contexto dos fotoclubes meio século antes, haviam de fato pavimentado um caminho que serviria de farol e sólida referência estética e conceitual para a retomada da fotografia experimental no Brasil, que aconteceu paulatinamente após o período da ditadura militar, quando os ecos vanguardistas da geração de German Lorca e Geraldo de Barros haviam arrefecido (CHIODETTO apud LORCA, 2013, p. 10).

Em 26 de novembro de 2015, o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Masp, inaugurou a exposição “Foto Cine Clube Bandeirante: Do Arquivo à Rede”, com curadoria de Rosângela Rennó. A exposição ficará aberta até 20 de março de 2016, e é composta por 279 obras, de 85 artistas que produziram dentro do FCCB. A exposição é a primeira a ser realizada sobre o tema depois que o Masp adquiriu o acervo de fotografias do Bandeirante, no ano de 2015. Em entrevista para a *Revista de Fotografia ZUM*, Rennó afirmou a importância de dar a conhecer a dinâmica do fotoclube através da organização dessa produção, assim como apontar para o fato de que nossa fotografia moderna aconteceu nesse espaço. Destaca ainda a importância da discussão sobre o amadorismo:

Pareceu-me importante mostrar a coleção completa agora, justamente no momento em que ela chega ao Masp por várias razões, sobretudo pelo fato de poder, através dela, mostrar mais diretamente o fotoclubismo e sua dinâmica. A fotografia modernista, principalmente em São Paulo, nasceu dentro desse contexto. Por outro lado, como a atual direção artística do museu vinha devolvendo ao público as bases criadas pelo casal [Lina Bo e Pietro Maria] Bardi, achei que seria coerente e fundamental trazer para dentro do museu a discussão sobre o amadorismo e o aprendizado da técnica fotográfica, alicerces da dinâmica fotoclubista (RENNÓ, 2015, s/p).

Existiria um interesse crescente por essa produção, pela singularidade dos meios que a possibilitaram, mas principalmente, um interesse em voltar às questões estéticas que ela abordou, para o resultado desses trabalhos como possibilidades de criação, de experimentação, de composição para pensar uma fotografia contemporânea. Além disso, está presente também a própria história da fotografia amadora e fotoclubista com toda sua potencialidade para as conectividades, para a expansão em várias direções, dentre as quais, os ramificados caminhos da fotografia latino-americana.

CAPÍTULO 1: Fotografia latino-americana em perspectiva

“(...) o fotógrafo não só está inscrito em seu âmbito mais imediato; suas obras terminam incursionando em espaços cada vez mais afastados pelos simples trânsito natural do intercâmbio cultural entre os povos”.
Pedro Meyer¹⁷

Antes de voltarmos nossa atenção aos dois países sobre os quais nos propusemos a estudar uma parte específica da produção fotográfica, devemos nos ater ao fato de que são países latino-americanos e que suas produções fotográficas são importantes expressões culturais desse continente, pois afinal, a fotografia brasileira e a fotografia mexicana são duas formas de ser fotografia latino-americana, com toda a complexidade que isso implica. Hugo Achugar, em fevereiro de 1984 escreveu o prólogo do famoso livro de Álgel Rama, **A cidade das letras**. Nesse prólogo, diz da maneira de Rama abordar a América Latina como um todo, como “uma concepção cultural vinculada a um projeto de pátria grande” que requer o entendimento “da atividade cultural latino-americana como fruto da ação do homem histórico vivendo em sociedade” (ACHUGAR, 2015, p. 11). Dessa forma, a América Latina surge como um corpo, como um espaço particular, específico:

Refere-se (...) àquela visão que assume a América Latina como um corpo vivo, provocador de tensões e lutas, as quais configuram uma identidade cultural particular. Um corpo trabalhado por contradições e paradoxos, pelo fato de ser considerado o espaço de uma luta ideológica, cultural e social (ACHUGAR, 2015, p. 11).

Falar em uma história da fotografia latino-americana está estreitamente vinculado ao falar e ao dar a ver esse corpo/espaço vivo ao qual se refere Achugar. É assumir a escolha pela heterogeneidade característica desse todo como um desafio perigoso e constante. Estas são características presentes mesmo quando isolamos determinadas linhas dessa história com o propósito de olhá-las mais detidamente. A fotografia amadora e fotoclubista latino-americana, brasileira e mexicana são partes integrantes desse todo, e por isso, mesmo que isoladas e consideradas em suas heterogeneidades, carregam em sua composição essa história corpo/espaço latino-americana, tanto no que diz respeito à criação das imagens quanto ao estudo acadêmico dessas imagens.

¹⁷ MEYER, 1987, p. 11.

A história da fotografia latino-americana pode ser ela mesma considerada “como espaço de luta ideológica, cultural e social”, como disse Achugar, na medida em que sua escrita foi (talvez ainda seja) marcada pela necessidade do enfrentamento de uma outra história geral da fotografia, a que contava sobre fotógrafos, fotografias, técnicas, estéticas europeias e norte-americanas como precursores, criadores, inovadores, uma história em que nos cabia a importação, a cópia e a reprodução, lugar evidenciado em falas como a do fotógrafo e historiador da fotografia alemão Helmut Gernsheim, em 1977: “No creo que haya fotógrafos importantes que descubrir” (GERNSHEIM apud RODRÍGUEZ, 2005, p. 4).

Os usos e funções da fotografia na sociedade do século XIX e XX foram muitos e variados no continente americano, tanto quanto no europeu. As questões estéticas das vanguardas do começo do século XX se fizeram presentes em países latino-americanos, assim como as questões que envolveram a fotografia humanista no período pós- Segunda Guerra Mundial também foram preocupações dos fotógrafos latino-americanos, que não por esse motivo desenvolveram-se de forma a terem resultados iguais: as particularidades latino-americanas estão presentes e singularizam sua produção fotográfica. No entanto por muito tempo a ideia era de que nada mais estava por ser descoberto, nenhum fotógrafo ou técnicas, estéticas que não fossem as importadas do velho continente: “Até há pouco tempo, comentava-se que na América Latina não acontecera ainda um desenvolvimento significativo no que se refere à fotografia” (MEYER, 1987, p. 9).

Tendo isso em vista, a década de 1980 configurou-se como momento importante para a constatação de que na América Latina a fotografia tinha uma história rica e ainda pouco (re)conhecida, como afirmou a historiadora americana da arte Shifra M. Goldman por ocasião de sua fala no II Colóquio Latino-Americano de Fotografia:

Assim como para muitos outros, as mostras e acontecimentos do I Colóquio, ocorrido em maio de 1978 foram uma revelação para mim, ao mostrarem a riqueza, variedade, complexidade e alta qualidade da fotografia latino-americana. Uma das coisas mais surpreendentes, ainda que triste, de que me dei conta em 1978, foi o fato de que os fotógrafos latino-americanos não só, em geral, eram desconhecidos nos Estados Unidos e Europa (devido a etnocentrismos e padrões de dominação impostos a todos nós) como também, frequentemente, eles próprios não se conheciam uns aos outros (GOLDMAN, 1987, p. 44).

O ano de 1981 marcou a primeira vez em que o público europeu entrou em contato com uma grande parcela da produção fotográfica latino-americana através da exposição “Fotografía Latinoamericana: 1860- 1993”, realizada em Zurich. Erika Billeter, organizadora da exposição e do livro que resultou dela, assim como Goldman, ressalta que esse

descobrimento se deu não apenas para os Estados Unidos e Europa, mas para a própria América Latina: “En el transcurso de los últimos años, los países latino-americanos han descubierto su propia historia, y algunos de sus más importantes fotógrafos se han dado a conocer a través de exposiciones y publicaciones” (BILLETER, 2003, p. 13). Tanto as duas versões do Colóquio quanto a exposição na Europa surgem como um ponto de contato importante no que diz respeito à criação de uma nova história geral da fotografia, em que a produção latino-americana é participante ativa. Histórias locais, particulares dos países latino-americanos, assim como uma história geral, começaram a ser compartilhadas, acessadas, divulgadas como importantes expressões das culturas e das sociedades do continente.

O peruano Martín Chambi ¹⁸ se transformou em símbolo dessa descoberta (MEYER, 1987, p. 11; GOLDMAN, 1987, p. 49; BILLETER, 2003, p. 13; RODRÍGUEZ, 2005, p. 4). Foi o primeiro fotógrafo indígena, “quién hizo de la representación fotográfica de su cultura una aspiración humanista” (BILLETER, 2003, p. 32), dando à questão indigenista uma profundidade de quem está intimamente vinculado a ela ¹⁹. A partir do interesse por Chambi (mesmo que possamos perceber nesse interesse alguma nota da procura pelo exotismo, agora no caso não só pelo indígena fotografado, mas pelo indígena fotógrafo) e das pesquisas sobre sua obra, importantes trabalhos foram dando a conhecer novos arquivos fotográficos que possibilitaram a elucidação da história da fotografia peruana do século XIX e começo do XX, como o estabelecimento dos estúdios de fotografia de Miguel Chani e Manuel Figueroa Aznar: “Martín Chambi, antes solitario, se encuentra ahora rodeado de colegas (...)” (BILLETER, 2003, p. 31).

¹⁸ Martín Chambi nasceu em 5 de novembro de 1891 em um povoado dos Andes chamado Coaza, no distrito de Carabaya, perto do lago Titicaca. Teve seu primeiro contato com a fotografia em uma mina de ouro em que seu pai trabalhava, seguindo para Arequipa onde aprendeu o ofício de fotógrafo com Max T. Vargas. Teve seu primeiro estúdio na cidade de Sicuani, capital da província de Canchis, local que prosperou devido à exportação de lãs de alpaca e lhamas, assim como da indústria têxtil. Nessa época Chambi já tinha dois filhos, Célia e Victor. Em Sicuani nasceu Julia Chambi, a única filha que se tornou fotógrafa. Logo depois se mudou com a família para Cuzco onde desenvolveu seu trabalho mais importante e onde viveu até sua morte em 1973. Além de seu trabalho como fotógrafo de estúdio, Chambi também atuou como repórter fotográfico entre os anos de 1918 e 1930, para o periódico peruano *La Crónica* e para as revistas *Variedades* e *Mundial*, além do jornal argentino *La Nación*. Também publicou trabalhos na revista norte-americana *National Geographic* em fevereiro de 1938. Cf. CHAMBI, Teo Allain. “Fragmentos de uma biografia”. In: **Quatro gerações Chambi**. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007, p. 9.

¹⁹ Sobre as fotografias de Chambi e a questão indigenista, Billeter aponta: “Su éxito no se debe exclusivamente al interés universal por los descendientes de las grandes culturas precolombinas, puesto que sus fotografías son la expresión única de un profundo reconocimiento hacia su país, hacia sus gentes, con las que a causa de sus orígenes indios se sentía vinculado íntimamente (...). Cuando Chambi llega a Cuzco en 1920, el indigenismo está en pleno auge. Chambi se convierte en uno de sus representantes más entusiastas. El indigenismo pasa a ser su verdadera tarea vital. Martín Chambi hablaba quechua. Podría dirigirse a su clientela en su lengua materna y establecer contacto, sin ningún género de trabas, con los campesinos” (BILLETER, 2003, p. 32).

No entanto, o reconhecimento por parte dos pesquisadores da história da fotografia europeus e norte-americanos da produção fotográfica latino-americana é um dos desdobramentos de uma questão mais ampla e complexa que se vincula diretamente com a circulação dos fotógrafos e das imagens fotográficas. Diz do momento em que a produção latino-americana passou a ser reconhecida como uma produção singular, criativa, inovadora tanto quanto tantas outras em outros lugares do mundo, e que quando tem sobre si o interesse de pesquisadores, evidencia suas muitas formas de difusão em meios diferentes de comunicação através da geografia do continente e fora dele, desde o século XIX.

Se tomarmos novamente como exemplo Martin Chambi, vemos que sua trajetória nos ajuda a pontuar melhor essa questão. Segundo Manuel Julio Vera del Carpio, museólogo e presidente da Casa de Cultura Peruana de São Paulo, a projeção da trajetória de Chambi teria começado em 1924, quando colaborou como fotojornalista para periódicos argentinos como *La Prensa* e *La Nación*, e para as revistas *Plus Ultra* e *Revista de Arquitectura e Sociedad Central de Arquitectos*, parceria que teria sido facilitada pela construção da estrada de ferro Cusco-Buenos Aires, e que foi mantida até 1951 (CARPIO, 2007, p. 27). Além dessa parceria, Carpio destaca ainda como ampliação da circulação do trabalho de Chambi, uma série de exposições itinerantes de sua obra no Chile (Santiago, Valparaíso, Puerto Montt e Viña del Mar), com o apoio do Ministério de Relações Exteriores do Peru. Em 1938 nove fotografias de Chambi foram selecionadas para compor a reportagem “The Incas: empire builders”, da revista norte-americana *National Geographic*. Nos anos seguintes suas imagens foram publicadas em jornais e revistas de vários países do mundo, sendo que Chambi as enviava aos representantes dos periódicos “com a confiança de que sempre receberia os seus ‘direitos de autor’” (CARPIO, 2007, p. 27). Suas fotografias circulavam dentro e fora da América Latina:

Irving Penn, fotógrafo americano reconhecido por suas imagens de moda para a revista *Vogue*, vai a Cusco com a intenção de conhecer Chambi e, buscando ter maior contato com ele, passa a viver na cidade, onde aluga um estúdio. É neste período que seu reconhecimento internacional ganha proporções maiores. Em 1964, outro norte-americano, Edward Ranney – antropólogo e fotógrafo bolsista da Fulbright –, trava contato com a obra de Martín Chambi e consegue convencer a Earthwatch Expedition, dos Estados Unidos, a organizar, em 1977, uma viagem de professores ao Peru. Durante dois meses, Ranney – com a ajuda de Víctor e Julia Chambi, filhos de Martín – estuda e realiza a primeira catalogação de 14 mil placas de vidro do arquivo do fotógrafo peruano. A pesquisa de Ranney foi concluída com uma grande exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), em 1979. A exposição circula em museus e universidades dos Estados Unidos, entre 1979 e 1981, chegando ao Canadá e à Photographer’s Gallery, de Londres, em 1982. Somente após sete anos, ou seja, em 1986, é que a mostra pode ser vista em Lima (CARPIO, 2007, p. 27).

Muito ainda havia para ser discutido sobre a história da fotografia e aos poucos novos personagens foram sendo incorporados. Ampliou-se as investigações sobre o processo e desenvolvimento da fotografia latino-americana “y su articulación con los cambios sociales y culturales producidos en el continente” (GUTIÉRREZ, 1997, p. 345) e também fora dele. O surgimento das técnicas fotográficas que compilavam as histórias de Niépce, Daguerre e Fox Talbot, começaram a falar também do “descobrimento isolado” da fotografia pelo francês naturalizado brasileiro, Hércule Florence ²⁰. Tanto Billeter em seu trabalho já citado quanto Gutiérrez em sua “Historia de la fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX” citam o trabalho de Boris Kossoy sobre os experimentos de Florence até chegar no processo/imagem que logo chamou de fotografia. Gutiérrez aponta ainda os experimentos feitos pelo mexicano Esteban Martínez em 1805, em que utilizava a câmara escura e solução de cloreto de prata sobre pranchas de metal para reproduzir a fachada da igreja de Santo Domingo (GUTIÉRREZ, 1997, p. 345).

Também a década de 1980 marca o interesse pela fotografia como objeto específico de investigação (devido às questões historiográficas sobre o documento), sendo que à década de 1990 coube a publicação da maioria desses trabalhos. As histórias latino-americanas sobre a fotografia do século XIX foram intensamente pesquisadas, arquivos privados foram consultados, arquivos públicos foram criados e sobre esse período hoje temos uma imensa bibliografia. Apenas para exemplificar essa questão no Brasil, temos o **Dicionário Histórico-fotográfico Brasileiro**, de Boris Kossoy, que na forma de verbetes procura mapear fotógrafos e suas produções desde 1833 até 1910, resultado de anos de trabalho de Kossoy (tendo como base sua pesquisa de doutorado defendida em 1979 e depois publicada em livro em 1980: **Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX**) e da colaboração de muitos outros pesquisadores. Sobre essa questão, Kossoy afirma:

O interesse pela fotografia enquanto objeto de investigações específicas, assim como o estudo da documentação fotográfica como instrumento de apoio à pesquisa e a interpretação multidisciplinares, é ainda recente no Brasil. A partir dos meados da década de 1980 começaram a surgir publicações que privilegiaram a iconografia, porém, dos anos 90 um crescimento significativo de trabalhos de cunho científico desenvolvidos no âmbito acadêmico (KOSSOY, 2003, p. II).

²⁰ Sobre Florence trataremos detalhadamente no capítulo 2.5, dada sua importância para o FCCB.

Além da própria imagem fotográfica (do século XIX até a contemporaneidade), outros documentos que dizem respeito diretamente à fotografia, que cercam, respaldam sua produção, sua prática, as teorizações sobre sua natureza, as formas possíveis de seus usos e funções foram elencados e trabalhados sistematicamente na construção de uma história latino-americana da fotografia: jornais, revistas, folhetos de propaganda de lojas de produtos fotográficos, anúncios de ateliês de fotografia, manuais de fabricantes, revistas especializadas em fotografia, boletins publicados pelos fotoclubes, os próprios fotoclubes como espaço de sociabilidade, clubes não institucionalizados, e nos dias de hoje, os coletivos fotográficos contemporâneos ²¹. Cada um desses documentos diretamente relacionados à produção de imagens fotográficas mantém suas particularidades temporais e de condições de produção, de relação com as questões sociais, culturais, econômicas, políticas, portanto com exigências metodológicas específicas para a construção na escrita do trabalho acadêmico sobre a produção fotográfica latino-americana:

En definitiva la fotografía iberoamericana parece ir assumiendo no solo su responsabilidad en documentar su presente, sino también en preservar y hacer conocer los logros de su pasado. En definitiva, outra forma de consolidar la identidade y asumirla plenamente (GUTIÉRREZ, 1997, p. 426).

Com o propósito de situar mais claramente as discussões deste trabalho sobre a fotografia amadora e fotoclubista no Brasil e no México, faremos a seguir uma breve distinção entre as modernidades fotográficas dos dois países, que não se diferenciam apenas com relação às questões estéticas ou de vinculação com as especificidades históricas de cada país, mas é também quanto à temporalidade, sendo a mexicana relacionada com as estéticas das vanguardas do começo do século XX, e a brasileira relacionada com a estética construtivista, da segunda metade do século XX, cada uma delas possibilitada por sua historicidade própria. Não pretendemos aprofundar as questões complexas que envolvem as

²¹ Os coletivos fotográficos seguem muito de perto as atividades dos coletivos artísticos contemporâneos, procurando conexões e articulações que utilizem as potencialidades comunicativas da web, criando uma teia extensa de relações rápidas, mas ao mesmo tempo visando uma produção que tenha relações com o espaço e as questões sociais e políticas da cidade, intervindo, se posicionando, atuando. Sobre o assunto, temos o livro de Eduardo Queiroga, **Coletivos Fotográficos Contemporâneos**, publicação de 2015. Queiroga propõe reflexões acerca dos coletivos de fotografia como espaços que incorporam discussões sobre os processos de criação fotográficos de forma ampla: partindo tanto das questões prementes das individualidades que compõem o coletivo, até alternativas para o financiamento da produção que resulta dele, como fazer essa produção circular na forma de exposições, por exemplo. O autor se propõe a pensar a forma do coletivo contemporâneo também através da diferenciação entre essa manifestação própria dos dias de hoje, com relação às coletividades que já existiram na história da fotografia: fotoclubes, agências fotográficas e a experiência da Farm Security Administration. Cf. QUEIROGA, Eduardo. **Coletivos Fotográficos Contemporâneos**. Curitiba: Appris, 2015.

várias definições que a modernidade pode ter, mas apontar para as diferenças das duas histórias da fotografia nos dois países, diferenças que são importantes para o entendimento dos desenvolvimentos distintos da fotografia fotoclubista e suas implicações sociais e culturais.

1.1: Formas da modernidade fotográfica Latino-Americana: México e Brasil

Pensar a modernidade na fotografia brasileira por si só se configura uma questão com muitas variantes a serem levadas em consideração. Quando agregamos à discussão outro país, a problemática se intensifica. No entanto, essa intensificação que o trabalho com duas realidades distintas oferece, implica a ampliação do olhar sobre o tema, que em muitos casos nos abre novas possibilidades de entendimento, novos ângulos de observação que talvez não se evidenciassem com tanta nitidez de outra forma ²². No caso específico da fotografia moderna, tendo como espaço de movimentação das imagens e das teorias sobre essa imagem os fotoclubes em relação com a sociedade, fica ainda mais evidente que devemos precisar de qual modernidade estamos falando, como apontou Ricardo Mendes (MENDES, 1996, p. 2), assim como de que fotoclube tratamos, esclarecendo que mesmo mantendo uma estrutura

²² No que se refere à pesquisa histórica em História da América em geral, e em história comparada em particular, tomamos o artigo de Maria Lígia Coelho Prado (2011), para situarmos a discussão sobre a consolidação de seu campo historiográfico. Segundo Prado, é crescente o número de pesquisadores brasileiros que se dedicam aos estudos da América Latina. No entanto, quando comparada à História do Brasil, percebemos que essa é uma área que se encontra plenamente estabelecida, tendo sua historiografia constituída por temáticas, problemas e interpretações que formam uma bibliografia de referência obrigatória. Já os estudos sobre América Latina se encontram, ainda segundo Prado citando Homi Bhabha, em um “entre-lugar”, já que é necessário dialogar com a historiografia brasileira, a latino – americana, e em termos mais amplos, com a internacional. As pesquisas em América Latina ocupariam ainda hoje “um lugar de menor visibilidade, maior instabilidade e que exige mais trabalho e sólida formação do jovem pesquisador” (PRADO, 2011, p. 10). Pensando em uma renovação da historiografia da América Latina que a levaria à consolidação do campo historiográfico, pesquisadores começaram a buscar novas possibilidades. Destacamos aqui, ainda com Prado, os estudos que procuram pensar o Brasil na América Latina, propondo comparações (Marc Bloch), histórias conectadas (Snajay Subrahmanyam e Serge Gruzinski), adentrando em abordagens das histórias transnacionais que propõem romper com a idéia e o espaço da nação como marco principal de análise. Dessa forma percebe-se uma tentativa do campo em se afirmar através da preocupação com movimentos, circulações: não se trata mais de abordar o processo histórico em diferentes lugares, mas de entender a construção no movimento entre lugares e regiões. Essas novas abordagens trouxeram também novos objetos e fontes: revistas, músicas, cinema, fotografia, relatos de viagem, pintura, cartilhas de leitura, livros didáticos, entre tantos outros. É dentro desse panorama historiográfico que pretendemos justificar nossa pesquisa. Entendemos que estudar as relações entre dois países latino-americanos preocupados com a renovação dos temas e da linguagem fotográfica nas décadas de 1940 e 1950 é de grande interesse e importância para o desenvolvimento da historiografia da América Latina. Cf. PRADO, Maria Lígia Coelho. “Repensando a história Comparada da América Latina”. In: *Revista de História*, 153 (2º - 2005), p. 11 – 33.

comum, essas associações dependeram muito da sociedade em que estavam inseridas para delimitar seu campo de atuação, suas problemáticas.

Mesmo não tendo a intenção de trabalhar os fotoclubes da mesma forma nos dois países em que os pesquisamos, tornou-se necessário, ainda que brevemente, pontuar aproximações e distanciamentos, até o momento de conexão, de troca direta entre o FCCB e o La Ventana, principalmente no que se refere à modernidade da estética fotográfica, que como veremos, teve formas e intenções distintas nos dois países durante o século XX. Além do mais, torna-se pertinente apontar que a fotografia esteve constantemente relacionada com formas da modernidade, tanto técnicas quanto estéticas.

Quando a fotografia surgiu em meados do século XIX, em pouco tempo tornou-se um dos símbolos da modernidade advinda da revolução industrial, como mecanismo que modificou completamente a relação de produção de imagens no que diz respeito ao produtor, à forma de produção, ao tempo e à realidade relacionada com a verdade. A fotografia era ela mesma a modernidade e também o instrumento que possibilitava a captura das variadas formas que essa modernidade conquistava, pois ela fornecia provas da modernidade a partir do momento em que lhe foi atribuída uma concepção mimética (FIGARELLA, 2002, p. 51). Essa mesma concepção mimética lhe negava qualidades artísticas, gerando as discussões sobre as quais veremos ao longo deste trabalho a repercussão dentro dos espaços dos fotoclubes. A partir daí a fotografia se relacionou com outra modernidade, agora estética, com o surgimento do pictorialismo e da fotografia direta, ambos relacionados ao espaço dos fotoclubes (FIGARELLA, 2002, p. 52).

Segundo Mariana Figarella, a consagração do pictorialismo se deu em 1891 com a Exposição Internacional Pictorialista organizada pelo Club der Amateur Photographen, de Viena, que acabou servindo como modelo para as grandes exposições internacionais de Londres, Paris, Alemanha e Estados Unidos (FIGARELLA, 2002, p. 52). Logo em 1908, segundo historiadores da fotografia como Beaumont Newhall (citado por Figarella), o pictorialismo entrou em decadência, marcada também por uma exposição, agora em Londres, realizada pelo grupo Linked King, em que já apareciam fotografias executadas através de uma nova visão fotográfica, principalmente na produção norte-americana de fotógrafos pertencentes ao círculo de Alfred Stieglitz ²³, de Nova York (FIGARELLA, 202, p. 52):

²³ Alfred Stieglitz (1864-1946) estudou fotografia na Alemanha, participando de muitos dos mais renomados salões pictorialistas. Quando voltou para Nova York no começo do século XX, criou a sociedade fotográfica Photo Secession (ou 291, como ficou mais conhecida), que em um primeiro momento difundiu a fotografia pictorialista nos Estados Unidos. Do Photo Secession participaram importantes fotógrafos daquele período,

Imágenes aún inmersas en las modalidades pictorialistas pero que ya empiezan a desprenderse de éstas, en el sentido de que los fotógrafos comienzan a trabajar con los propios materiales y técnicas del medio fotográfico y tratan de evitar las descripciones excesivamente narrativas, concentrando-se atentamente en el sujeto fotográfico. De hecho, dos bandos en el pictorialismo quedaban establecidos en estas fechas, como señaló el lúcido crítico de fotografía Sadakichi Hartmann: “El ejército pictorialista esta dividido en dos frentes, uno de los cuales prefiere temas y tratamiento a la manera de los pintores, y el segundo frente procura abordar los niveles de los verdaderos temas y texturas de las fotografías” (FIGARELLA, 2002, p. 52-53).

Percebemos então que o pictorialismo foi uma forma moderna, experimental de trabalho com a imagem fotográfica naquele momento, que coexistiu com a fotografia direta, também moderna e experimental em outro sentido: “la fotografía pictorialista y la fotografía directa fueron corrientes que siempre coexistieron y se desarrollaron paralelamente” (FIGARELLA, 2002, p. 53). Para o caso da fotografia de vanguarda ²⁴ mexicana esse é um ponto muito importante, que também foi abordado por José Antonio Rodríguez, quando, tratando de uma exposição de Aurora Eugenia Latapi, aluna de Agustín Jiménez, aponta para o fato de que o pictorialismo e estéticas de vanguarda coexistiram e muitas vezes se complementaram:

(...) ideas que comenzaban a estar em aparente choque: por un lado, el pictorialismo (“abolición [del] tema artístico”) y por outro, la vanguardia (la “función mecánica de la cámara”). Pero en el fondo sólo eran dos modernidades distintas, que con frecuencia se entrelazaban o completaban (RODRÍGUEZ, 2012, p. 72).

Nesse sentido, entendendo que tanto o pictorialismo quanto a fotografia direta/vanguardista são estéticas relacionadas à modernidade, quando tratamos da história mexicana dois fotógrafos se destacam com relação à década de 1920, período em que as duas

como Clarence White, Alvin Langdon Coburn e Edward Steichen. Em pouco tempo, Steichen e Stieglitz se unem em uma nova forma de fotografar, conhecida como fotografia direta, abandonando o pictorialismo. O termo fotografia direta foi cunhado por Hartmann em suas críticas para a revista Camera Work. Stieglitz foi o principal nome da fotografia artística moderna dos Estados Unidos (FIGARELLA, 2002, p. 54 - 55).

²⁴ Optamos aqui por inserir o termo vanguarda/vanguardista seguindo uma categorização proposta por José Antonio Rodríguez em seu livro **Fotógrafas en México – 1872-1960**, de 2012. Segundo Rodríguez as fotógrafas modernas foram as que trabalharam a partir do começo do século XX, caracterizadas pelo trabalho em estúdios, com retratos, alcançando “con el ritual retratista un acto de ilusión exquisita” (RODRÍGUEZ, 2012, p. II). Já as fotógrafas vanguardistas seriam as que trabalharam nas décadas de 1920 a 1940, tendo como presença forte Tina Modotti: “dando paso a una fotografía de vanguardia – tan cosmopolita como otras corrientes vanguardistas que se daban en Europa -, estas artistas trabajaron con la redimensión de los objetos, otorgandoles nuevos sentidos simbólicos y ofreciendo una nueva visión de los espacios arquitectónicos y los ámbitos públicos” (RODRÍGUEZ, 2012, p. II).

estéticas conviveram no país: o alemão Hugo Brehme ²⁵, considerado um fotógrafo de transição entre o pictorialismo e a fotografia de vanguarda (FIGARELLA, 2002, p. 59), e o norte-americano Edward Weston, importante introdutor da fotografia direta no México (DEBROISE, 2005, p. 306-307). A historiadora da fotografia Mayra Mendoza Avilés, em um artigo sobre Hugo Brehme, destaca o fato de que nos últimos anos houve uma revalorização da obra do fotógrafo alemão, sendo esta retomada feita com a intenção de compreender melhor alguns pontos sobre a história da fotografia mexicana (MENDOZA, 2006, p. 60). A produção fotográfica mais conhecida de Brehme pertence ao pictorialismo, que segundo Avilés, é um romantismo que se manteve válido para um setor conservador da sociedade dos anos de 1920, que ainda mantinha relações com um porfirismo tardio, principalmente através da função de identificar/construir em suas imagens um tipo específico de país, com suas paisagens grandiloquentes com vulcões e a vastidão do altiplano mexicano, assim como a passividade das populações (MENDOZA, 2006, p. 60-64). No entanto, também é possível encontrar em uma parte da produção de Brehme imagens inovadoras. Sobre essas imagens, Figurella afirma que:

(...) nos encontramos con algunas fotografías en que los audaces acercamientos y cortes en la composición, inusitados para la época, nos hablan de una manera nueva de enfrentarse a temas fotográficos tradicionales (FIGARELLA, 2002, p. 59).

Essa característica recentemente destacada da obra de Brehme reafirma a dupla modernidade da fotografia na década de 1920 no México, em consonância com a discussão do assunto em âmbito mundial:

En el ámbito fotográfico mundial de los años veinte del siglo pasado, convivieron dos maneras de ver, entender y representar la imagen: por un lado el pictorialismo enraizado en el romantismo decimonónico, y por el otro la *nueva objetividad* o la *fotografía directa*, apegada a las vanguardias artísticas de entonces y para quienes el fuera de foco del acercamiento pictorialista resultaba anticuado, y las imágenes evocadoras de paisajes crepusculares o idílicos no representaban el dinamismo del presente. En la *nueva objetividad* era precisa la nitidez y las imágenes cotidianas sin manipulaciones en la toma o el laboratorio (MENDOZA, 2006, p. 64).

Aos poucos a estética da fotografia direta, purista se sobressai à pictórica, que passa a ser entendida como passadista, antiquada, incapaz de propor uma imagem condizente com os novos tempos. A presença de Edward Weston e Tina Modotti a partir do ano de 1923, com uma produção fotográfica nova, dentro dos padrões da fotografia direta preconizada por

²⁵ Hugo Brehme será abordado com mais detalhes no terceiro capítulo deste trabalho.

Stieglitz e amplamente divulgada no México através da imprensa, sendo publicadas em revistas de vanguarda e jornais diários, tendo suas exposições resenhadas e muitas críticas escritas sobre a obra de ambos, teve grande influência na nova geração de fotógrafos mexicanos (FIGARELLA, 2002, p. 61). Essa nova geração estava formada por fotógrafos como Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez e Aurora Eugenia Latapí:

He aquí que para finales de los años veinte quedan abiertas dos tendencias estilísticamente muy diferenciales dentro de la fotografía mexicana. Estas dos miradas fotográficas podrían caracterizarse por las siguientes especificidades: la vertiente encabezada por Weston y Modotti, y que se prolonga en los Álvarez Bravo, Latapí y Jiménez, afín a la sensibilidad formalista de la vanguardia artística norteamericana y europea que hace énfasis en la visión directa y realista de las cosas, en el respecto por el medio fotográfico en sí mismo, en la claridad estructural y en la definición de las formas, y que a pesar de plasmar temas nacionales, rehúye de las miradas pintorescas, busca la intensificación de la visión sobre la cosa fotografiada, y tiende a aislar al sujeto fotográfico de su contexto; la segunda vertiente, de la cual son representantes Brehme, y algunos fotógrafos como Luis Márquez, Rafael Carrillo y Rafael García, quienes, con sus características diferenciales, enfatizan una visión idealista y bucólica del paisaje, las costumbres y las fiestas pueblerinas del indígena, a través de una visión narrativa, pintoresca y llena de exotismo, cuyo fin es exaltar la nacionalidad y el ser mexicano, y en la que no tiene cabida la modernidad. Sin embargo, a estas dos miradas las une un sustrato común: su estrecha vinculación con las estrategias visuales del nacionalismo posrevolucionario (FIGARELLA, 2002, p. 62-63).

Para Monsiváis, a preocupação com a fotografia como arte teve seu início no México com a presença de Weston, mas também de Paul Strand, Serguei Eisenstein e Eduard Tissé, sob a vigorosa influência do muralista Diego Rivera (MONSIVÁIS, 2012, p. 22). Depois dos estrangeiros, a presença mais marcante nesse processo de constituição de uma nova gramática fotográfica seria o mexicano Álvarez Bravo: “Admirador de Edward Weston, amigo de Tina Modotti, amigo de Paul Strand y Cartier-Bresson, participante del período más brillante del nacionalismo cultural, Manuel Álvarez Bravo (...) es una figura imprescindible en la historia de la fotografía del siglo XX” (MONSIVÁIS, 2012, p. 68). De qualquer forma, o importante nos trechos destacados tanto de Figarella quanto de Monsiváis, é a referência ao processo de reconstrução do período pós-revolucionário pelo qual o México passava nos anos de 1920, marcado por um “extraordinário brote de energia en las artes”, que procurava novas estratégias e estéticas que dessem conta da modernidade da sociedade que então se construía (FIGARELLA, 2002, p. 63) ²⁶. Portanto, a discussão sobre modernidade da fotografia

²⁶ A importância das artes para as estratégias visuais do nacionalismo pós-revolucionário mexicano será tratada com mais atenção no terceiro capítulo deste trabalho.

mexicana, articulada a um projeto cultural estava presente com muita força desde o começo do século XX.

No caso brasileiro, como afirma Rubens Fernandes Júnior, a fotografia só se consolidou culturalmente na metade do século XX (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 163). No entanto, destaca alguns fotógrafos que experimentaram diferentes formas de uso da fotografia desde o final do século XIX e começo do XX. Em sua busca por entender a fotografia como um “movimento de rupturas visuais a partir de diferentes procedimentos” (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 163), o autor destaca Valério Vieira²⁷ como o “paradigma da modernidade da fotografia brasileira”, principalmente pelo uso que Vieira fez da fotomontagem em seu “Os trinta Valérios”, realizada no ano de 1900, em que utilizou trinta autorretratos “articulados em um sofisticado painel e com imaginação desconcertante, inédito até então na fotografia brasileira” (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 163). No entanto, apesar de Vieira inaugurar o século XX com um trabalho inovador, a fotografia teria retrocedido em termos estéticos. Esse retrocesso poderia ser sentido quando vemos que a fotografia não participa do grande movimento artístico da década de 1920, a Semana de Arte Moderna:

Apesar de termos iniciado o século XX com a desconcertante obra de Valério Vieira, podemos detectar que nas primeiras décadas, apesar do contínuo avanço das técnicas e do material sensível, a fotografia retrocedeu em termos de conquistas estéticas. A primeira grande manifestação de vanguarda das artes no país, a Semana de Arte Moderna, em 1922, não contemplou a fotografia e o cinema como linguagens, manifestações e expressão artística contemporânea, em direção oposta às manifestações das vanguardas europeias, que naturalmente souberam assimilar as inovações tecnológicas da sociedade industrial. Curiosamente, nossa vanguarda incluiu no seu programa a pintura, a literatura, a escultura, a música e a arquitetura, mas esqueceu da fotografia e do cinema, embora estas representassem as mais contemporâneas e revolucionárias possibilidades de expressão e linguagem naquele momento (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 165).

Dos nossos modernistas, apenas Mário de Andrade desenvolveu a fotografia de forma inovadora, utilizando para compor suas imagens, as informações que encontrava na revista alemã *Der Querchnitt* (*O corte vertical*), editada em Berlim (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 166). Mário utilizou a fotografia como linguagem, a câmera tornou-se uma possibilidade de ver de outra forma, de redefinir seu olhar, criando imagens fortemente marcadas pela noção de composição, de formas distintas de corte, de aproximação, de apresentação da figura humana (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 166-167). É importante destacarmos também as fotomontagens de Jorge de Lima, que ilustraram o *Suplemento em Rotogravura* do jornal *O*

²⁷ Valério Vieira e sua presença nas discussões do boletim do FCCB serão abordados no capítulo 2.5 deste trabalho.

Estado de S. Paulo, em 1939, além do trabalho do pintor mineiro Alberto da Veiga Guignard, que também trabalhou com fotomontagens na década de 1940. Além disso, temos também as “experiências impressas”, como denominou Fernandes Júnior as edições de periódicos de grande divulgação como o acima citado *Suplemento em Rotogravura* e a *Revista S. Paulo* ²⁸ (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 167). Entre as décadas de 1940 e 1960 a fotografia brasileira se desenvolveu em direção a outra forma de modernidade muito próxima da estética construtivista, sendo essa estética desenvolvida por fotógrafos amadores e por artistas que utilizaram a fotografia como meio expressivo:

Nos anos cinquenta e sessenta, diversos artistas utilizaram a fotografia tanto para dar suporte ao seu trabalho, quanto para registrar as manifestações efêmeras da arte – performances, instalação, fotoescultura, etc – que ganharam espaço entre os artistas mais ousados. Destacamos, entre outros, os trabalhos de Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Iole de Freitas, Anna Bella Geiger, Antonio Dias, Cildo Meireles, Farnese de Andrade, Wesley Duke Lee, Geraldo de Barros e José Oiticica Filho. Nosso interesse recai sobre os dois últimos artistas (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 176).

O interesse em Geraldo de Barros e José Oiticica Filho também é nosso, já que os dois fotógrafos foram, por algum tempo, associados ao FCCB, e foram muito importantes por estabelecerem os novos paradigmas da fotografia moderna brasileira, sendo responsáveis por experiências radicais no campo fotográfico. Geraldo de Barros foi motivado por uma intensa necessidade de experimentação, procurando sempre se afastar de regras e códigos pré-estabelecidos. Movido por grande curiosidade e criatividade, conjuntamente com seus conhecimentos sobre as vanguardas europeias que utilizaram a fotografia no campo das estéticas abstratas como Man Ray, Moholy-Nagy, Brassai, Mondrian, Paul Klee e outros, Geraldo de Barros concentrou-se numa produção que podemos chamar de concreta (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 177-178). Essa estética concreta da fotografia de Barros surge como resultado da maneira como este entendia a fotografia, sempre como um processo de construção “retirando dela quase todos os traços do objeto fotografado, a fim de criar um espaço com formas e linhas que se harmonizam segundo os movimentos instituídos pelo seu ritmo e pela sua criativa articulação plástica” (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 178).

José Oiticica Filho aproximou-se da fotografia vindo da área das ciências exatas: era professor de matemática e entologista no Museu Nacional do Rio de Janeiro. Também

²⁸ Pela importância que consideramos ter a *Revista S. Paulo* para o momento de criação do FCCB, assim como pela presença de Benedito Junqueira Duarte na revista e depois no *Bandeirante*, nos aprofundaremos nessa questão no capítulo 2.1 deste trabalho.

desenvolveu um projeto fotográfico construtivo elaborado, chegando a criar classificações de diferenciação entre eles, segundo as técnicas utilizadas, sendo elas “Derivações”, quando registrava o mundo visível interferindo posteriormente na imagem, e “Recriações”, quando utilizava transferências sucessivas de formas que criava para serem fotografadas, do positivo para o negativo, executando essas várias “passagens” até chegar ao fim de uma cadeia (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 181-182). Os dois fotógrafos, quando criaram uma fotografia fortemente marcada pela estética construtivista, se estabeleceram como os primeiros fotógrafos brasileiros integrados a um importante projeto cultural do país:

Sua [de José Oiticica Filho] opção construtiva e sua contribuição para a fotografia concreta no Brasil, juntamente com Geraldo de Barros, foi da maior importância já que, pela primeira vez, tínhamos dois fotógrafos sintonizados e integrados com um dos mais expressivos projetos culturais do país. (...) foram dois artistas informados e sintonizados com a evolução da estética fotográfica, que muito contribuíram para estabelecer os paradigmas da fotografia moderna no Brasil. Nos anos cinquenta foram responsáveis pelas atitudes mais transgressoras da fotografia brasileira até então, pois não só dessacralizaram a técnica e o automatismo do registro, como propuseram uma fotografia mais cerebral (...) (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 183).

De forma bastante breve, podemos entrever que são muitos modernismos assim como são muitas as histórias da fotografia. Pretendemos partir daqui para problematizar, levantar questões iniciando por algumas linhas de atuação da fotografia, possíveis de serem acessadas através das histórias dos fotoclubes, dos grupos fotográficos. Partimos então das possibilidades conectivas desses espaços, correndo o inevitável risco de suscitar mais perguntas do que respostas.

CAPÍTULO 2: O bandeirismo dos amadores: o Foto Cine Clube Bandeirante e a fotografia amadora de São Paulo

são paulo relâmpagos
(são paulo é o lá-fora? é o aqui-dentro?)
Luiz Ruffato²⁹

São Paulo era assim: arranha-céus e casas pobres.
Oswald de Andrade³⁰

A cidade de São Paulo da década de 1930 proporcionou o privilégio de se assistir de maneira experimental à formação do fantástico fenômeno humano que é a cidade, segundo Claude Lévi-Strauss. Para o antropólogo, o surgimento de uma cidade, que pode muitas vezes ser o resultado de iniciativas do Estado, mas que sempre é, sobretudo, milhões de iniciativas individuais que são tomadas ao longo de séculos, na São Paulo de 1930, onde se costumava dizer que uma casa era construída a cada hora, via-se e sentia-se no cotidiano esse processo abreviado, sendo produzido em apenas alguns poucos anos (LÉVI-STRAUSS, 2011, p. 43 - 44).

Um fenômeno humano e moderno, a urbanização da cidade que “brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva”, como disse Sevcenko (SEVCENKO, 1992, p. 31), transformou não só a geografia, mas os corpos de seus moradores, seus gestos, sua percepção do mundo, seu tempo, sua apreensão da realidade. Vertical, trama complexa de linhas e fios, espaços abertos geometrizados, disponíveis aos novos nexos, às novas legitimidades construídas e disseminadas. Sobreposição de telhados, estreiteza sem pavimentação, margens onde o estranhamento é outra geometria, o reverso da imagem cosmopolita.

Pensar a cidade e suas transformações topográficas é sempre pensar também o mapa humano que a enreda numa multiplicidade de novas formas de ser no espaço e no tempo da cidade, novas conjunturas de sociabilidade entre seus habitantes que acontecem como desafios para a percepção e para o conhecimento que se tenta formular sobre elas. Duas condições da vida urbana, espacial e existencial, mantidas em relação – a relação do homem com as coisas:

Isto significa considerar os espaços e monumentos urbanos como tecnologias organizadoras da vida, do mesmo modo que se configuram as relações sociais,

²⁹ RUFFATO, 2013, p. 82.

³⁰ ANDRADE, 1978, p. 92.

culturais, políticas, dentre tantas outras que comporiam a vida da cidade (*civitas*). Esta análise tem, assim, como estratégia evidenciar a vida política destas formas inertes: as coisas da cidade (ruas, moradias, edifícios, pontes, janelas, esgoto, lixo, lixeira). Isto porque a possibilidade de existência destes monumentos da civilização moderna implica contabilizar o nível de adesão do indivíduo a seus projetos (SOUZA, 2013, p. 12).

Assim, mantido o instante de relação entre a vida na cidade (*civitas*) e as coisas da cidade (*urbs*)³¹, a imagem fotográfica dessa cidade não a teria mais como o cenário onde transitam os personagens que nela configuram suas relações sociais, culturais, políticas, mas como uma intensidade, uma densidade, uma visibilidade desse instante de relação, sendo ela também uma tecnologia organizadora e criativa da vida urbana. As muitas imagens da cidade de São Paulo do começo do século XX não seriam uma representação de seus vários aspectos, mas uma fabricação complexa de visualidade composta de condições existenciais e espaciais: “São Paulo mistura-se a meu sangue” (FARKAS apud CADERNOS DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA, 2004, p. 32).

Fotógrafos profissionais, fotojornalistas, fotógrafos amadores transitando pelos espaços da cidade, criando com esses espaços instantes de relação, compuseram um corpus fotográfico, uma coleção de imagens que faz ver São Paulo em suas novas avenidas, viadutos, escolas, praças, panoramas, bairros, favelas, enchentes, conflitos, greves, comemorações, intelectuais, operários, loucos, doentes, empresários, assaltantes, prostitutas, multidões, ângulos retos e solitários, curvas, sombras, jornais, paralelepípedos e estruturas de aço, trilhos e fios. São Paulo em fotografias não realizadas:

Guardo como impressão viva da cidade imagens que nunca fotografei. A figura gorda e careca de David Kopenhagen a subir e descer ladeiras do centro para vender chocolates e marzipãs, maravilhas que fazia em casa com a mulher, dona Anna, e que revendia aos estabelecimentos da região. Os balcões da Casa Godinho e os sanduíches do “Cuspe”, os melhores. Os modelos de carros da Casa Fuchs e, quando os doces e brinquedos já não tinham tanta importância, as meninas na zona da rua Aimorés, a receber seus jovens clientes sob a luz do dia, em tardes de aula e trabalho (FARKAS, 2004, p. 33).

Buscamos apontar as formas de fabricação da imagem fotográfica na cidade de São Paulo mapeando os trabalhos de alguns fotógrafos que construíram uma grande e importante

³¹ Utilizamos aqui os conceitos de *civitas* e *urbs* conforme definido por Ricardo Abussafy de Souza: *civitas* seria a “vida na cidade, sua vontade ou sua alma, com seus aspectos sociais, culturais e políticos, suas emoções, rituais e concepções que fazem da cidade uma forma de comunidade; *urbs* seria “a materialidade da cidade, projeto urbano construído com pedras e concreto, vidro e aço. Seria a parte sedentária do urbano, sua moldura, seu aspecto material traçado e demarcado pelas ruas, casas, praças, prédios, pontes, estações de ônibus e trens, escolas, dentre outras edificações, espacialidades e vias” (SOUZA, 2013, p. 12).

parte da visualidade da cidade. A linha norteadora desse mapeamento acabou sendo a atuação de Benedito Junqueira Duarte, por sua gama variada de trabalhos com a fotografia na década de 1930, indo do retrato à fotografia jornalística, da documentação das transformações da cidade à fundação do FCCB. Através de sua trajetória também nos foi possível discutir o alcance do discurso bandeirista e as formas de difusão desse discurso, principalmente através do projeto da revista *S.Paulo*, durante o governo de Armando Salles de Oliveira. O discurso bandeirista tornou-se relevante no contexto da formação do FCCB pelo uso que o clube fez de seu símbolo, o bandeirante, para a criação de uma identidade forte e ressonante para o momento de sua fundação. Partindo da atuação de B. J. Duarte na vida urbana, movimentando-se entre as práticas e os discursos da/sobre a fotografia, surgem outros personagens importantes para as conexões e parcerias do FCCB que apontam para a funcionalidade do aparato burocrático do Estado Novo, como Francisco Patti e Prestes Maia. Alguns fotógrafos que se destacarão no Bandeirante, como Thomaz Farkas, Geraldo de Barros, Gaspar Gasparian, Gertrude Altschul, Marcel Giró, Eduardo Salvatore, surgem pontualmente através de depoimentos, entrevistas ou dados biográficos sobre a condição de imigrantes, a vida em bairros como o Brás, a formação profissional antes de se interessarem pela fotografia e ingressarem no FCCB já nas décadas de 1940 e 1950.

Da documentação à arte, a fotografia da cidade surge nessas trajetórias pessoais como formas de manipulação e organização de uma experiência pessoal que mantém relações intrínsecas com a cultura, e um conhecimento teórico, estético, prático e técnico disponível sobre a fotografia ³² (KOSSOY, 2009, p. 25 – 26). A fotografia é aqui entendida como inseparável de uma historicidade e de transformações inerentes às mudanças com relação às práticas, aos contextos, aos territórios, às condições, aos atores e desafios, assim como à recepção no meio social que será sempre diversa: “O importante é explorar como a imagem produz o real” (ROUILLÉ, 2009, p. 19). Essas trajetórias pessoais nos ajudarão a compor linhas que atravessam um momento de predominância do entendimento da fotografia como documento, ao mesmo tempo em que se conectam com questões importantes para a problematização da fotografia artística.

³² O fotógrafo, segundo Kossoy, faz parte dos componentes estruturais da criação da imagem fotográfica, que depende de elementos constitutivos e de coordenadas de situação. Os elementos constitutivos seriam o que a torna um objeto existente no mundo material: o assunto, a tecnologia e o fotógrafo. As coordenadas de situação seriam o espaço e tempo, um lugar e uma época em que a fotografia foi feita: “O espaço e tempo implícito no documento fotográfico subentendem sempre um contexto histórico específico em seus desdobramentos sociais, econômicos, políticos, culturais etc”. (KOSSOY, 2009, p. 25 – 26).

Interessa-nos num primeiro momento mostrar um panorama geral das possibilidades de criação fotográfica, tendo sempre em consideração que em si a fotografia ou qualquer outra imagem não é um documento, mas que antes ela é provida de valor documental que será variável segundo as circunstâncias ³³. Entender a fotografia dessa forma é colocá-la em relação, “no mundo concreto das práticas, das obras, das transições e das fusões” (ROULLÉ, 2009, p. 18 – 19). A fotografia foi chamada a cumprir o papel de ferramenta principal na documentação da cidade, mas também esteve presente nas discussões do campo cultural, tendo sua modernidade como norteadora dessas discussões. Esteve presente em instituições públicas servindo como ferramenta de controle, nos periódicos servindo a ideologias diversas, e foi o centro do debate de instituições privadas, criadas para a defesa de seu caráter artístico, os fotoclubes.

Acreditamos que os fotoclubes, para se estabelecerem num momento de predominância da fotografia documental vinculada à realidade/verdade, precisaram criar para si um campo de atuação que sustentasse uma disputa pela fotografia como forma de expressão artística. A aproximação das estruturas institucionais canônicas das belas artes com suas regras específicas para a avaliação do que seria a arte tornou-se um modelo a ser seguido pelas sociedades fotoclubistas: cursos, salões, concursos, publicações. Nesse panorama surge a estética do pictorialismo, difundida pelos fotoclubes numa tentativa de distanciar a fotografia de sua função científica e da “banalização” comercial, e aproximá-la o máximo possível das artes da pintura, da gravura e do desenho (ROUILLÉ, 2009, p. 239).

No caso do FCCB, as disputas para a construção de um lugar no campo cultural para a fotografia acontecia através das ações do fotoclube, que procuravam inserir a fotografia no circuito das exposições de arte, como por exemplo, as edições anuais dos salões internacionais e exposições individuais, mas também do discurso que este criava a partir de sua publicação mensal, o *Boletim Foto Cine*, o que procuramos ressaltar em nosso trabalho. Nesse sentido, entendemos que o FCCB faz uso do bandeirismo, criando um discurso em que o fotoclube se

³³ O caráter documental atribuído à fotografia especialmente no final do século XIX e nos primeiros decênios do século XX, e seu uso como ferramenta pelas ciências, além de contribuírem para afirmar o senso comum de que a fotografia é uma cópia do real, contribuiu para a criação de categorizações dentro do que ficou entendido como fotodocumentação, como explica Kossoy: “A chamada ‘fotografia documental’ abrange o registro fotográfico sistemático de temas de qualquer natureza captados do real; no entanto, existe, em geral, um interesse específico, uma intenção no registro de algum assunto determinado. É em função disso que surgiu o hábito de se separar ou dividir a fotodocumentação por classes ou categorias de documentação: jornalística, antropológica, etnográfica, social, arquitetônica, urbana, geográfica, tecnológica etc. Essas classificações são, não raro, pouco convincentes posto que permitem leituras sob diferentes abordagens, de acordo com a formação ou interesse pessoal dos diferentes receptores. Uma única imagem reúne, em seu conteúdo, uma série de elementos icônicos que fornecem informações para diferentes áreas do conhecimento: a fotografia sempre propicia análises e interpretações multidisciplinares” (KOSSOY, 2009, p. 51).

projeta como o bandeirante da fotografia artística/amadora da cidade, o que daria impulso para que a “marcha” dessa fotografia tivesse continuidade e chegasse ao seu auge de desenvolvimento e expansão pelo território brasileiro.

2.1.: A presença do discurso bandeirista no Foto Cine Clube Bandeirante

São bastante conhecidas as expressões gráficas, visuais, artísticas onde “paulista” é substituído por bandeirante – nas ruas, nas praças, nos discursos políticos, nos hinos e nas homenagens a São Paulo é muito frequente essa substituição. O bandeirante, sem sombra de dúvida, é a figura que, por excelência, representa a entidade paulista.
Kátia Abud³⁴

Oh! Este orgulho máximo de ser paulistamente!!!
Mário de Andrade³⁵

Acompanhando o itinerário da fotografia na sociedade industrial, mesmo durante os anos de predominância da fotografia-documento, a pergunta “a fotografia é arte?” convivia, inevitável, entre fotógrafos e intelectuais, se colocando como questão a ser debatida. Hildegard Rosenthal, por exemplo, quando perguntada sobre o que era para ela a fotografia, em entrevista gravada no Museu da Imagem e do Som (MIS) em 25 de maio de 1981, afirmou que a fotografia, antes de qualquer coisa, tem uma função:

Ela capta o momento, e isso é muito importante, nem por isso eu acho que a fotografia é uma arte. Por exemplo, as fotografias feitas em laboratório onde eles fazem experiências químicas, superposições... eu acho que isso não é a função da fotografia... A fotografia pode transmitir um momento que nunca mais vai voltar (ROSENTHAL apud MANOEL, p. 21, 2009).

Quando fala de uma imagem fotográfica manipulada em laboratório, Rosenthal refere-se à técnica do pictorialismo que, surgida na segunda metade do século XIX, foi praticada ainda durante as primeiras décadas do século XX com a intenção de defender a ideia de uma criação artística fotográfica, com base no princípio norteador das belas artes, fundado na primazia da mão do artista. A proximidade às belas artes fez-se também com relação à procura por uma estrutura institucional, com a fundação de clubes onde era possível a discussão e o aprendizado das técnicas pictóricas, que mantinham como premissa as intervenções diretas nos positivos, que passavam a ser obras únicas, a publicação de boletins,

³⁴ ABUD, 1985, p. 2.

³⁵ ANDRADE, 1986, p. 64.

catálogos de exposições, salões. Sendo desenvolvido e promovido pelos fotoclubes, o pictorialismo se ligou a ele de maneira profunda.

Os fotoclubes se desenvolveram em grandes centros urbanos, ligados diretamente à burguesia, aos profissionais liberais. Em São Paulo não foi diferente. No ano de 1926 foi criada a Sociedade Paulista de Photographia, organizada após uma excursão fotográfica, com a intenção de reunir os amadores da capital paulista em torno do pictorialismo e suas técnicas, aos moldes das reconhecidas associações internacionais, principalmente de Paris e Londres. No ano de 1927 realizaram o primeiro Salão de Arte Fotográfica, quando o clube estava sob a direção de Valêncio de Barros. Em 1929, lançam a revista *Sombra e Luzes*, que teve a duração de um ano, acabando junto com o próprio fotoclube (CAMARGO & MENDES, 1992, p. 55-57).

Outra iniciativa de reunião de fotógrafos amadores em São Paulo se realiza somente dez anos depois, em 1939, com a fundação do Foto Clube Bandeirante ³⁶. Tendo em vista a presença maciça da figura do bandeirante forjada como símbolo da identidade de São Paulo e da capacidade de liderança de sua gente, o nome escolhido para o clube de fotógrafos amadores não poderia passar despercebido. Ainda mais quando nos atentamos para os artigos publicados no *Boletim Foto Cine*, em que, de maneira geral podemos destacar a necessidade de criação de uma identidade que marque seus associados como artistas-fotógrafos empenhados no desenvolvimento de uma fotografia artística que pudesse concorrer com as produzidas nos mais desenvolvidos centros metropolitanos do mundo (entendido com isso Europa e Estados Unidos) se impuseram a missão de trazer a modernidade à fotografia brasileira, chamando para si a força e importância do símbolo bandeirante ³⁷. Portanto, nos convencemos de que “Bandeirante” não foi um nome escolhido aleatoriamente para designar um grupo de fotógrafos amadores - pela popularidade do termo nos anos de 1930, apegado apenas a um provável uso do senso comum como sinônimo de paulista. Autodenominando-se

³⁶ O “Cine” só começa a fazer parte do nome do clube em 1946, quando é inaugurado o Departamento de Cinematografia.

³⁷ Encontramos menções sobre a questão do bandeirismo no FCCB em duas dissertações, mas que, no entanto não foram desenvolvidas. Na dissertação de Lenzi encontramos: “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’. [...] A linguagem empregada nesse trecho, com um tom épico, heroico, referindo-se a um passado dito glorioso dos bandeirantes paulistas, 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” (LENZINI, 2008, p. 24-25); e na dissertação de Takami sobre a revista *S.Paulo*: “O bandeirantismo aparece em inúmeras situações como atributo de desbravamento, pioneirismo e liderança. Com esse sentido o termo foi usado no nome de um grupo de comunicação fundado em 1937 e de um clube fotográfico criado em 1939”. Em nota de rodapé para esse parágrafo temos: “Grupo Bandeirante de Comunicação e Foto Clube Bandeirante” (TAKAMI, 2008, p. 52).

bandeirantes, estavam se apropriando de uma gama extensa de produções históricas, culturais e políticas de sua época que tinham em seu centro a figura do bandeirante que estendeu as fronteiras e povoou os espaços em branco do território nacional.

Percebemos que o boletim, além de cumprir a função de divulgar a fotografia artística, cumpria também a função de fabricar uma identidade para o clube, tendo como sustentação a apropriação do símbolo bandeirante e a criação de uma história da fotografia artística paulista, em que o FCCB surge como herdeiro direto da Sociedade Paulista de Photographia. Os artigos que se propõem a contar a história da fundação do clube trazem dados pontuais sobre a criação da Sociedade Paulista até sua extinção que é explicada pela falta de um cenário propício, de um clima favorável: “O clima não era ainda favorável... as dificuldades insuperáveis... E assim chegamos a 1939” (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 13). A todo o momento, disseminado em textos de vários formatos, notas, crônicas, informativos, legendas de imagens e artigos é exaltado o “espírito bandeirante” que move os amadores do clube, chamados de “fotógrafos-bandeirantes”, “novos bandeirantes” ou somente “bandeirantes”, na superação das dificuldades, cumprindo a missão de criar um lugar sólido para a fotografia amadora, de levar adiante a “marcha da fotografia”.

No ano de 1948, José Donati, sócio fundador do FCCB, escreve um artigo intitulado “1939 – 1948”. Com esse texto pretende contar sobre a fundação do clube e fazer um breve balanço dos seus nove anos de atividades:

Precisamente às 2,45 horas do dia 29 de abril [de 1939] foi feita a última assinatura da ata de fundação. Surgia, **para maior glória de S. Paulo**, mais uma iniciativa: **reunir sob uma gloriosa legenda**, os amadores do Estado para que pudesse se difundir entre nós os **progressos da fotografia** e transportar **além das fronteiras** o valor artístico de nossa gente (DONATI, 1948, n. 24, p. 6 – grifos nossos).

O texto de Donati mantém desde o começo um tom grandiloquente e entusiasta - “Poucos anos Enorme progresso!” – que acompanha desde a ideia de criação do clube por um grupo reduzido de amigos que se reuniam em uma loja de materiais fotográficos, sua fundação e começo modestos com sede na rua São Bento, em uma sala alugada no prédio Martinelli, até o momento em que escreve, o ano de 1948, em que o Bandeirante “desfruta uma situação invejável”. É Donati o primeiro dos “bandeirantes” a explicitar no boletim a escolha do nome do clube:

Até o nome já havíamos imaginado: **Foto Clube Bandeirante!** Porque Bandeirante? Porque bandeirante – para quem não conhece a história pátria – é sinônimo de paulista; porque bandeirantes foram os paulistas que desbravaram os sertões do

Brasil; porque novos bandeirantes iriam ser estes outros paulistas que se propunham a levar avante essa nova bandeira: propagar e aperfeiçoar, desvendando ao Brasil, a arte fotográfica, entre nós só conhecida e praticada por poucos iniciados. E, iniciou-se a catequização (DONATI, 1948, p. 6 – grifo do autor).

Em outros textos existe, ora um apelo para que haja maior participação dos sócios, ora o reconhecimento dessa participação, exaltada como sendo a característica e o motivo dos sucessos do clube. Nesses casos é comum encontrarmos a expressão “família bandeirante”:

A paixão pela arte fotográfica os **uniu sob a bandeira do F. C. C. Bandeirante**. Médicos, engenheiros, advogados, industriais e industriários, comerciantes e comerciários, banqueiros e bancários, funcionários públicos e operários, etc., ali são todos simplesmente, amadores da fotografia. Irmanados pelos mesmos anseios que os levaram a buscar na arte da luz o espírito após as horas do árduo trabalho cotidiano, **formam uma grande família**, unida, coesa, cada um nas medidas de suas possibilidades, dando um pouco de seu trabalho desinteressado em prol da entidade que os congrega (ASSIM SÃO OS BANDEIRANTES, 1961, n. 127, p. 42 - grifos nossos).



FIGURA 1: Troféu Bandeirante – BFC, 1956, n. 100, p. 26.

Na primeira “Nota do Mês”, nome dado ao editorial do boletim, de maio de 1946, o apelo para que os sócios participem tem um intuito claro: contribuir 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” (A NOTA DO MÊS, 1946, n. 1, p. 2 – grifo nosso). Dez anos depois, em 1956, o clube instituiu como “prêmio máximo da fotografia paulista”, o Troféu Bandeirante, muito próxima da imagem de Fernão Dias publicada na primeira capa da revista *S.Paulo*:

Magnífica obra escultórica, em bronze, com 0,25 cts. de altura, sobre pedestal de mármore, **evocativa das legendárias figuras dos desbravadores do Brasil**, especialmente executada para esse fim pelo escultor Prof. Vicente Larocca, destina-se a premiar, todos os anos, aqueles artistas fotógrafos filiados ao FCCB que obtiverem o primeiro lugar na classificação anual dos salões nacionais e estrangeiros, assim como dos concursos internos em branco e preto e em côr na categoria “sênior”, que é a mais alta que o concorrente pode atingir (TROFÉU BANDEIRANTE, 1956, n. 100, p. 26 – grifo nosso).

Nossos grifos ao longo dos trechos retirados do *BFC* tem a intenção de ressaltar no discurso que este criou sobre a agremiação, sua vinculação com a figura mítica do bandeirante paulista, o desbravador dos sertões, o pioneiro, o herói glorioso. Os fotógrafos – bandeirantes, levaram para o seu campo de atuação o discurso da Marcha para Oeste, no esteio de uma retomada política da imagem do bandeirante, apropriou-se dessa imagem e construiu a si mesmo como herdeiro de uma vertente amadorística da fotografia, que somente através de sua liderança e organização chegaria ao desenvolvimento pleno de seu potencial estético e institucional.

Existe não uma reprodução do discurso bandeirista, mas uma apropriação que o torna pertinente dentro da estrutura do fotoclube. Não é apenas um eco, mas uma criação discursiva que lança mão do que já existe e que funciona muito bem, para impulsionar as atividades em um campo ainda pouco explorado como o das agremiações de fotografia no país na década de 1930. A construção da filiação dos membros do fotoclube e de suas ações pioneiras no campo da fotografia paulista ao bandeirante como figura representativa do estado de São Paulo certamente deve-se à grande difusão do símbolo bandeirante na década de 1930, e à associação de fotógrafos que transitavam no meio intelectual e jornalístico ao lado de personagens centrais dessa fabricação identitária, como foi o caso de B. J. Duarte ³⁸, nomeado o primeiro vice-presidente do Bandeirante em 1939, e participando de diversas formas das atividades do clube ao longo das décadas de 1940 e 1950.

Essas conexões nos levaram a notar, através do trânsito de B. J. Duarte pelo cenário fotográfico paulistano, seu importante trabalho no Setor Iconográfico da Divisão de Documentação Social e Estatísticas Municipais do Departamento Municipal de Cultura da

³⁸ Segundo Rubens Fernandes Jr., em seu texto *B. J. Duarte. Invenção e modernidade na fotografia documental* (2007), o nome de Benedito Junqueira Duarte não é muito conhecido das novas gerações, pois seu trabalho até agora não teve o reconhecimento devido e sua importância ressaltada no panorama da fotografia paulistana. Realmente, é difícil estudar a fotografia feita em São Paulo sem passar por B. J. Duarte. Sua educação em fotografia começou cedo, aos dez anos de idade, quando foi escolhido pelo tio, entre os sobrinhos homens, para receber a educação em sua área de trabalho, a fotografia. José Ferreira Guimarães, o Tio Gui, morava em Paris na década de 1920, quando leva Benedito para morar com ele. (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 2). De volta a São Paulo, entre os anos de 1929 e 1933, trabalhou como repórter fotográfico para o jornal *Diário Nacional*, órgão oficial do Partido Democrático, cujo redator-chefe era seu irmão, Paulo Duarte. B. J. Duarte também circulava entre a intelectualidade paulistana, e teve a oportunidade de retratar Olívia Guedes Penteado, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Alcântara Machado, Di Cavalcanti, Barão de Itararé, Lasar Segall, entre outros. Em 1935, foi convidado para integrar um projeto inovador na imprensa brasileira: *Revista S. Paulo*, lançado pelo então governador de São Paulo, Armando Salles de Oliveira. Na redação da revista encontramos Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Leven Vampré, Osmar Pimentel, Francisco Carlos de Castro Neves. Na divisão de fotografia, Theodor Preisling e B. J. Duarte. Na direção de arte Lívio Abramo, que geralmente recebia as fotografias e fazia as fotomontagens. Também teve participação relevante no Foto Cine Clube Bandeirante, como fundador e associado, ajudando a constituir parcerias importantes do clube com a Prefeitura, como veremos mais adiante.

cidade de São Paulo durante as décadas de 1930 a 1950. Não teríamos como nos alongar muito sobre as diversas atividades de B. J. Duarte durante a primeira metade do século XX que o conectaram diretamente ao discurso bandeirista de formas distintas. No entanto, sua importância para a fotografia paulista é inegável e incontornável e precisa ser ressaltada. Sua prática fotográfica se aproximou de um importante processo de conservação e de documentação da cidade de São Paulo, através de sua atuação do Setor de Iconografia, que o colocou diretamente em contato com outros fotógrafos, anteriores e contemporâneos a ele, que também desenvolveram o trabalho de documentação da cidade e suas transformações durante seus surtos desenvolvimentistas: Militão Augusto de Azevedo ³⁹, Aurélio Becherini ⁴⁰, Guilherme Gaensly ⁴¹, Valério Vieira ⁴², Vincenzo Pastore ⁴³. Para se ter uma ideia do grande

³⁹ Militão Augusto de Azevedo (1837 – 1905). Nascido no Rio de Janeiro, antes de se profissionalizar na fotografia, Militão foi ator de teatro, representando na Companhia Joaquim Heliodoro. Começou seu trabalho com a fotografia como empregado no estabelecimento de Joaquim Feliciano Alves Carneiro, fundado no Rio de Janeiro em 1850, com uma filial em São Paulo, a partir de 1862, ano em que Militão faz suas primeiras tomadas da cidade de São Paulo. Com a morte de Gaspar Antônio da Silva Guimarães, sócio de Joaquim Carneiro, em 1875, Militão tornou-se seu sucessor no estabelecimento que passou a chamar Photographia Americana. Por seu estabelecimento passaram inúmeras pessoas interessadas em guardar seus retratos. Segundo Kossoy, o acervo de retratos de Militão conta com seis volumes, num total de 12.500 imagens, “coladas e numeradas consecutivamente com a finalidade de estabelecer o correspondente número do negativo e a respectiva identificação” (KOSSOY, 2002, p. 68). O *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo 1862 – 1887*, formado por um conjunto de 60 fotografias, sendo que 18 delas são pares comparativos de vistas de São Paulo com um intervalo de 25 anos entre elas: “[...] esse conjunto de vistas fotográficas tem se mostrado de valor único para que se possa constatar a nova fisionomia que ganhou a capital paulista em virtude do salto econômico por que passava nos derradeiros anos do Império” (KOSSOY, 2002, p. 71).

⁴⁰ Becherini é considerado um dos primeiros repórteres fotográficos de São Paulo. Imigrante italiano, chegou ao Brasil por volta de 1900 e começou seu trabalho como fotógrafo colaborando gratuitamente com vários periódicos da cidade, como o *Correio Paulistano* e o *Jornal do Comércio*, além das revistas ilustradas *Cigarra*, *Vida Doméstica* e *Cri-Cri* e o *Estado de S. Paulo* (GARCIA apud BECHERINI, 2009, p. 31).

⁴¹ Suíço nascido em 1843, ainda criança imigrou com a família pra Salvador, Bahia, onde teve sua formação em fotografia. Entre 1870 e começos dos anos de 1880, Gaensly divulgava sua primeira casa comercial em *cartes de visite* e anúncios em nome de Photographia do Commercio. Nessa época, segundo Kossoy, já se orgulhava de ter a maior coleção de vistas de Salvador. Em 1888 aparece a casa Gaensly & Lindermann, associação entre Guilherme e seu cunhado Rodolpho Lindermann (KOSSOY apud GAENSLY, 2011, p. 13 - 14). Só aos 50 anos de idade, em 1893, foi que Gaensly começou a interessar-se por São Paulo, que a essa altura despontava como um campo promissor para a atividade fotográfica, justamente por seu grande desenvolvimento urbano, populacional e comercial resultante da economia cafeeira. Abriu uma filial da casa Gaensly e Lindermann ⁴¹ na Rua Quinze de Novembro, uma das ruas que formavam o chamado “triângulo” das principais vias da cidade, ao lado da São Bento e da Direita (GRATIVOL, 2011, p. 18). Em 1913 ainda estava em atividade, contado já 70 anos de idade (KOSSOY, 2011, p. 12).

⁴² Valério Vieira nasceu na cidade Angra dos Reis, no dia 16 de novembro de 1862. Filho de imigrante português, fazendeiro de café. Assistiu aulas de pintura e música na Academia Imperial de Belas Artes e aprendeu os processos da fotopintura quando trabalhou no estúdio de José Ferreira Guimarães (CAMARGO, 2013, p. 60), tio de Benedito Junqueira Duarte, com quem este, mais tarde, já no estúdio de Paris, também aprendeu a fotografar. Vieira teve estúdio em Pindamonhangaba e Ouro preto, se instalando em São Paulo em 1894, com um estúdio na Rua XV de Novembro. Em poucos anos formou um grande clientela na cidade, tornando-se uma figura popular entre os paulistanos. Vieira também explorou as possibilidades técnicas e criativas da fotografia, destacando-se sua fotomontagem “Os trinta Valérios” e suas panorâmicas de vistas ampliadas em painéis de grandes dimensões, como o da cidade de São Paulo tomado do alto do Liceu Coração de Jesus, confeccionado com 12 metros de comprimento e cerca de 1 metro de altura (KOSSOY, 2002, p. 320).

trabalho de B. J. Duarte para a criação e disponibilização do arquivo de fotografias, além de sua visão sobre o trabalho iconográfico, vale a pena transcrever uma parte de sua entrevista de 1986 para o Museu da Imagem e do Som:

Primeiro, cuidei de, um por um, retirá-los de seu sarcófago, livrá-los da poeira acumulada e, aos que se achavam quebrados, proporcionar-lhes quando possível a devida restauração. De todo esse espólio iconográfico, consegui recuperar, limpar e conservar depois em arquivos especiais, fabricados sob minha orientação, algumas centenas dessas chapas, devidamente acomodadas em gavetões próprios, dotados de ranhuras verticais, para separar cada unidade uma da outra e assegurar-lhes ventilação adequada. [...] Havia nessa época, no Departamento, um desenhista, o Domingos Juliano, que passava para o papel as minhas ideias de arquivos, fichas de identificação, embalagens para negativos etc. Cada imagem foi tombada em ficha individual, catalogada na cronologia de sua data de tomada de vista e na topografia da cidade paulistana. Com auxílio de livros especializados (o *São Paulo Antigo*, de Antônio Egídio Martins, me foi importantíssima fonte de informações), de velhos almanaques (o editado por Jules Martin, o construtor do primeiro Viaduto do Chá, notadamente) e muitos outros elementos de consulta, consegui analisar esses aspectos da cidade antiga, determinar sua localização nas áreas urbanas e, em muitos casos, até indicar a data provável de sua tomada fotográfica. Cheguei até mesmo a formar uma pequena biblioteca especializada na Seção de Iconografia, com obras raras, que comprei aqui e ali durante muitos anos. [...] Os dados obtidos na pesquisa iconográfica eram depois copiados nas fichas, acompanhadas de uma cópia de cada negativo, facilitando assim sua consulta. [...] nunca se pouparam esforços para chegar a consequências precisas, ou historicamente aceitáveis. Aliás, a pesquisa iconográfica, justamente por quase sempre deferir resultados relativos, nunca representará o trabalho de um único indivíduo na busca de soluções finais. É obra de constantes reavaliações, dependentes de observações subsequentes e de contínua mobilidade. Uma fotografia identificada por um pode ser reconhecida por outro e, sua credibilidade obtida por mero acaso. Um documento comentado por certo autor indiscutivelmente responsável e de boa-fé é passível de, em outros tempos e circunstâncias, sofrer correções e adendos por parte de outro pesquisador, de outra cultura, a dispor de outros meios, inacessíveis contudo ao primeiro. Por outro lado, toda definição é perigosa, lá diz o brocado latino. De fato a prática e o tempo têm me ensinado que, às vezes, é preferível uma indefinição a uma assertiva apenas maleável. É com esse sentido de humanidade que deve ser focado o meu trabalho que, no mais e quanto possível, seguiu de perto as pegadas desses incansáveis caçadores de imagens, sem cuja pertinácia e arte – a arte e a pertinácia de Militão, de Valério, de Guilherme Gaensly e de outros sem contar os anônimos – não se teria hoje o comovente relato de corpo inteiro da cidade antiga, cujos aspectos, topografia e monumentos de inegável valor e alcance histórico, artístico e social, a ganância e a irreflexão de governos e particulares não souberam ou não quiseram preservar (DUARTE, 2007, p. 200 – 201).

⁴³ Vincenzo Pastore, fotógrafo italiano nascido em Casamassima, Puglia, Itália. Chegando ao Brasil provavelmente no princípio de 1890. Em São Paulo, se estabelece na Rua da Assembléia, 12, e teve sucesso como retratista. Sua esposa, Elvira Leopardi Pastore foi assídua colaboradora nos trabalhos de laboratório de seu marido. Além de seu trabalho de estúdio, Pastore registrou as ruas de São Paulo, especificamente os arredores do centro e suas imediações, “captando instantâneos num estilo jornalístico da população mais simples que tomava as ruas, como os meninos engraxates e jornaleiros (possivelmente filhos de imigrantes) que jogavam bolinhas de gude nos momentos vagos, vendedores ambulantes (homens e mulheres) e carregadores próximos à estação” (KOSSY, 2002, p. 253). Nesse sentido essas fotografias de rua de Pastore, segundo Kossoy, estabelecem um contraponto com as vistas estéticas de Gaensly (KOSSOY, 2002, p. 254).

Atuou ainda tanto na revista *S. Paulo* quanto no FCCB, momentos em que percebemos a difusão do discurso bandeirista, além de ter desenvolvido outra linha da fotografia (além da artística), que não tinha ainda sido concretizada nos anos de 1930: o fotojornalismo. Entre os anos de 1929 e 1933, B. J. Duarte trabalhou como fotógrafo do jornal *Diário Nacional*, órgão oficial do Partido Democrático. O editor-chefe do jornal era seu irmão Paulo Duarte. Nessa época ainda não conhecia o trabalho de um “fotógrafo de jornal” (denominação que segundo Duarte foi criada para diferenciá-los dos jornalistas), e então teve que “aprender o código e incorporar os ‘vícios’ da profissão para desenvolver sua atividade” (FERNANDES JÚNIOR apud DUARTE, 2007, p. 15) ⁴⁴. A necessidade de diferenciação entre o “fotógrafo de jornal” e o jornalista se devia ao fato da pouca consideração com o trabalho do fotógrafo no jornal, que, segundo o depoimento de Duarte no Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1981, “o fotojornalista era o degrau mais baixo da redação e nem era considerado jornalista” (DUARTE apud FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 15) ⁴⁵.

⁴⁴ Duarte havia acabado de retornar ao Brasil, depois de viver desde seus onze anos em Paris, com o tio-avô fotógrafo: [...] nos meados de 1929, ingressei na redação do “Diário Nacional”, órgão oficial do Partido Democrático, de que foi redator-chefe meu irmão Paulo. Nessa época eu era recém-chegado da França, onde se desenvolveu todo o meu aprendizado na fotografia, ao lado do meu tio-avô José Ferreira Guimarães primeiramente, depois nos estúdios Reutlinger, um dos mais renomados fotógrafos parisienses de então. Ao retornar ao Brasil, após cerca de oito anos de estágio na Europa, eu conhecia bem a fotografia artística, notadamente o gênero “Retrato”, mas era totalmente jejuno quanto à fotografia aplicada ao jornalismo (DUARTE, 1982, p. 69).

⁴⁵ Segundo Telma Campanha de Carvalho Madio (2007) em sua pesquisa sobre a fotografia e os fotógrafos no jornal *O Estado de São Paulo*, mesmo os jornais do começo do século XX mantendo entre seus colaboradores um fotógrafo (no caso de *O Estado de S. Paulo*, Aurélio Becherini, já desde 1914), “o fotógrafo ainda não tinha *status* de repórter” (MADI, 2007, p. 72). A autora também cita o depoimento de Duarte para o Museu da Imagem e do Som, de 1986, onde este volta a afirmar que o fotógrafo não era considerado um jornalista, mas um fotógrafo de jornal, reforçando que a profissão de fotojornalista, naquele momento, ainda estava se formando: “A fotografia utilizada pela imprensa, nesse momento, ainda não havia alcançado o *status* de fotojornalismo, em que o conteúdo informativo da imagem é o preponderante. De todo modo ela já se caracterizava por apresentar novas formas de se entender a realidade e por familiarizar o olhar dos leitores com novas perspectivas e visões de mundo” (MADIO, 2007, p. 86). Esse período de trabalho nos jornais foi importante para sua formação. Foi quando conheceu e passou a valorizar esse trabalho através do contato com fotógrafos destacados da imprensa paulistana, como Aurélio Beccherini, considerado o primeiro “fotógrafo de jornal” da imprensa paulistana, no jornal *O Estado de S. Paulo*, Manuel Gonjo, no *Diário Popular*, Mazza, no *Correio Paulistano*, Miguel Falleti, no *A Gazeta*, Chico Vizzone, Sérgio Lyn, Edgard Payne, Narciso dos Santos, Roberto Maia, Indalécio Wanderley, Theodor Preising (FERNANDES JÚNIOR apud DUARTE, 2007, p. 15). O respeito dos fotógrafos “veteranos” veio depois que conseguiu um grande “furo”: “Nesse final de década, trabalhava nos principais jornais de S. Paulo um grupo heterogêneo de fotógrafos, em cujo seio fui acolhido a princípio com certa desconfiança, por ser o mais moço no meio deles, depois com certo respeito em consequência de uma rude prova de fogo por que passei e que lhes causou espanto e admiração: o “furo” que lhes pespeguei, mais em resultado de pura sorte, do que de habilidade profissional. Isso aconteceu, quando, com dois ou três tiros no abdome, foi assassinado, à porta do Congresso do Estado, o mui temido “major” Molinaro, cabo eleitoral do Partido Republicano Paulista e dono absoluto de todo o distrito do Bom Retiro e adjacências. Como o Congresso do Estado funcionava onde hoje se localiza a cabeceira do Viaduto Dona Paulina e a redação do “Diário Nacional” a dois passos dali, à Rua Benjamin Constant quase esquina com o Lgo. De S. Francisco, fui logo alertado a respeito da cena de sangue que acabava de representar-se na Pça. João Mendes. Em questão de minutos, lá estava eu, sozinho, a fotografar o corpo obeso do major Molinaro, caído nos degraus da entrada da casa legislativa do Estado, tarefa cumprida antes mesmo da chegada da Polícia e de meus colegas de outros jornais. Quando esses, afinal, esbaforidos,

Foi no final de 1935, simultaneamente ao trabalho na Seção de Iconografia, que Duarte foi chamado para participar da revista *S.Paulo*, projeto inovador que circulou em dez edições mensais somente no ano de 1936, impressa pelo sistema de rotogravura ⁴⁶, em que a imagem, principalmente a fotográfica, tinha importância central, e que aqui nos interessa também por evidenciar a veiculação do discurso bandeirista na década de 1930. A imagem fotográfica sempre atuou como um instrumento poderoso para a manipulação da opinião pública, veiculando facilmente ideias ligadas a diferentes ideologias. Seu uso com essa finalidade se deve principalmente à credibilidade que a imagem fotográfica alcançou como sendo expressão direta de uma realidade, de uma verdade, contribuindo decisivamente para “a larga utilização da fotografia para a veiculação da propaganda política, dos preconceitos raciais e religiosos, entre outros usos dirigidos” (KOSSOY, 2009, p. 20). A complexidade do uso integrado de texto e imagem na revista *S.Paulo* faz com que seu surgimento seja entendido como “a primeira vez na imprensa brasileira, [em que] víamos o reconhecimento do valor informativo e didático da imagem fotográfica” (FERNANDES JÚNIOR apud DUARTE, 2007, p. 15).

Podendo ser abordada como parte integrante de um quadro amplo de ferramentas de propaganda vinculado a um projeto intelectual para a criação da brasilidade utilizando o símbolo do bandeirante, a revista *S.Paulo* foi lançada pelo governo de Armando Salles de Oliveira ⁴⁷, sendo dirigida por Cassiano Ricardo ⁴⁸, Menotti Del Picchia e Levén Vampré.

surgiram no local do crime, lá só se via as poças de sangue a marcar o lugar da violenta ocorrência, já que o corpo do major houvera sido removido para o necrotério da Polícia Central, com vistas à necropsia de praxe. Minhas fotografias se tornaram, assim, exclusivas, mais tarde requisitadas pelo Gabinete de Investigações para ilustrar o inquérito aberto. Depois de tal façanha, passei a ser tratado de igual para igual no meio daqueles homens, os mais humildes colaboradores do quadro de qualquer das redações de então, os chamados “fotógrafos de jornal”, apelativo criado para diferenciá-los dos jornalistas legítimos, os editorialistas, repórteres, secretários de redação, redatores-chefes etc” (DUARTE, 1982, p. 69-70). Depois de 1933, Duarte voltou a trabalhar com retratos, numa época em que circulava entre a intelectualidade paulista, por isso tendo a oportunidade de fotografar Olívia Guedes Penteado, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Lasar Segall, Alcântara Machado entre outros.

⁴⁶ Segundo a descrição de Carlos Alberto Sampaio Barbosa, a revista *S.Paulo* não havia sido a primeira a utilizar o processo de rotogravura, definido como “um processo de heliogravura que utiliza fôrma cilíndrica de cobre para impressão rotativa, ou seja, uma heliogravura rotativa. Uma das primeiras publicações em rotogravura em São Paulo foi o *Suplemento em Rotogravura* distribuído pelo *O Estado de S. Paulo* que circulou entre 1930 e 1944 exemplo seguido pelo *Diário de S. Paulo*. Estes suplementos procuravam fazer frente às revistas ilustradas da época como *A Cigarra* e *Fon-Fon*, embora se diferenciem pelo projeto gráfico” (BARBOSA, 2011, p. 5).

⁴⁷ A revista, segundo Takami, tinha caráter semi-oficial, significando que teria vínculos com o governo de Armando Salles de Oliveira, mas que também atendia a expectativas de outros grupos de interesse (TAKAMI, 2008, p. 29).

⁴⁸ Cassiano Ricardo foi um dos principais ideólogos do Estado Novo. Escreveu seu principal livro desse período, *Marcha para Oeste*, “crucialmente na virada do ano novo de 1938, pouco depois do golpe, e [o] retribui cuidadosamente nos anos seguintes”, calcado “na imagem da Nação que caminha pelas próprias pernas em busca de sua concretização” (LENHARO, 1986, p. 55-56). Foi membro da Academia Brasileira de Letras desde 1937, quando publicou *Brasil no Original*, obra também com temática bandeirante. Sua participação no movimento

Assinavam também os fotógrafos Theodor Preising e B. J. Duarte, que aparece com o pseudônimo de Vamp. Além desses nomes que figuravam nos créditos da revista, colaborava também o gravador Lívio Abramo, responsável pela produção gráfica, e os redatores Osmar Pimentel e Francisco de Castro Neves, estudantes de direito (TAKAMI, 2008, p. 12). Diretamente ligada aos intelectuais dos grupos Verde-Amarelo e Anta, a revista também foi meio de divulgação do Movimento Cultural Bandeira, publicando seu “programa - manifesto em seu número 9 de setembro - outubro de 1936” (BARBOSA, 2011, p. 19).

A revista confirmava a vertiginosa construção ininterrupta da capital, de que falou Lévi-Strauss, utilizando expressões/slogans como “terceira cidade da América do Sul em população”, “o maior parque industrial da América Latina”, cidade que “constrói três casas por hora” (KOSSOY, 2004, p. 428). Segundo Kossoy, “órgão documental das realizações paulistas”, a revista também destacava a “Raça Paulista”, através da “competência” do gerenciamento do governo estadual. O desempenho econômico com bases na indústria, no comércio, na agricultura, assim como a exaltação da educação dos jovens de forma geral, a vocação para o trabalho, para a construção e desenvolvimento da cidade e do povo de São Paulo, ganhou espaço privilegiado com as montagens fotográficas nas páginas da revista. O investimento nos recursos visuais vinha reforçar o apelo político-ideológico que se centrava na questão da modernidade, na exaltação do poderio paulista do governo de Armando Salles Oliveira.

modernista foi através do Grupo Anta, criado a partir do anterior Grupo Verde-Amarelo, do qual participou junto com Menotti Del Picchia e Plínio Salgado (BARBOSA, 2011, p. 57). Já em 1925, junto com Francisco Patti (depois diretor do Departamento de Cultura de São Paulo, por isso nome bastante presente nos boletins do FCCB) e José Lannes, fundou a revista *Novíssima*, com a intenção de promover uma “radical revisão do seu comportamento em literatura” (MONTEIRO, 2003, p. 57). O próprio título da revista tinha a intenção de indicar os novos rumos que pretendiam dar ao que já era entendido como novo na literatura brasileira. Já nesse projeto Ricardo toma um rumo nacionalista: “Eu queria renovar de outra maneira. Não concordava com um movimento revolucionário que, a pretexto de evolução, importava o ‘dadaísmo’ francês, o ‘expressionismo’ alemão e o ‘futurismo’ italiano. Nós queríamos um ísmo nosso: eu, Menotti, Plínio, Bopp e outros. Não queríamos a arte de salão. Queríamos arte com função humana, social. Surgiu, então, o Manifesto de Oswald. Era a ‘Anta’ versus ‘Antropofagia’” (RICARDO apud MONTEIRO, 2003, p. 58). Segundo biógrafos de Ricardo, a ideia de chamar o grupo de dissidentes do movimento modernista de “Grupo Anta” surgiu em conversa informal em uma cafeteria de São Paulo, o Café Guarani da Rua 15 de Novembro, então ponto de reunião de intelectuais paulistas. “Anta” seria o símbolo das coisas próprias da terra brasileira, com a missão de combater os “ismos” importados, promovendo os valores nacionais contra a corrente antropofágica de Oswald e Mário de Andrade, considerada de origem aristocrática, importadora de modismos para arte brasileira, sem engajamento com o humano e social, “literatura de torre de marfim” (MONTEIRO, 2003, p. 58 – 59). Esteve ainda ligado a outro grupo, o Movimento Cultural Bandeira, que se configurou como um movimento de orientação política e social da opinião pública, que segundo seus integrantes tornava-se indispensável naquele momento, mas não chegando a se configurar como um partido político-eleitoral como foi o integralismo. Depois do levante Comunista e da promulgação da Lei de Segurança Nacional, surgiu o Manifesto Bandeira assinado por Alcântara Machado, Almeida Prado, Cassiano Ricardo, Fonseca Telles, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade (que segundo o documento assinou também por Paulo Prado), Menotti Del Picchia, Monteiro Lobato, Paulo Setúbal, Plínio Barreto, Rubens do Amaral e Valdomiro Silveira (MANIFESTO BANDEIRA apud MONTEIRO, 2003, p. 392).

Usando um tom épico, a publicação exaltava o povo paulista em marcha, se inspirando num repertório vanguardista que tinha como exemplo correlato a revista russa *SSSR na stroike* (URSS em construção) (TAKAMI, 2008, p. 94 – 97), estando ainda em sintonia com o que se produzia em outros lugares da Europa, como a revista francesa *Vu*. Em São Paulo, num período de patriotismo exaltado baseado na ordem educação, trabalho, família e progresso, “podemos perceber a força das imagens articuladas numa sintaxe completamente nova para as artes gráficas daquele momento” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 16). Os textos eram dispersos em espaços geometrizados, mais como complementos informativos. As imagens fotográficas em montagens eram acrescidas de tabelas, gráficos, ícones que complementavam o caráter visual da revista, trazendo informações que poderiam ser comparadas rapidamente entre si, sobre as realizações do governo nos diversos campos.

Sobre o forte uso do bandeirismo para reforçar a propaganda ideológica do estado, temos como exemplo o número de abril de 1936, que traz na capa a efígie de Fernão Dias Paes Leme, que “se encontra de meio corpo, tomado de baixo para cima, olhando para baixo, sério, pensativo, numa produção visivelmente retocada, onde a figura se destaca do fundo negro” (KOSSOY, 2004, p. 429). Segue à imagem do bandeirante um texto assinado pela redação, comentado por Boris Kossoy:

Enquadra a capa deste numero a efígie máscula e pensativa de Fernão Paes Leme, o “rude cabo de tropa em cujas botas se enrolavam as léguas”. Realizando o sonho paulista de fazer um grande Brasil a sua bandeira rompeu as brenhas americanas, numa arrancada épica, imortalizada hoje pelos Poetas da Raça. Este é o bandeirante bem paulista, nascido no planalto, gigante de vontade férrea animada pela energia do comando. Tipo completo do “chefe”, em sua energia se funde a nitidez dos objetivos e a irredutível tenacidade em alcançá-los. O espírito de Piratininga tem, nesse vulto homérico, o modelo psicológico da Raça, uma vez que à irradiação de uma força indomável que se espalha em função civilizadora de conquista, junta ele a beleza imortal do poema que é o sonho verde das esmeraldas. Com Fernão Dias Paes Leme é o próprio S. Paulo que caminha à procura do Brasil, modelando a forma de brasilidade bandeirante, que é a perpétua dilatação da pátria e sua fixação dentro de um sentido disciplinador e orgânico. O tipo social da “bandeira” é, na aurora da nacionalidade, o embrião político da única e vitoriosa concepção de Estado brasileiro: fraterna solidariedade dos seus membros obedientes à firme unidade do comando. Foi essa disciplina, guerreira e mística, que permitiu a posse do sertão hostil e bárbaro [...]. Neste instante de fecunda agitação espiritual, quando alguns elementos, cuja atividade vai do objetivo puramente faccioso à aniquiladora desordem extremista, rondam a passionalidade bandeirante, seguros de encontrar, na sua possível desunião, o ponto vulnerável para a realização de certos propósitos inconfessáveis, nada mais oportuno do que um pouco de reflexão diante da imagem evocativa e austera de Fernão Dias Paes Leme. A muda linguagem desse símbolo vale, sem dúvida, por um brado de advertência (KOSSOY, 2004, p. 429 – 430).

Logo depois do texto foi publicada uma fotografia de página inteira do governador Armando Salles Oliveira, sentado, olhando para baixo, sério e pensativo, absorto na leitura de

um documento. Através de uma visualidade moderna, surge a construção ideológica que une os dois bandeirantes, que a despeito do longo afastamento temporal, são “modelos psicológicos da Raça”, paulistas que moldam a identidade do país através de uma brasilidade bandeirante (KOSSOY, 2004, p. 429). Tendo em vista a sequência das imagens de Fernão Dias e Armando Salles Oliveira e a correlação implícita entre elas, lembramos o início do primeiro bloco do filme de *Os Bandeirantes*, de Humberto Mauro, em que Taunay⁴⁹ aparece

⁴⁹ Afonso de Taunay foi figura central nesse processo de construção de uma identidade bandeirante para o Estado de São Paulo, e no caso específico da iconografia destacamos junto à sua atuação do Museu do Ipiranga, a presença das fotografias de Militão Augusto de Azevedo. Foi um dos primeiros a utilizar a imagem na história como recurso didático na construção de narrativas visuais que pudessem alcançar o público popular e heterogêneo que visitava o Museu (LIMA & CARVALHO, 2012, p. 35 – 36). Durante sua longa gestão, de 1917 a 1945, Taunay criou no espaço do Museu Paulista o imaginário de uma identidade nacional ligada ao passado colonial de São Paulo, deu materialidade, por intermédio de imagens profundamente evocativas, a uma história que havia construído em sua obra historiográfica, principalmente na monumental coleção *História Geral das Bandeiras Paulistas*, em onze volumes. Mas não só Taunay investiu nessa reformulação historiográfica. Foram feitos grandes esforços pessoais por parte de muitos homens de letras e investimentos públicos nos primeiros decênios do século XX na tentativa de transcrever e publicar documentos diversos a respeito do Brasil: “Os esforços despendidos em torno dessa busca de documentação estavam atrelados à necessidade que esses homens de letras tinham de definir o que era o Brasil, o que era ser brasileiro, o que era ser paulista. Para Taunay, a melhor forma de se escrever a História do Brasil era por meio da realização de uma ‘História dos Costumes’, portanto, as ‘minas virgens’ que se descobriam a cada dia deveriam servir para que os ‘mosaístas’ compusessem a História não mais política e administrativa, denominada ‘história batalha’, mas sim uma ‘História da Civilização’” (ANHEZINI, 2011, p. 64). Taunay elaborou uma alegoria no espaço do Museu do Ipiranga cuja base estava numa concepção de história do Brasil na qual o bandeirante paulista era principal elemento constituinte da nacionalidade brasileira (CHIARELLI, 1998, p. 25). Fica claro que o bandeirante na historiografia e no uso simbólico que teve por instituições e intelectuais, desde o século XIX até os anos de 1940, não se manteve fixo, sendo sempre retomado e reformulado de acordo com as necessidades de cada momento em questão. Para que o bandeirante se tornasse o herói protagonista da epopeia bandeirante, foi necessário ocorrer uma mudança de direcionamento na interpretação e no uso da imagem do bandeirante histórico e do período colonial brasileiro executada na construção de uma historiografia nacional, dentro das instituições responsáveis por essa construção, como o IHGB, IHGSP. Nessa tentativa de definir o que era o Brasil, a arte era entendida como um instrumento, um meio para se conseguir chegar aos seus propósitos. Desenhos e aquarelas de São Paulo e do interior na época da colônia, feitos por Hercule Florence, Debret, Adriano Taunay, Kidder e outros foram copiados, reproduzidos em trabalhos a óleo, e considerados por Taunay como documentos. Sobre a reunião dos trabalhos de Hercule Florence e as cópias feitas para o Museu do Ipiranga, Arnaldo Machado Florence, bisneto de Hercule Florence e associado do Foto Cine Clube Bandeirante, falou em uma palestra dedicada à descoberta da fotografia por seu bisavô, que posteriormente foi transcrita com ampliações para ser publicada em dois volumes do *Boletim Foto Cine*, em 1948: “Em relação aos trabalhos que documentaram a expedição científica, bem como desenhos e retratos que estavam espalhados em diversas mãos, foi feito um grande serviço por iniciativa do Sr. Dr. Washington Luiz, quando prefeito de S. Paulo e do Sr. Afonso Taunay, então diretor do Museu Paulista, reunindo esses desenhos e retratos e mandando reproduzi-los, alguns em dimensões aumentadas, por pintores paulistas de nomeada, colocando-se estas cópias em diversas salas do grandioso e artístico palácio do Museu do Ipiranga” (FLORENCE, 1948, n. 27, p. 7). O potencial pedagógico da imagem do bandeirante foi também utilizado pelo cinema. Em 1936 foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), que ressignificou os ícones instituídos da nacionalidade, inventou outros e criou um Brasil que aparecia no cinema (SCHVARZMAN, 2004, p. 20). As cenas cotidianas da colônia criadas por Taunay foram reinterpretadas em *O descobrimento do Brasil*, de 1937, e *Bandeirantes*, de 1940, dirigidos por Humberto Mauro. Foram imagens criadas através da mediação de um Estado financiador de uma instituição, o INCE, e voltada para o cinema educativo, e pelas ideias e projetos de Humberto Mauro em conjunto com Roquette-Pinto e com o próprio Taunay. Essa informação vem reforçar a importância do estudo da historiografia criada entre os anos de 1910 e 1930, principalmente essa história dos costumes em que se empenhou Taunay, que serviram de base para a criação desses filmes na década seguinte, usados como meio de ensino do passado do país, sendo divulgado para um público bastante amplo (ANHEZINI, 2011, p. 173).

atrás de uma mesa cheia de livros e papéis, escrevendo e consultando textos. Segue a primeira intervenção do locutor, “informando-nos de que se trata de um historiador das bandeiras e de um membro da Academia Brasileira de Letras”, um argumento de autoridade para a história que então se começa a ser valorizado (MORETTIN, 2013, p. 309). Percebemos as diferentes formas de apropriação do discurso bandeirista e da imagem do Bandeirante na década de 1930, e dessa maneira, como no FCCB esses elementos foram apropriados e reorganizados de forma a ser uma das ferramentas, a mais evidente, a auxiliar em sua construção identitária.

Cassiano Ricardo, diretor da *Revista S.Paulo*, já havia participado na década de 1920 de um movimento de afirmação da identidade paulista, da elaboração de uma historiografia que reavaliasse a importância dos paulistas para a história do Brasil. Com essa intenção foi retomado, no começo do século XX, com novas nuances o símbolo do bandeirante⁵⁰. Houve o investimento, por parte da intelectualidade próxima à elite paulista dos anos de 1920, numa concepção de história do Brasil na qual o bandeirante passa a ser o elemento central na construção da nacionalidade. A imagem do desenvolvimento do estado atrelou-se a imagem do café, e sua produção à imagem do homem forte, desbravador, conquistador de territórios:

Num salão de Paris
a linda moça, de olhar gris, toma café.
Moça feliz.

Mas a moça não sabe, por quem é,
que há um mar azul, antes da sua xícara de café;
e que há um navio longo antes do mar azul...
E que antes do navio longo há uma terra do Sul;
e antes da terra um porto, em contínuo vaivém,

⁵⁰ Em seu livro **A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870 – 1940)**, Antonio Celso Ferreira ressalta que a grande diferença entre sua pesquisa e outras que tiveram a intenção de tratar do tema das identidades nacional e regional, no caso a paulista, está em que se propõe a trabalhar não só com as manifestações das ideologias, funções políticas das ideias ou condicionamentos institucionais, mas que se atém com mais demora nos funcionamentos simbólicos da construção do imaginário histórico regional, o que justificaria a periodização bastante longa que delimita o trabalho: “O primeiro marco põe em relevo os esforços iniciais de elaboração histórica e literária de intelectualidade regional, dos quais resultou a criação do modelo da *epopeia bandeirante*. A década registra, ainda, o início da difusão, em larga escala, de uma série de textos com esse teor, dispostos como um *corpus* orgânico, e que estão na origem da constituição da literatura e da historiografia de São Paulo. Em coincidência a tais empreendimentos, têm-se, desde então, as iniciativas precursoras de agremiação da elite letrada regional, das quais nasceriam o Instituto Histórico Geográfico de São Paulo (1894) e a Academia Paulista de Letras (1909). Da passagem do século à década de 1920, corresponde ao período de crescimento econômico e hegemonia política de São Paulo na Federação, consolida-se a elite letrada regional, responsável pela afirmação do imaginário paulista. O segundo marco indica, em contrapartida, a tendência ao esgotamento daquele modelo épico de representação da história, em paralelo a uma rede de fatores, entre os quais: a modificação no campo intelectual, com o surgimento de estudiosos profissionais, mais apartado do mundo das elites; a perda da importância das antigas instituições de agremiações das elites letradas, em face do surgimento da universidade; a própria crise de hegemonia política regional, afetando os alicerces simbólicos da epopeia paulista, e uma série de mudanças desde então operadas no campo social, cultural ainda hoje em curso, responsável pela perda de vigor dos sentimentos identitários tradicionais (FERREIRA, 2002, p. 25 – 26).

com guindastes roncando na boca do trem
 e botando letreiros nas costas do mar...
 E antes do porto um trem madrugador
 sobe-desce da serra a gritar, sem parar,
 nas carretilhas que zunem de dor...
 E antes da serra está o relógio da estação...
 Tudo ofegante como um coração
 que está sempre chegando, e palpitando assim.
 E antes dessa estação se estende o cafezal.
 E antes do cafezal está o homem, por fim,
 que derrubou sozinho a floresta brutal.
 O homem sujo de terra, o lavrador
 que dorme rico, a plantação branca de flor,
 e acorda pobre no outro dia... (não faz mal)
 com a geada negra que queimou o cafezal.

A riqueza é uma noiva, que fazer?
 que promete e que falta sem querer...
 Chega a vestir-se assim, enfeitada de flor,
 na noite branca, que é o seu véu nupcial,
 mas vem o sol, queima-lhe o véu,
 e a conduz loucamente para o céu
 arrancando-a das mãos do lavrador.

Quedê o sertão daqui?
 Lavrador derrubou.
 Quedê o lavrador?
 Está plantando café.
 Quedê o café?
 Moça bebeu.
 Mas a moça, onde está?
 Está em Paris.
 Moça feliz.

(RICARDO, 1989, P. 141 – 142)

Na geografia, na distancia vencida, Cassiano Ricardo fez o caminho reverso da exportação do café que, no poema citado, “Moça tomando Café”, publicado no livro *Martim Cererê*, de 1928 ⁵¹, vem da França ao Brasil, pelo navio longo, pelo porto e seu guindaste roncador, pelo trem que sobe e desce a serra, pelo relógio que controla o tempo na estação onde tudo está sempre chegando, palpitando como um coração ofegante para enfim encontrar o homem que derrubou o sertão, que não se deixou vencer pelo clima desfavorável, que incansavelmente plantou o café, o “ouro verde” de São Paulo, o homem como o princípio transformador de todo o processo moderno.

À imagem da cidade em vertiginoso crescimento, à imagem do café como propulsor econômico desse crescimento, agregou-se a imagem do homem capaz de levar o país à

⁵¹ O poema de Ricardo foi publicado, em 1936 no número 9 da revista *S. Paulo*, em reportagem especial sobre a produção de cafés finos (TAKAMI, 2008, p. 135-136). Também foi capa do suplemento literário do jornal *Folha da Manhã*, de 20 de fevereiro de 1938 (MONTEIRO, 2003, p. 313 – 315).

desejada modernização, tirá-lo do atraso do sistema latifundiário e transportá-lo ao desenvolvimento industrial. As características marcantes dos bandeirantes históricos que foram descritas por Frei Gaspar e Pedro Taques ainda no século XVIII, foram revistas e deixaram marcas importantes nos historiadores do começo do século XX, como a nobreza, o valor, a coragem, a superioridade racial, a genealogia das famílias paulistas ⁵²:

Mais fortes em uns, mais fracos em outros as linhas do contorno bandeirista reapareceram para simbolizar não só uma elite política, mas também para justificar a predominância dessa elite sobre todo o Brasil, identificando o Estado à Nação (ABUD, 1985, p. 133).

Em muitos casos os temas abordados pelos fotógrafos – bandeirantes estiveram estreitamente vinculados com os usos práticos e propagandísticos do governo da cidade e do estado de São Paulo, e de setores ligados ao seu desenvolvimento industrial, como, por exemplo, o turismo através de convites para fotografar as atividades dos SESC's, a documentação exclusiva dos parques e creches do governo Armando Sales, o convite para ministrar o primeiro curso de fotografia da faculdade de jornalismo na Casper Líbero. E o apelo à figura do bandeirante se manteve ao longo da história do clube, em alguns momentos com mais força, em outros de forma difusa, mas sempre presente e disponível para ser usada de maneira mais enfática quando necessário, como no caso da volta da publicação do boletim no ano de 1959, depois de uma interrupção de um ano:

Um dos traços característicos dos antigos “bandeirantes” era a tenacidade, a teimosia mesmo com que perseguiram os seus objetivos. Vencidos temporariamente reorganizavam-se, reuniam novas forças e voltavam quantas vezes fosse necessário para vencer o obstáculo surgido em seu caminho. E foi assim que desbravaram e alargaram as fronteiras da nossa pátria. Os “bandeirantes” da fotografia parece que herdaram essas qualidades de seus ancestrais. Também não se dão por vencidos ante as dificuldades que se opõem ao seu trabalho pioneiro e fecundo em prol da arte fotográfica brasileira (NOTA DO MÊS, 1959, n. 104, p. 7).

Pensando nos usos propagandísticos das fotografias do Bandeirante, temos a figura de B. J. Duarte mais uma vez como mediador de trabalhos de documentação que foram desenvolvidos pelo FCCB junto a órgãos e programas públicos. Duarte documentou uma pesquisa sobre o custo de vida em São Paulo e as atividades dos Parques Infantis e da

⁵² O discurso identitário do começo do século XX apropriou-se da figura do bandeirante paulista, que num primeiro momento serviu como afirmação de uma identidade regional, para em seguida, nas décadas de 1930 e 1940 servir ao Estado Novo através das formulações de Cassiano Ricardo, principalmente em *Marcha para Oeste*.

Biblioteca Circulante, apontando para outro tipo de documentação do espaço da cidade, em sua maioria habitados por imigrantes. Muitos dos associados do FCCB foram imigrantes e tiveram uma relação afetiva intensa com esses bairros de que fala Duarte. Em sua entrevista de 1986, falando de seu trabalho no Departamento de Cultura, afirmou que documentava todas as pesquisas e atividades do Departamento. Lembrou-se da pesquisa sobre o custo de vida, que foi coordenada por Bruno Rudolfer, muito ampla e minuciosa principalmente na documentação dos cortiços, e que algum tempo depois foi apresentada em Paris por Sérgio Milliet⁵³ (DUARTE, 2007, p. 201 - 202).

São fotografias dos telhados sobrepostos e ruas sem pavimentação ou de pavimentação precária, de cortiços na Rua das Flores, Cardeal Arcoverde, Assembleia, Oscar Freire, Nove de Julho, Carneiro Leão. São fogões à lenha que aquecem panelas velhas ao lado de varais com roupas puídas, gaiolas de passarinho, portas onde poucas vezes se vê mulheres com aventais olhando crianças que correm descalças na terra, nos terrenos ainda vazios, lugar onde vivem pessoas de “disciplina pacífica e profissões poéticas – floristas, músicos, fotógrafos, ortopedistas, tapeceiros, massagistas” (ALMEIDA, 2004, p. 26):

(...) a cidade não é feita só por grandes monumentos, pelo contrário, são valiosos os pequenos e anônimos conglomerados. Para mim, a casa de um imigrante italiano no Brás era tão importante como qualquer outro monumento, pois eu dava valor à vida para as diferentes alternativas do que efetivamente São Paulo (DUARTE, 2007, p. 20).

German Lorca conta em entrevista sua infância no Brás, bairro de imigrantes, maioria de italianos e espanhóis. O pai de Lorca, espanhol nascido na província de Alfarnate, Málaga, conheceu e casou-se com sua mãe (nascida em Granada), já no Brasil, no bairro do Brás. Ali

⁵³ Sérgio Milliet nesse momento era o diretor da Divisão de Documentação Histórica e Social. Uma subdivisão desse setor, a de Documentação Social foi coordenada por Bruno Rudolfer, também professor da Escola de Sociologia e Política. Foi através da articulação entre a Divisão de Documentação Histórica e Social e da Escola de Sociologia e Política que se deu o início da pesquisa sociológica aplicada. A Divisão de Documentação Histórica e Social absorveu ainda os trabalhos procedentes de outras faculdades, como a de Direito, do Instituto de Educação e do Departamento de Higiene. Foram desenvolvidas pesquisas como “Padrão de vida do proletariado”, “Padrão de vida dos lixeiros” (grupo escolhido para representar um dos setores menos remunerados), “Origem da população da cidade de São Paulo e diferenciação das classes sociais”, “Custo de Vida”, “Mapa da distribuição das Instituições de Assistência Filantrópica na cidade de São Paulo”. Essas pesquisas repercutem na vida administrativa da cidade, servindo como base para esclarecimentos da prefeitura quando de propostas de reajustes salariais e ainda para a revisão do sistema de transporte urbano. A pesquisa sobre o custo de vida é a primeira a fazer a coleta de dados em feiras livres, mercado municipal, armazéns, açougues. Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 60-64. Como consequência de seu trabalho na Divisão de Documentação História e Social e sua relação direta com a Escola de Sociologia e Política, Milliet escreveu o **Roteiro do Café**, trabalho histórico demográfico fundamentado em dados recolhidos quando de seu trabalho na Divisão, que teve quatro edições. Milliet procurou sistematizar o caminho percorrido pelo café e suas repercussões na demografia das zonas que ocupou. Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Sérgio Milliet, crítico de arte**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 68-69.

trabalharam o pai, como guarda-livros e depois, com a crise de 1929, em uma fábrica de charutos e fumo; o avô, que antes fugiu da exploração de uma fazenda do interior com a filha, mãe de Lorca, e foi trabalhar na companhia de gás apagando e acendendo lampiões; o outro avô trabalhou na estrada de ferro e ficava nas porteiras do Brás, onde fez amizade com um comerciante, um dos Gasparian. O pai de Lorca jogou futebol com Gaspar Gasparian no Clube Minas Gerais: “Quando o conheci no Foto Cine Clube Bandeirante, não sabia disso” (LORCA, 2013, p. 149). Foi também o lugar onde Lorca trabalhou, começando aos onze como “major de fazenda”, depois em uma tipografia, e então no escritório de uma metalúrgica. Aos dezessete já havia montado um escritório e aos dezoito se formou contador:

O centro do Brás mesmo era o largo da Concórdia e a igreja. Tinha uma confeitaria que ficava num prédio lindo lá, chamada Guarany, tipo veneziana, derrubaram depois. O pessoal agitava por ali, da rua Piratininga até a Maria Marcolina ou até a rua Oriente. Aquilo era o Brás. Quando eu era moço eu fazia corso. Era um bairro movimentado, e o bairro mais antigo; era a “cidade Brás” (LORCA apud CADERNOS DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA, 2004, p. 149).

A família Gasparian, formada pelo armênio Erevan Gasparian e pela descendente de italianos Josefina Braggio e seus sete filhos, tinha no Brás um comércio de tecidos, a Casa Armênia, onde Gaspar trabalhou por muitos anos, depois da morte do pai. Mesmo sem contar com sócios, a loja comandada por Gaspar cresceu. Acabou abrindo uma fábrica, a Lanifício Brazilia. Além da área têxtil, expandiu os negócios para o leite em pó – Leik -, conservas alimentícias – Crai – e óleo de algodão para comida – Fortaleza (TUCCI apud GASPARIAN, 2010, p. 133). O Brás manteve-se em sua vida íntimo da infância: “cresceu solto em um bairro festivo, observando o corso passar na janela de sua casa no Carnaval e assistindo óperas [...]” (TUCCI apud GASPARIAN, 2010, p. 133).

Assim como Lorca e Gasparian, muitos fotógrafos que nos anos de 1940 e 1950 filiaram-se ao FCCB ligavam-se à história da imigração do país ⁵⁴, instalando-se em bairros como o Brás para depois, como muitos desses imigrantes, ver os negócios prosperarem e mudarem-se para bairros “cobiçados” como Higienópolis, como foi o caso de Gasparian. Muitos deles tornaram-se engenheiros, médicos, dentistas, farmacêuticos, industriais, professores (LORCA, 2013, p. 150).

⁵⁴ Os nomes revelam a origem ou a descendência europeia resultante das imigrações: Eduardo Salvatore, Ademar Manarini, João Bizarro da Nave Filho, Rubens Teixeira Scavone, Tomaz Farkas. A presença de fotógrafos estrangeiros foi constante na história da fotografia brasileira. Segundo Kossoy, “a participação da maior parte desses profissionais foi decisiva para o desenvolvimento dessa expressão no país” (KOOSOY, 2004, p. 449).

De alguns se sabe muito, de outros, o mínimo: Gertrude Altschul, alemã que chegou ao Brasil fugindo do nazismo em 1939; para sustentar-se dedicou-se à pintura e à confecção



FIGURA 2: Eduardo Salvatore - capa do BFC n. 78, 1952.

de flores artificiais; durante uma viagem à Argentina se apaixonou pela fotografia e, de regresso à São Paulo, filiou-se ao FCCB (CANNABRAVA, 2007, p. 41). Em 1962 encontramos uma nota sobre seu falecimento no *BFC*. Marcel Giró, catalão, chega a São Paulo nos anos de 1950, depois de ter se alistado como voluntário no Exército Republicano durante a Guerra Civil Espanhola (CANNABRAVA, 2013, s/p). Roberto Yoshida foi associado do FCCB na década de 1950: “Após exaustivas pesquisas não conseguimos encontrar maiores informações sobre o autor” (CANNABRAVA, 2007, p. 55).

Com a crise de 1929, a migração também levou muitos a procurar melhores condições de vida em São Paulo, como foi o

caso da família de Geraldo de Barros, que saiu de Chavantes, interior do estado, em 1930, em decorrência da crise do café (FAVRE apud BARROS, 2006, p 162). Tomaz Farkas chegou a São Paulo na época em que a crise do café se fazia presente no ar:

Cheguei da Hungria pelo porto de Santos. Da minha entrada em São Paulo, a primeira lembrança é o cheiro de café incinerado nas beiras das fazendas cortadas pela linha de trem que conduziu a mim e a minha família ao nosso destino. [...] As memórias primordiais que trago da capital onde continuei minha família são suas cercanias – as plantações queimadas para abaixar o preço do produto paulista [...] (FARKAS, 2004, p. 32).

As memórias afetivas desses que depois serão os protagonistas da experiência da fotografia moderna no Brasil se conectam com a história da imigração/migração. Essa afetividade, anos mais tarde, aparecerá em algumas fotografias realizadas para os concursos do Bandeirante, como *Menina na chuva*, de Lorca, lembrada como parte da saudade sentida do Brás: “Esta foto da *Menina na Chuva* eu fiz da janela da casa em que morava. Era uma casa simples, sem banheiro. Você sabe o que é casinha? [risos] Em pleno inverno a gente

precisava sair no quintal, era dureza...” (LORCA, 2013, p. 157). As andanças pelos bairros e vilas da cidade também fez parte da produção de Geraldo de Barros, quando acompanhou o amigo Athayde de Barros em 1946 aos terrenos baldios das periferias para fotografar times de



FIGURA 3: Jean Lecocq - Cortiço, BFC n. 96, 1955.

futebol amador que costumavam jogar aos domingos. Foi também percorrendo as periferias, os bairros próximos à casa de sua mãe, a Estação da Luz, “captando um detalhe de uma parede ou uma sombra interessante encontrada nas ruas empoeiradas dos bairros populares”, utilizando uma câmera construída por ele, que Geraldo de Barros começou suas experimentações com superposições de imagens (FAVRE apud BARROS, 2006, p. 163).

Na década de 1950 a metrópole e suas transformações continuaram sendo um tema constante e presente também na fotografia do FCCB, não só através da exploração da geometrização estética pela

qual seria conhecido, e que será o centro de seus trabalhos, mas também através da exploração de cenas comuns, cotidianas, retratos da vida urbana. Segundo Ricardo Mendes, surgem aí os primeiros registros que apontavam para questões sociais, como a exclusão, em trabalhos de nomes centrais do Bandeirante, como Ademar Manarini e Eduardo Salvatore:

Profissionais liberais quase sempre, estes fotógrafos descobriram algo na cidade em suas andanças. Manarini, por exemplo, em 1951, apresenta imagens de crianças em um lixão da periferia. Salvatore, anos depois, realiza um trabalho sobre a favela da Vergueiro (MENDES, 2004, p. 440).

A migração/imigração ⁵⁵ para a capital paulista nas primeiras décadas do século XX se configura também como uma questão a ser trabalhada dentro da nova proposta identitária de

⁵⁵ A partir de 1910, quando houve a reorganização da Secretaria de Segurança Pública de São Paulo, o debate “médico-intelectual” sobre os problemas nacionais apontaram novos elementos como sendo dignos de serem avaliados pelos pares de Estados preocupados com a higiene, o social e o político: o estrangeiro, que passou a ser visto como “as causas dos males sociais”, principalmente por defenderem “doutrinas exóticas”, localizando a

São Paulo. A figura/símbolo do bandeirante, buscada para legitimar a superioridade e importância de São Paulo na construção do Brasil, através de suas qualidades psicológicas e morais, foi também trabalhada em suas características físicas, seu tipo biológico resultante da mestiçagem. A natureza do povo brasileiro passa a ser entendida em termos de raça, de uma etnografia biologizante que serviu de parâmetro intelectual para as discussões do período, influenciando profundamente para o debate sobre o nacional. O que predominava era o desejo das elites de suprimir os traços negros e indígenas da população, e criar um povo branco, o que era entendido como passaporte para a modernidade (FERRETTI, 2004, p. 235). Nesse sentido a presença do europeu era vista paradoxalmente como elemento que traria a possibilidade de clareamento da cor do brasileiro, ao mesmo tempo em que era visto com reservas por sua natureza contestatória, principalmente dos italianos e espanhóis ⁵⁶.

Alfredo Elis ⁵⁷, o historiador da “raça de gigantes” constituída pelos paulistas, foi um dos representantes da interpretação com bases em pressupostos científicos. Sendo também um dos responsáveis pela retomada do bandeirismo, anterior a Cassiano Ricardo, Ellis foi adepto da interpretação do bandeirante que tinha como base conceitos antropológicos e sociais combinados com preceitos do evolucionismo, e criou uma linha de análise que ele próprio chamou de “sociogenia” do passado paulista, onde os conceitos – chave eram raça, seleção, superioridade racial, progresso. A preocupação com as reivindicações dos imigrantes como responsáveis pelo desenvolvimento econômico e político do estado faz parte das preocupações de Alfredo Ellis, sendo de grande importância para a formação do bandeirante como mito:

O bandeirante é elevado à categoria de herói, em uma tentativa de arrancá-lo da esfera do humano. Um herói, cabe ressaltar, ligado à “aristocracia” cafeeira, indicando uma preocupação, bem forte no momento, oriunda do crescente fortalecimento dos imigrantes, com a reivindicação da responsabilidade pela pujança

imigração no rol dos estudos científicos e de pareceres jurídicos, demonstrando assim que “a ideia que nem todos os imigrantes representavam um fator de progresso demonstra que as elites brasileiras tinham seus limites bem delineados” (KOSSOY, 2004, p. 418).

⁵⁶ Tadeu Chiarelli aborda de maneira bastante geral a questão quando afirma que o paulista em seu momento de desenvolvimento econômico sentiu necessidade de se preservar, através de um “nativismo paulista”, de inimigos externos e internos. Os inimigos externos seriam os brasileiros de outras regiões que discutiam o crescente e constante poderio de São Paulo contra os quais São Paulo tinha que mostrar a particularidade de sua história e de suas tradições. Os inimigos internos, os imigrantes, por terem vindo de outro continente, foram muitas vezes caracterizados como elementos perturbadores da tradição local (CHIARELLI, 1998, p. 27 – 28).

⁵⁷ Nascido em São Carlos, interior de São Paulo, em 1826, Ellis Jr. vinha de uma família de políticos – seu pai havia cumprido mandatos legislativos pelo PRP – chegou a ser deputado na Assembleia de São Paulo. Formado na Faculdade de Direito de São Paulo, foi promotor público e professor secundário, antes de prestar concurso para a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo. Publicou *Raça de Gigantes* em 1926 (ABUD, 1985, p. 134).

econômica e política do estado de São Paulo. Esta produção historiográfica apresenta ramificações cuja origem é o Instituto Histórico Geográfico de São Paulo (IHGSP), surgido em 1894, órgão identificado à elite paulista preocupada em construir uma tradição regional, assegurando dentro do imaginário nacional um espaço reservado aos feitos históricos ocorridos aqui (MORETTIN, 2013, p. 328).

Para Alcir Lenharo não é apenas coincidência o surgimento de tantas revistas

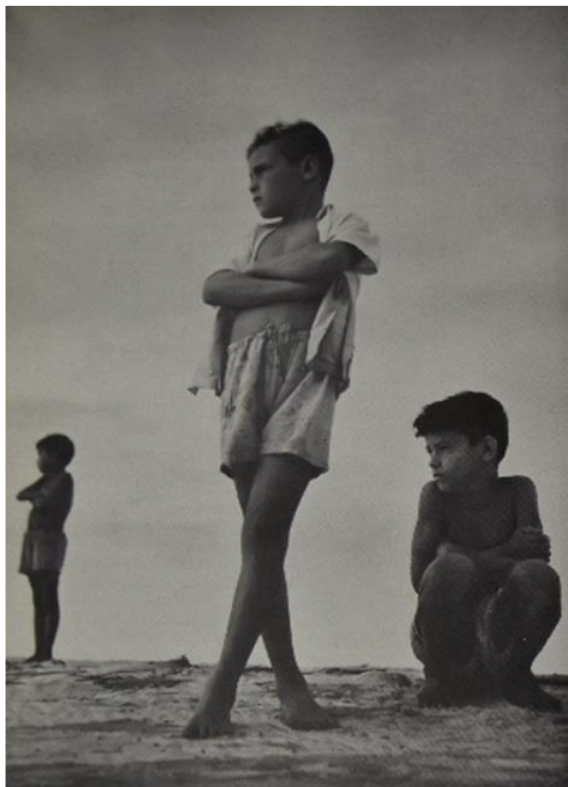


FIGURA 4: Francisco Albuquerque - BFC n. 82, 1953.

especializadas em saúde, higiene, educação física nos anos de 1930. O corpo e o espaço passaram a ser o centro das atenções de médicos, educadores, engenheiros, professores e instituições como o exército, a Igreja, a escola, os hospitais. Houve um entendimento de que para repensar a sociedade e transformá-la era preciso passar pelo trato do corpo como recurso para se alcançar toda a integridade do ser humano. Passou a existir o interesse em produzir corpos ideais: fortes e dóceis, no esteio da “higiene da raça” (LENHARO, 1986, p. 75 - 79). Segundo o autor, com poucas variações, as teses que circulavam nos textos teóricos sobre a educação física enfatizavam três

pontos fundamentais: “a moralização do corpo pelo exercício físico; o aprimoramento eugênico incorporado à raça; a ação do Estado sobre o preparo físico e suas repercussões no mundo do trabalho” (LENHARO, 1986, p. 77 – 78). Em um artigo para a *Revista de Educação Física* de julho de 1938, Pedro Calmon explicita que o objetivo da nova educação física como a criadora de homens equilibrados e autossuficientes se faz necessária para o povo brasileiro:

Exatamente porque somos um povo sem coesão étnica, sem tipo definido, sem antropologia estável, mais mesclado do que uniforme, mais nervoso do que musculoso, mais ágil do que forte, nas linhas provisórias do seu perfil irregular (CALMON apud LENHARO, 1986, p. 78).

O perfil que se idealiza para o brasileiro nessas revistas está longe de ser o do mestiço, que em muitas das teorias que buscam a identidade nacional na figura do bandeirante

propagavam, como em Cassiano Ricardo, por exemplo. Como afirma Lenharo, “sutilmente o desejo de branqueamento entra em cena”:

A nova Educação Física deverá formar um homem típico que tenha as seguintes características: de talhe mais delgado que cheio, gracioso de musculatura, flexível, de olhos claros, pele sã, ágil, desperto, erecto, dócil, entusiasta, alegre, viril, imaginoso, senhor de si mesmo, sincero, honesto, puro de atos e pensamento... (FISHER apud LENHARO, 1986, p. 78 – 79).

As características físicas vinham seguidas de características morais que seriam então inerentes aos portadores da primeira, confluindo num sentido de consciência social ao aprimoramento físico. Cria-se um dimensionamento do corpo do indivíduo para o conjunto social, fornecendo ao coletivo a característica de equilibrado, sem propensões às tensões e conflitos, o que era de muita importância para esse movimento de somatização entre o corpo do indivíduo e o corpo do Estado ⁵⁸ (LENHARO, 1986, p. 78 - 79).

A disciplinarização do corpo da criança aparece em outro trabalho de B. J. Duarte. Ainda trabalhando para o Departamento de Cultura, Duarte também documentou a construção de parques e creches levada a cabo pelo governador Armando de Salles Oliveira, destacadamente o Serviço de Parques Infantis, organizado por Mário de Andrade, quando este foi diretor do Departamento de Cultura de São Paulo ⁵⁹. Prevalece nessas imagens a geometrização dos corpos infantis em atividades físicas, lúdicas, teatrais desenvolvidas no interior do espaço controlado das creches. Essas fotografias de grupos de crianças evidenciam sintonia com a estética dos regimes autoritários da Europa como, por exemplo, os trabalhos de Leny Riefenstahl ⁶⁰ (FERNANDES JUNIOR, 2007, p. 18 – 19). Em seu ensaio sobre as fotografias de Riefenstahl, Susan Sontag diz:

⁵⁸ Com o intuito de aprimorar os corpos, de torna-los dóceis e úteis, essas teses apontavam ainda para a necessidade de criação de uma política de repressão e prevenção que protegesse o “patrimônio hereditário”, medidas eugênicas que deveriam ser tomadas, como em outros países, para impedir o nascimento de uma prole “nefasta e inútil”. Essas medidas seriam, por exemplo, a de regulamentação de casamentos consanguíneos, segregação e esterilização dos indivíduos indesejáveis. Essas teses, recomendadas por médicos e professores, esperavam uma resposta do Estado para que fossem postas em prática. (LENHARO, 1986, p. 79).

⁵⁹ Mário de Andrade foi convidado por Paulo Duarte para dirigir o Departamento de Cultura de São Paulo em 1935, para trabalhar ao lado de Sérgio Milliet e Rubens Borba de Moraes, tendo todo o apoio do então prefeito Paulo Prado. Criou o Serviço Municipal de Jogos e Recreio ao qual estavam subordinados os Parques Infantis, a Biblioteca Circulante e a Biblioteca Infantil. Ocupou o cargo de diretor do Departamento de Cultura até o ano de 1938, quando o Estado Novo tirou Paulo Prado da Prefeitura de São Paulo. Cf. ARANTES, Ana Cristina. **Mário de Andrade: o precursor dos Parques Infantis**. Fls. 257, s/d.

⁶⁰ Essas fotografias de B. J. Duarte também se aproximam da estética fotográfica dos russos Alexander Rodtchenko e Petrussov Georgii, na criação de uma geometrização dos corpos e do espaço. As filas de crianças formando linhas, várias fileiras formando um quadrado, todas executando movimentos sincronizados remetem à uma estética construtivista.

Celebrar a sociedade onde a exibição da habilidade física, da coragem e da vitória do homem mais forte [...] são os símbolos unificadores da cultura comunal. [...] Os gostos pelo monumental e pela reverência massiva ao herói [...]. A apresentação dos movimentos em padrões grandiosos e rígidos é um outro elemento comum, pois tal coreografia reflete a própria unidade do Estado (SONTAG, 1986, p. 59 – 83).

No ano de 1946, já sob a direção de Francisco Patti no Departamento Municipal de Cultura, o boletim do FCCB divulgou as regras para a participação no “Concurso Parques Infantis”⁶¹. O regulamento especificava Temas Gerais: “Arquitetura e Paisagem” e “Flagrantes”, número de fotografias por participante, as dimensões das fotografias, os critérios de avaliação e escolha dos jurados: “três membros de reconhecida competência”, sendo dois indicados pelo Diretor da Divisão de Educação e Recreio, e um pelo FCCB. Também deixava claro que o concurso só poderia ser disputado por fotógrafos associados ao Bandeirante:

Consoante antecipamos em nossa circular de setembro, publicamos, em seguida, o regulamento do CONCURSO “PARQUES INFANTÍS”, instituído pela Divisão de Educação e Recreio do Departamento Municipal de Cultura, para ser disputado exclusivamente entre os sócios deste clube. Afim de se preparar para esse concurso, repetimos, durante o mês corrente os sócios poderão, com a carteira social, frequentar os Parques Infantis da Municipalidade, respeitados os respectivos horários de funcionamento. Os trabalhos inscritos serão expostos em sala anexa às do V SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA, na Galeria “Prestes Maia” (CONCURSO “PARQUES INFANTÍS”, 1946, n. 6, p. 7).

Fernandes Júnior apontou para essa troca existente entre o Departamento de Cultura e o FCCB nas fotografias dos parques infantis veiculadas provavelmente no catálogo do V Salão, o que se configuraria como uma “espécie de publicidade institucional sobre as atividades dos parques infantis” (FERANDES JÚNIOR apud DUARTE, 2007, p. 18). Acreditamos que essa parceria com o Departamento de Cultura tenha acontecido através de Duarte, que trabalhava para a Seção de Iconografia, era sócio fundador do Bandeirante, e foi o escolhido para fazer o contato com Prestes Maia, via Francisco Patti: “[...] quando o Mário [de Andrade] saiu e o Francisco Patti assumiu seu lugar, posso dizer que tive uma certa sorte, pois logo conquistei o Patti e ele me ajudou muito com o Prestes Maia”(DUARTE, 2007, p. 202), para o clube ter acesso à Galeria Prestes Maia como local de exibição dos salões de fotografia que promoviam anualmente⁶². Através desse trabalho documental das creches,

⁶¹ Lenzini aponta rapidamente para as parcerias entre o FCCB, SESC e Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo em sua dissertação (LENZINI, 2008, p. 132-133).

⁶² Sobre a mediação de B. J. Duarte para o clube expor na Galeria Prestes Maia trataremos com maior atenção no terceiro capítulo.

podemos ver o FCCB vinculado a uma trajetória da fotografia a serviço de projetos governamentais que atestou e controlou a disposição e situação da população da cidade.

Outro ponto importante que diz respeito às questões bandeiristas e que também esteve presente no FCCB foi o turismo e a propaganda, a propaganda para o turismo. A trajetória do fotógrafo alemão imigrado para o Brasil na década de 1920, Theodor Preising ⁶³ nos ajuda a elucidar as relações entre a fotografia, o turismo e o programa Marcha para Oeste dentro de uma nova utilização do bandeirismo para a construção da identidade nacional brasileira no Estado Novo, em que a participação de intelectuais é imprescindível, e entre eles, o fotógrafo. Além de seu trabalho com o registro de novas cidades no interior do Brasil, para a Secretaria de Agricultura e para o Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo, Preising compôs o quadro de fotógrafos da revista *S.Paulo* ao lado de B. J. Duarte, e, provavelmente a convivência que mantiveram na revista foi uma conexão possível para a participação de Preising como um dos expositores do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, realizado pelo FCCB em 1942. Além disso, também nesse salão de 1942, Duarte conseguiu a criação de uma sala especial para a exposição dos trabalhos dos repórteres fotográficos associados à API – Associação Paulista de Imprensa, que ganhou o nome de Estande Dr. José Maria Lisboa Júnior (FERNANDES JÚNIOR apud DUARTE, 2007, p. 18), outro meio ao qual podemos atribuir a participação de Preising no salão, por meio de Duarte.

Assim como o fotógrafo suíço Guilherme Gaensly, Theodor Preising também trabalhou para a Secretaria de Agricultura, fotografando fazendas do interior do estado. Também como Gaensly, aproveitava essas viagens para produzir cartões postais e realizar trabalhos encomendados por fazendeiros. Em 1930, Preising trabalhou para a Companhia de Terras Norte do Paraná ⁶⁴, documentando a colonização da cidade de Londrina, desde a

⁶³ Theodor Preising nasceu em 03 de julho de 1883 em Hildesheim, Alemanha. Pouco se sabe sobre sua formação como fotógrafo ainda na Alemanha, apenas que fotografava turistas em Baden-Baden, além de ser retratista e ter interesse por fotografar a natureza. Funda um ateliê em Berlim, possivelmente antes de 1914, casando-se em seguida com Elizabeth Elfride Koesewitz, com quem tem três filhos. Vive a experiência da Primeira Guerra Mundial, e emigra para o Brasil no período da recessão econômica decorrente do final da guerra. Chega ao Brasil em 1923, contando já mais de quarenta anos. Instala-se em São Paulo, quando sua esposa e filhos chegam da Alemanha. Cf. BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. “Dois fotógrafos alemães em terras americanas: Hugo Brehme e Theodor Presing”. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (org.) **Olhares sobre narrativas visuais**. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2012, v. 1, p. 107 – 122; GRATIVOL, Kariny. **Viajante incansável. Trajetória e obra fotográfica de Theodor Preising**. 158 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

⁶⁴ Durante a década de 1930, a Companhia de Terras Norte do Paraná se empenhou na produção de folhetos que estimulavam a vinda de imigrantes alemães para o Brasil, mais especificamente para a região norte do Paraná: “A partir de 1936 começou a circular na Alemanha um sedutor material de propaganda sobre o Brasil com o objetivo de orientar aqueles que pretendiam emigrar. Por outro lado, esses panfletos (ou brochuras) também se prestavam à venda de terras em áreas programadas para a colonização como, por exemplo, Rolândia. [...]”

chegada dos colonos no porto de Santos, até os trabalhos dos assentamentos, aberturas de estradas, construção das casas, primeiros estabelecimentos comerciais. Tendo começado seu trabalho em São Paulo vendendo cartões-postais e álbuns temáticos em papelarias e casas fotográficas, como, por exemplo, a Fotóptica da família Farkas, em 1927 Preising abriu seu próprio negócio, o Photo Rotativo, cujo folder publicitário dizia: “Propaganda pelo turismo para o Brasil”.

Em 1934 começou a trabalhar para a Touring Club do Brasil, uma agência de turismo, através da qual participou de um cruzeiro pelas regiões norte e nordeste, do qual existe um grande número de registros, tanto em mar quanto em terra (GRATIVOL, 2011, p. 45). O incentivo ao turismo, as imagens do território brasileiro como ainda inexplorado, como que esperando ser descoberto por seu povo, apropriado por ele, foi um ponto importante na retomada da ideia de bandeirismo reformulada por intelectuais nesses anos de 1930 e 1940, com o intuito de criar um sentimento de unidade nacional.

Incentivou-se o sentimento de pertencimento a uma terra grandiosa e abundante, farta de recursos naturais exploráveis. O interesse em descobrir, em conhecer o Brasil profundo estava presente na intenção de dominação desse território, e a fotografia foi uma importante ferramenta. Desde o surgimento da fotografia no século XIX, a criação de expedições fotográficas a lugares entendidos como “exóticos” não tinham somente a intenção de informar/documentar. Segundo Fabris:

De um primeiro registro prototípico, voltado preferencialmente para os monumentos e a paisagem, passa-se à documentação de usos e costumes diferentes dos ocidentais, de territórios, de caminhos, com um intuito francamente propagandista. A fotografia torna-se aliada da expansão imperialista [...] (FABRIS, 2008, p. 32).

No interior estava também, além das grandes lavouras de café e algodão, as colônias de imigrantes em construção, o surgimento de novas cidades no interior, e as belezas naturais que deveriam ser exploradas pelo turismo. A generosidade da natureza do país deveria ser conhecida pelo seu povo, através das fotografias publicadas nos jornais, nas revistas ilustradas, nos materiais didáticos e de propaganda dos governos do Estado Novo. Essa

Voltado para a prática da agricultura, este pequeno manual continha fotografias acompanhadas de verbetes informativos sobre o cultivo e colheita do café, arroz, fumo, mamona, abacaxi, bananas, maçãs, alfafa e algodão. Além da agricultura, o folheto aponta, também, para a possibilidade de exploração da madeira, criação de gado bovino e suínos. O clima, a terra roxa, as escolas de Londrina e as boas estradas de terra serviam de elementos atrativos para a composição de um perfil positivo e promissor da região mapeada. Dentre as cidades localizadas no perímetro delimitado pela *Cia de Terras Norte do Paraná* identificamos Londrina, Nova Dantzig, Rolândia, Arapongas, Apucarana, Lovat e Pirapó” (CARNEIRO, 1996, p. 80).

documentação foi produzida exaustivamente através de seções criadas pelo governo, ou mesmo de instituições ou meios de comunicação sem vínculos explícitos com este (COELHO, 2009, p. 17), como foi o caso da revista *S.Paulo*, ligada indiretamente ao governo estadual de Armando Salles Oliveira. Esse panorama de produção de informações comportava também o controle dos produtores de informações. O engajamento de intelectuais ao projeto do governo foi um dos pontos fortes dessa pretendida construção da ideia de Nação. Segundo Lacerda:

Além de orientar o funcionamento e o conteúdo das mensagens veiculadas pelos meios de comunicação da época, o DIP produziu e difundiu seus próprios produtos: livros, folhetos, cartazes, cinejornais, propagandas de rádio com noticiários e números musicais, fotografias para uso da imprensa, em publicações diversas ou exposições, cerimônias cívicas, etc (LACERDA, 1994, p. 244).

O engajamento dos intelectuais foi central para a produção de um discurso textual e imagético dominante com intenção de criar um sentido de brasilidade que fosse capaz de agregar diferentes setores da sociedade. Entre as medidas práticas capazes de tutelar as manifestações da vida nacional, formou-se uma “máquina de propaganda”, um aparelho que deveria ser operado por poucos intelectuais, encerrados em um gabinete, sob uma direção bem controlada, para organizar o material necessário de publicidade do regime. Segundo Eduardo Morettin, citando Lenharo:

Nesse período, assistimos a uma política de burocratização intensiva dos intelectuais que, trabalhando nos meios de comunicação, contribuíram para a organização da participação política indireta das massas, já que a ativa não era aceita pelo regime [...]. Assim, para Alcir Lenharo, estes intelectuais, ao agirem como “mediadores simbólicos entre o Estado e o social”, procuravam, através da “exploração de formas inconscientes de desejo e de identificação”, o envolvimento da sociedade com as medidas e as ideias que lhes eram impostas (MORETTIN, 2013, p. 315).

Nas palavras de Sérgio Miceli, essa “burocratização” dos intelectuais foi construída através da cooptação destes para cargos públicos, criando o campo da cultura como um domínio do “negócio oficial”⁶⁵:

Durante o regime Vargas, as proporções consideráveis a que chegou a cooptação dos intelectuais facultou-lhes o acesso aos postos e carreiras burocráticos em praticamente todas as áreas do serviço público (educação, cultura, justiça, serviços de seguranças, etc.). Mas no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o

⁶⁵ Em seu livro de estreia **Alguma Poesia**, de 1930, Carlos Drummond de Andrade dedica o poema “Política Literária” a Manuel Bandeira: “O poeta municipal/ discute com o poeta estadual/ qual deles é capaz de bater o poeta federal./ Enquanto isso o poeta federal/ tira ouro do nariz”. Cf. ANDRADE, Carlos Drummond. **Nova Reunião** -19 livros de poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987, p. 14.

Estado, o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um “negócio oficial”, implicando um orçamento próprio, a criação de uma “intelligentzia” e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico (MICELI, 1979, p. 131).

“O nacionalismo tupi não é intelectual. É sentimental” - encontramos no Manifesto Verde-Amarelo, assinado por Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Alfredo Ellis, Cândido Mota Filho e Cassiano Ricardo (SCHWARTZ, 1995, p. 149). A imagem como portadora de forte carga sentimental foi imprescindível para a construção de uma nova identidade nacional, embasada na ideia de uma nação em marcha, em construção, sempre caminhando para frente ⁶⁶. Vargas, em inúmeras oportunidades, chamou a atenção para o papel da imprensa e dos meios de comunicação como dispositivos de controle e mudança de opinião pública. Uma estratégia muito utilizada foi o apelo ao conteúdo de carga fortemente emotiva, que recebia como resposta reações de consentimento e apoio ao poder também baseadas na emoção. A propaganda política valeu-se das ideias e de conceitos e os transformou em imagens e símbolos ⁶⁷:

A Marcha para Oeste é um dos exemplos deste processo de fabricação de imagens, a partir de um projeto do Estado Novo elaborado um pouco depois do golpe de 1937 e retrabalhado em várias instâncias nos anos seguintes. Os próprios discursos de Getúlio Vargas, citados por Lenharo, fornecem elementos para a sua caracterização simbólica: exterioridade geográfica, recuperação romântica do passado colonial e a necessidade de exploração econômica do interior do país para seu progresso. Em um discurso de 1940, a referência às bandeiras serve para indicar o que já fora feito, apontando a necessidade de se caminhar mais. Se os bandeirantes fixaram os limites geográficos do país, caberia ao governo ocupar economicamente os “vácuos demográficos” espalhados pelo Brasil, em um movimento que representaria o “imperialismo” brasileiro (MORETTIN, 2013, p. 315-316).

⁶⁶ Além das imagens, o rádio também se configurou uma importante ferramenta de difusão dessas imagens, desse pensamento, pois permitia uma encenação de caráter simbólico e envolvente, englobando a ilusão de participação e de criação de uma imaginação homogênea de comunidade nacional. E também no rádio esteve presente Cassiano Ricardo. Durante a Revolução Constitucionalista de 1932, os poemas do seu livro de poesias *Martim Cererê* foram recitados por radialistas famosos e moças da sociedade paulistana (COELHO, 2009, p. 10).

⁶⁷ A imagem da marcha buscou o fortalecimento da nacionalidade que se localizaria a oeste, no interior do país, e esteve presente em várias produções artísticas nos anos de 1930 e 1940, como, por exemplo, a música de Villa – Lobos “Marcha para Oeste”, de 1938, com letra de Sá Roris ⁶⁷, e o filme de Humberto Mauro, *Bandeirantes*, lançado em 1940. Em discurso de 1939, Getúlio Vargas afirma que a brasilidade só seria conquistada pela interiorização do país: “O verdadeiro sentido da brasilidade é a marcha para oeste” (VARGAS apud LENHARO, 1986, p. 56). Em 31 de dezembro de 1937 durante a transmissão radiofônica da mensagem de fim de ano à nação, Getúlio Vargas lança o programa “Marcha para Oeste”, sendo este a representação do verdadeiro sentido de brasilidade. A importância da fotografia está presente também na “Obra Getuliana”, documentação encontrada no arquivo do Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, referente à confecção de um “livro documentário das realizações do governo de Getúlio Vargas em seu primeiro decênio de atividades” (LACERDA, 1994, p. 241). Apesar do livro nunca ter sido publicado, a organização da documentação trabalhada por Aline Lopes de Lacerda (1994) destaca a particularidade da utilização da fotografia na construção de um projeto propagandístico das ações estatais, contribuindo para a elaboração de uma ideia de nação e de regime.

O tema da relação da cultura com o poder político sempre suscitou acalorado debate entre representantes do poder e produtores de cultura. A relação política/cultura e o grau de autonomia da produção cultural configurada no Estado Novo estabeleceram uma perspectiva comum a respeito do papel do Estado, ou seja, a defesa da intervenção estatal na cultura, entendida como fator de unidade nacional e harmonia social, criando uma “cultura política”:

Não é outra coisa o que pretende a Bandeira Intellectual de S. Paulo. Ella virá crear, por assim dizer, uma obrigação para os homens de intelligencia. Obrigação que, na hora presente, como decorre da dignidade do próprio espirito. Ella virá exigir do artista, do escritor ou do scientista, sem sacrifício do impeto individualista ou creador peculiar a cada um deles, alguma coisa mais do que a sua arte, do que o seu livro ou do que a sua sciencia: a colocação do seu livro como arma de um pensamento constructivo e orgânico, o aproveitamento da sua sciencia em função de abrir caminhos para as conquistas da nossa civilização. Bandeira quer dizer, portanto: arrancada da mentalidade paulista para a fixação e defesa das fronteiras espirituais da Patria. Ao lado da constituição politica do paiz, que é a lei do onde promanam todas as leis, e sobrevivendo ao que é forma ou codificação que nem sempre corresponde ao sentido de nossas realidades, deverá existir um pensamento superior pairando acima de todos os pensamentos. Será o ponto de referencia, o denominação commum das nossas atividades intellectuaes de toda especie, artísticas ou especulativas. Será ainda o policiamento do espirito contra as ideias dissolventes que penetram na intimidade do nosso destino, trazidas no bojo dos livros ou no vehiculo das filosofias importadas. E bem se comprehenderá a força invencível de tal pensamento apoiado no sentimento da terra, na mystica da tradição e no fascínio da arte. Nesse sentido é que a Bandeira adjudica uma função social à intelligencia, que deixa de ser um nódulo descoordenado de solitária atividade especulativa sem efficiencia, para colaborar livremente com o Estado na formação de uma consciência coletiva, rica de observação, moderna e vigilante, tão adequada á solução dos problemas brasileiros como necessaria á realização do nosso papel no mundo (MANIFESTO BANDEIRA apud MONTEIRO, 2003, p. 391 – 392).

Ricardo não foi filiado a nenhum dos partidos políticos mais importantes em São Paulo, o Partido Republicano Paulista (PRP), nem ao Partido Democrata (PD), mas se tornou “porta- voz” do governo de Vargas (COELHO, 2009, p. 15). Além de uma produção literária que se identificava com os ideais do regime, foi chamado a ocupar postos importantes no aparato burocrático (seguindo a ideia do “negócio oficial” com explicitado por Miceli), principalmente no que se refere à divulgação de ideias. Desde sua filiação ao Grupo Verde-Amarelo, buscou rever a história de São Paulo “sob a ótica da valorização de seus aspectos épicos, abrindo espaço para nova atualização do bandeirantismo” (MORETTIN, 2013, p. 316).

Em seus artigos na revista *Cultura Política* ⁶⁸ Ricardo deixa clara a analogia entre a política do Estado Novo, com suas características institucionais, o regime da autoridade, o governo forte, o caráter popular e genuinamente brasileiro como tendo sua origem, suas raízes no movimento das bandeiras coloniais ⁶⁹. O espírito bandeirante estaria vivo na sociedade contemporânea e era esse espírito o que impulsionava o brasileiro a retomar a marcha, o que dava sentido à nacionalidade através das ações, das intervenções dos novos bandeirantes. Essas características ressaltadas por Ricardo eram a expressão do pensamento do Estado Novo, que realçava a ideia de que somente um governo forte (autoritário) poderia conduzir uma verdadeira democracia. A concepção de nacionalismo compunha com a ideia de autoritarismo, porque, segundo Silvana Goulart Guimarães:

[...] legitimava a soberania como atributo exclusivo do Estado, assim como a capacidade de ação do governo federal sobre todo o território nacional, ingredientes necessários à criação da nacionalidade. Pressupunha a identificação de todos os membros de uma sociedade com um destino comum, cujos traços se originavam no passado, apareciam no presente e determinavam o futuro comum. Identificava uma coletividade histórica em termos de nação, conjunto de valores morais, constitutiva de um todo orgânico, cujos fins se realizavam através do Estado. Este era responsável pela manutenção da ordem moral, era tutor da virtude cívica e da consciência imanente da coletividade (GUIMARÃES, 1984, p. 14).

A imagem fotográfica servia perfeitamente para esse fim. As fotografias foram pensadas, assim como outras imagens, como “operadores simbólicos” que atendiam a uma finalidade imediata. Segundo Lacerda (1994), analisando algumas divisões do DIP, podemos encontrar diferentes usos atribuídos à imagem fotográfica, sempre partindo do pressuposto de que a fotografia tinha o poder de comprovar um mundo objetivo, sendo por isso um “instrumento valioso” para reportar os atos oficiais do governo, suas realizações. Ainda segundo a autora, a Agência Nacional, que apesar de pertencer à Divisão de Divulgação, atuava em todas as divisões, possuía entre os inúmeros serviços de imprensa sob sua responsabilidade, um arquivo e um laboratório fotográficos:

⁶⁸ A revista *Cultura Política*, órgão oficial do DIP foi publicada entre março de 1940 e outubro de 1945. Entre os que colaboravam com a revista encontramos: Almir de Andrade, Azevedo Amaral, Francisco Campos, Cassiano Ricardo, Graciliano Ramos, Gilberto Freyre e Nelson Werneck Sodré.

⁶⁹ Entre as heranças das bandeiras o autor enumera: amor à vida agrícola; espírito de iniciativa e respeito às leis, a sociedade que fixou no interior do país e as próprias fronteiras nacionais. Existiriam bandeiras do século XX que envolveriam as medidas políticas da Marcha para Oeste, na forma de uma série de expedições científicas que desbravavam o interior, que descobriam o Brasil que deveria ser apresentado a seu povo. Marechal Rondon seria um desses novos bandeirantes.

Esse arquivo de imagens fornecia cópias para todos os jornais do país, além de estar disponível para consulta e uso dos correspondentes estrangeiros. É oportuno lembrar que o uso da fotografia como recurso de reportagem na imprensa no Brasil, apesar de já existente desde o início do século XX, vai conhecer um incremento significativo a partir da década de 30, especialmente sob a supervisão da Agência Nacional (LACERDA, 1994, p. 244).

Esse monopólio sobre a informação e sobre os meios de comunicação buscava a uniformização das mensagens além da intenção de barrar uma contra propaganda, mensagens que fossem prejudiciais para a construção da imagem que se pretendia do Estado Novo (GUIMARÃES, 1984, p. 62). O material produzido dessa forma era distribuído gratuitamente por todo o território nacional, sendo produzido por intelectuais vinculados aos quadros institucionais do governo, sendo controlados e censurados em suas produções. Junto aos escritores e jornalistas estavam os fotógrafos.

Em 1938 Theodor Preising entrou para o serviço público, sendo contratado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda ⁷⁰, fazendo parte da Divisão de Turismo e Expansão Cultural ⁷¹, então chefiada por Ernani Silva Bruno, que possuía serviço de distribuição de fotografias das principais cidades turísticas do país (LACERDA, 1994, p. 245). Através de seu trabalho nessa divisão colaborou com a revista *Travel in Brazil* ⁷², que tinha como finalidade a divulgação das belezas brasileiras para o exterior, contando com textos escritos por Cecília Meireles, Sergio Buarque de Holanda e Mário de Andrade. As fotografias ficavam a cargo, além de Preising, de Hess, Stille, Sasha Siemel, Manzon, Almeida entre outros (GRATIVOL, 2011, p. 48/62). Criado em 1939 em substituição ao Departamento Nacional de Propaganda (DNP), o DIP ampliou a capacidade de centralização política e ideológica do Estado. Na introdução de sua dissertação de mestrado sobre o DIP e os DEIPs estaduais,

⁷⁰ As nomenclaturas variam muito dependendo do ano. Em 1938, quando de sua criação, surgiu como Serviço de Publicidade e Propaganda. Segundo Cassiano Ricardo em suas memórias, em poucos meses, em novembro de mesmo ano, o Serviço foi reformado, passando a ser Departamento de Propaganda e Publicidade. Em 1939 passa a ser Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. Em pouco mais de um ano foi criado em São Paulo o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda – DEIP- que absorveu as funções e o quadro funcional do DPP. Em 1945 o DIP foi extinto, sendo criado o Departamento Nacional de Informações – DNI. Também 1945 o DEIP foi extinto, dando lugar ao Departamento Estadual de Informação – DEI. Cf. GRATIVOL, 2011, p. 59 – 63).

⁷¹ Segundo a pesquisa de Kariny Gravitól, a nomeação de Preising para o DIP certamente se deveu à relação que manteve com Cassiano Ricardo e Menotti Del Picchia, que em 1936 haviam sido diretores da revista *S. Paulo*, importante publicação em rotogravura (GRAVITOL, 2011, p. 31).

⁷² Segundo Guimarães: “A Divisão de Turismo [do DIP] possuía um Serviço de distribuição de fotografias das principais cidades turísticas, editava folhetos em diversas línguas e as revistas *Travel in Brazil* e *Brasil Novo*. Eram promovidos a vinda e o acolhimento de pessoas famosas, ou grupos de projeção mundial, artistas em geral, professores, arquitetos, fotógrafos, comitivas, como a do Diretor do Secretariado da Propaganda em Portugal, ou a Embaixada Médica Argentina, etc. Desde a criação do DIP até 1942 várias personalidades visitaram o Brasil, entre elas Walt Disney e sua equipe, Orson Welles e equipe, Nelson Rockefeller, todos recepcionados pelo órgão” (GUIMARÃES, 1984, p. 121-122).

especialmente o de São Paulo, Silvana Goulart Guimarães aponta para a necessidade de se entender a atuação do DIP de forma ampla:

O DIP padronizou um ideário que justificava a ação governamental e organizou a comunicação social do Estado de forma a fazer sua propaganda e censurar as ideias que divergissem do padrão estabelecido. A tentativa de compreensão do DIP está centrada também numa perspectiva mais ampla que busca vislumbrar aspectos do autoritarismo do Estado Novo e sua tentativa de criar uma base social do consenso e legitimidade em torno de propostas de unidade nacional, harmonia social, intervencionismo econômico, centralização política, entre outras (GUIMARÃES, 1984, p. 7).

Para que o DIP pudesse atuar de forma tão ampla, contou com o apoio de Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda – DEIP, criados no ano de 1940, que agiam sob sua orientação em cada estado do país, pondo em prática seus objetivos: “Enquanto o DIP se caracterizava como órgão normativo, o DEIP era um executor dessas normas” (GUIMARÃES, 1984, p. 131):

O projeto do DIP se estendeu através da constituição de Departamentos Estaduais. Enquanto agência federal o DIP tinha função dirigente na elaboração das políticas públicas a serem adotadas. Os órgãos estaduais reproduziam nos estados as linhas de ação emanadas do DIP caracterizando-se como executores das normas do órgão federal (GUIMARÃES, 1984, p. 60).

Criado durante o mandato de Adhemar de Barros como interventor ⁷³ do estado de São Paulo no ano de 1941, tendo tido como diretores gerais Cândido Motta Filho, Menotti Del Picchia e Cassiano Ricardo (GUIMARÃES, 1984, p. 132), o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), contava com seis divisões: Divulgação, Radiodifusão, Cinema e Teatro, Turismo e Diversões Públicas, Imprensa e Serviços Auxiliares. Em suas memórias diz Cassiano Ricardo:

O crescimento de São Paulo estava exigindo a presença de um departamento especializado capaz de fixar-lhe os vários setores de atividade: fixar o fato, através do trabalho de seus redatores e a foto com a máquina alerta e moderna de dois especialistas (RICARDO, 1970, p. 78).

⁷³Segundo Guimarães, “as interventorias eram elementos chave na relação entre o governo central e as unidades da federação. Possuíam prerrogativas executivas e legislativas transformando o interventor em coordenador político. Constituíam esfera estratégica do Estado Novo, interligando as oligarquias estaduais, os ministérios e a presidência da República. Os interventores, com frequência, eram naturais dos estados que dirigiam e identificados, em suas perspectivas ideológicas, aos grupos dominantes, embora destituídos de maiores raízes partidárias” (GUIMARÃES, 1984, p. 16).

Dentre as divisões do DEIP de São Paulo, acreditamos que o Departamento de Turismo e Diversões Públicas ⁷⁴ (além do próprio DEIP de maneira geral), manteve relações de parceria com o Foto Cine Clube Bandeirante. A relação entre a fotografia e o turismo, ou melhor, a importância da fotografia para a divulgação do turismo foi o tema do artigo de capa do *Boletim Foto Cine* de agosto de 1946. Segundo seu autor, que assina E.T., apesar da fotografia ser imprescindível para a divulgação do turismo, esse necessitava de outros três pontos fundamentais para se desenvolver no país: “transporte, estradas e hotéis”. Os associados do FCCB que participavam das excursões promovidas pelo clube sabiam das dificuldades para se chegar aos “lugares belíssimos dos cartões postais”. O autor afirma que as fotografias feitas pelos “bandeirantes” em suas excursões podem ser de muita serventia para o DEI, desde que este trabalhe no sentido de melhorar os três pontos salientados:

E agora que a guerra é finda, e que já temos, com bôa vontade, mais facilidades e melhores meios de nos transportarmos deste para qualquer outro ponto do Estado, inclusive o litoral, já seria tempo do governo cuidar e dar estímulo àqueles três elementos indispensáveis ao desenvolvimento do turismo. Ele mantém, alias no Departamento Estadual de Informação, uma Divisão de Turismo, superiormente dirigida pelo espírito esclarecido do Dr. Ariovaldo Teles de Menezes. Já está na hora, e não vem tarde, de a Divisão de Turismo do D.E.I. executar o seu programa de ação e pôr em prática aquilo que já ensaiou com sucesso meia dúzia de vezes. Facilitem-nos os meios de transporte, assegurem-nos acomodações condignas, que nós do FOTO – CINE CLUBE BANDEIRANTE, de nossa parte garantimos fixar ótimas imagens que serão excelente material de propaganda para o desenvolvimento do turismo no Estado de São Paulo (E.T., 1946, n. 4, p. 1).

Segundo Guimarães, o “programa de ação”, ensaiado “com sucesso meia dúzia de vezes”, da Divisão de Turismo e Diversões Públicas a que se refere E.T., tinha como meta

⁷⁴ O DIP também mantinha uma Divisão de Turismo, que funcionava segundo a organização de atividades e propagandas pensadas para o exterior do país e para o interior. Segundo Guimarães: “A Divisão de Turismo tinha como finalidade principal superintender, organizar e fiscalizar os serviços turísticos internos e externos. Ela coordenava as iniciativas e empreendimentos das administrações públicas e entidades privadas, tutelando-as, suprindo-as e estimulando-as no sentido de conseguir o melhor rendimento possível. De acordo com o Regimento do DIP, a Divisão de Turismo deveria organizar planos de propaganda no exterior e executá-los, organizar fichários e cadastros de informações turísticas, corresponder com outras organizações do mundo, organizar e divulgar material de propaganda turística sobre o país. A nível interno ela deveria dividir o Brasil em zonas turísticas, mantendo correspondência com delegações estaduais que fossem criadas; estimular o turismo interno; manter publicações ilustradas; fixar diretrizes em matéria de Turismo, Termalismo e Climatismo, a serem observados nas administrações públicas, entidades, institutos que se dedicassem a esses campos, coordenando suas atividades; fiscalizar e controlar as organizações nacionais, estaduais e locais de turismo; estimular e unificar a empresa de transporte de forma a facilitar a circulação dos turistas; promover facilidades aduaneiras, fiscais, policiais, de passaporte turístico; organizar anualmente os planos de temporada turística e estudar e regular as questões referentes à criação e ao desenvolvimento de estações de turismo, hidrominerais, climáticas ou ligadas a centros nacionais de caráter histórico paisagístico, natural, regiões de caça e de pesca. [...] Outra prerrogativa da Divisão de Turismo era a organização de exposições, como: ‘Posição do Brasil no Mundo’, com painéis e gráficos sobre a economia brasileira, realizada no Rio de Janeiro em 1942; ‘Exposição do Estado Nacional’, comemorativa do primeiro quinquênio do Estado Novo que percorreu as principais cidades brasileiras; ‘Cooperação Brasil-Estados Unidos’ e ‘Arquitetura Brasileira’.” (GUIMARÃES, 1984, p. 120-121).

geral estudar o estado de São Paulo através do ponto de vista turístico, surgindo daí uma série de pontos, como fazer o cadastro dos sistemas de hotéis, transportes e estâncias hidroclimáticas, confeccionar e distribuir materiais de divulgação - guias, álbuns e catálogos turísticos, fiscalizar as organizações estaduais e municipais de turismo, organizar planos turísticos e promover festejos populares ⁷⁵ (GUIMARÃES, 1984, p. 135).

Ainda dentro da Divisão existia a Assistência Técnica de Turismo que cumpria as funções de organizar excursões ao redor da cidade de São Paulo e ao interior do estado para “empregados da indústria, lavora e comércio, imprensa e administração dividindo com outras instituições o patrocínio desses eventos” (GUIMARÃES, 1984, p. 135). Constava ainda como



FIGURA 5: Abertura da exposição das fotografias selecionadas no Concurso SESC: Basílio Machado Neto, Conceição Santamaria, Eduardo Salvatore, Francisco Albuquerque, Carlos Latorre, Randolpho Homem de Mello e Masatoki Otsuka.

função da Assistência Técnica a promoção de mostras “como a ‘Exposição de Fotografias do Esforço de Guerra’, inaugurada no 6º aniversário do Estado Novo”. Possuía ainda um arquivo próprio de fotografias sobre a capital e o interior do estado, documentando suas atividades agrícolas e industriais, além de manter dados sobre os municípios, que serviam de apoio para os serviços de turismo: “A Assistência de Turismo promovia conferências, palestras e entrevistas buscando

congregar a intelectualidade oficial paulista” (GUIMARÃES, 1984, p. 136).

⁷⁵ Segundo Guimarães: “O DEIP se preocupou até mesmo em orientar festas, objetivando reativar o espírito nacionalista através do culto às tradições que estivessem se perdendo. O caso da festa do Divino, em Jacaré foi exemplar, a Divisão de Turismo e Diversões Públicas, tendo realizado pesquisas no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo para ‘reconstruir’ os passos a serem seguidos pelos forasteiros. Foram fornecidos a estes o desenho dos trajes típicos de todas as personagens da encenação, assim como os versos das músicas cantadas pelos foliões. Animada pelo êxito desses festejos, a Divisão empreendeu uma pesquisa em todo o Estado levantando ‘...até que ponto os festejos tradicionais do país tem resistido aos efeitos destruidores da colonização estrangeira e da indiferença pública’. A conclusão da pesquisa constatou a permanência desses hábitos em vários municípios que foram incentivados a encorajar as comemorações ou promovê-las nos locais onde se achassem decadentes. O interesse pelas festas era ligado à ‘demonstração de brasilidade’ dessas manifestações, que se tornaram material de estudo para folcloristas por significarem o encontro do povo com suas tradições” (GUIMARÃES, 1984, p. 137 – 138).

As excursões promovidas pelo FCCB como parte integrante de suas atividades, pensadas como formas de exercitar as técnicas aprendidas, serviam também como “troca” entre o Bandeirante e outras instituições (LENZINI, 2008, p. 132-133), promovendo o nome do clube como local de produção de uma fotografia de qualidade artística, na medida em que este prestava um serviço de divulgação e documentação para a instituição que o escolhia. Além do já citado concurso “Parques Infantis”, promovido pela Divisão de Educação e Recreio do Departamento Municipal de Cultura, em 1949 foi anunciado pelo boletim o concurso “SESC”, promovido pelo Serviço Social do Comércio (SESC), com o intuito de divulgar sua recém-inaugurada Colônia de Férias “Ruy Fonseca” na cidade de Bertioga, litoral paulista. Os associados do FCCB foram convidados pelo SESC a passar dois dias percorrendo a Vila de Bertioga e a Colônia de Férias “colhendo os pontos mais pitorescos, paisagens, cenas típicas, marcos históricos, bem como flagrantes da vida social da Colônia e seus aspectos arquitetônicos” (CONCURSO “SESC”, n. 40, 1949, p. 9).

As fotografias escolhidas por um júri composto por dois avaliadores indicados pelo SESC, Dr. Francisco Luis de Almeida Salles e Dr. Paulo Uchoa de Oliveira, e um do FCCB, José Yalenti, foram premiadas pelos SESC com primeiro, segundo e terceiro lugar e cinco menções honrosas. No final, todas as fotografias inscritas foram expostas em uma sala da Galeria Prestes Maia ⁷⁶, tendo comparecido na inauguração os diretores do SESC, do FCCB, da Associação Comercial e Federação do Comércio do Estado de São Paulo, além de entidades representativas dos empregados do comércio, jornalistas e convidados. O artigo publicado no boletim do FCCB sobre o assunto terminava com um convite para que os leitores comparecessem à exposição, que ficaria aberta a visitação por um mês: “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” (CONCURSO “SESC”, n. 40, p. 9).

⁷⁶ O artigo traz, além dos nomes dos vencedores do concurso, os nomes dos associados que participaram do concurso e que teriam sua fotografia exposta na Galeria Prestes Maia. Entre os nomes que comumente encontramos, como German Lorca, Arnaldo Florence, Plínio Mendes, encontramos também o nome de Alice Brill, citada como associada do FCCB (CONCURSO “SESC”, n. 40, 1949, p. 9). Brill teve sua formação como pintora no Grupo Santa Helena, ao lado de Paulo Rossi Osir, Mário Zanini (sobre quem escreveu seu doutorado na Universidade de São Paulo), Rebollo Gonsales, Fúlvio Pennacchi, Aldo Bonadei, Alfredo Volpi entre outros. Sua formação em fotografia aconteceu através de uma bolsa de estudos na Universidade de Albulquerque, Novo México, EUA. Voltou para o Brasil em 1948, quando começou a trabalhar como fotógrafa para a revista *Habitat*, trabalho que manteve por dez anos, e para o Museu de Arte de São Paulo, em relação estreita com P. M. Bardi. Cf: CARNEIRO, 1996, p. 166; BRILL, 1988, p. 12-13. Não encontramos nenhuma outra fonte que comprove a filiação de Brill ao FCCB.

Dado o alcance das regulamentações do DEIP e, nesse caso específico do concurso do SESC, da Divisão de Turismo e Diversões Públicas, através da Assistência Técnica de Turismo, poderíamos supor que nessa trama de relações entre instituições para a criação e arquivamento de documentos sobre o estado de São Paulo, além da divulgação e promoção das imagens desejadas por essas instituições, em algum outro momento existiram outras conexões entre a fotografia produzida pelo FCCB e as divisões do DEIP.

Junto ao uso do bandeirismo, como uma segunda ferramenta, temos a criação de uma filiação histórica do FCCB à Sociedade Paulista de Photographia, feita através de artigos que se propõem a contar a história da fotografia amadora em São Paulo. A importância desses artigos está em apontar iniciativas anteriores do trabalho com essa fotografia, indo de reuniões em torno de casas de produtos fotográficos, a revistas e sociedades de amadores, num período que abarca principalmente o começo do século XX e se configura na historiografia da fotografia brasileira como o que Ricardo Mendes chamou de “vazio historiográfico” sobre o tema dos fotoclubes e do amadorismo de maneira geral (MENDES, 2013, p. 8). No entanto, essas informações aparecem no boletim com a função de destacar a atuação do FCCB como o clube que não permitiria que a fotografia “continuasse entre nós ignorada, renegada ao mais completo esquecimento, entre nós, que nos orgulhávamos de ser a capital artística do Brasil...” (UM POUCO DE HISTÓRIA, 1946, n. 1, p. 3). Muitos dos amadores que protagonizaram esses intentos anteriores, como Valêncio de Barros, Quirino Simões, Adhemar de Moraes, Guilherme Malfatti, pertencentes à extinta Sociedade Paulista, depois de dez anos trabalhando sozinhos em seus laboratórios, viriam se juntar aos “novos bandeirantes” legitimando essa filiação. Eram considerados os amadores que mais entendiam da arte pictórica, e a ensinavam em artigos técnicos publicados pelo boletim, através das complicadas técnicas do bromóleo e da goma bicromatada.

Temos assim um grupo de amadores pertencentes em sua maioria à elite paulistana, que abrem duas linhas estratégicas para sua legitimação no cenário cultural da cidade baseada em sua herança bandeirante: seu pioneirismo na prática da fotografia artística e seu pioneirismo no esforço por fazer da fotografia uma arte reconhecida pelo meio cultural paulistano. Não podemos perder de vista que essas duas linhas são trabalhadas ao mesmo tempo nas atividades do clube. Por exemplo, na organização dos salões fotográficos, existia todo o cuidado com o fazer das fotografias que iriam concorrer, com as discussões estéticas que serviriam de baliza para a seleção das imagens, e ao mesmo tempo, com a organização do espaço físico para a exposição, a verba para a publicação dos catálogos, a divulgação e a presença de uma nota crítica nos jornais, que dependia das relações sociais que o clube

conseguiu conquistar. Essas duas linhas se entrelaçam continuamente, se entrecruzam nunca sendo possível uma total desvinculação uma da outra. E atravessando todo esse movimento temos o símbolo do bandeirante.

2.2: 1939: Instantâneos no Ar, Photo Dominadora e a fundação do Foto Clube Bandeirante

As grandes cidades são organismos tão complexos que ninguém lhes pode, de um só lance de olhos, penetrar todos os aspectos, desvendar todos os recursos de trabalho e de progresso. Há instituições que o grande público não conhece na exata proporcionalidade do seu mérito e da sua benemerência. Entretanto, elas exercem, muita vez, funções vitalizadoras do “tônus” geral, e representam por isso mesmo fonte de benefício profundo para a coletividade. Está nesse caso, pode afirmar-se, o Photo Clube Brasileiro, cuja atuação é das mais dignas de simpatia e aplausos.
O PAIZ⁷⁷

As linhas trabalhadas até aqui se configuram como um esforço no sentido de pontuar como várias trajetórias dialogaram com os projetos ideológicos, como elas necessariamente travaram contato com esses projetos, validada pelas conexões que ela foi capaz de criar com os fenômenos mais emblemáticos da sociedade industrial, como “o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações” (ROUILLE, 2009, p. 29 - 30). E como o FCCB também esteve presente, dialogando com esses projetos.

Durante esse envolvimento com essas questões, outras que diziam respeito diretamente sobre a construção do espaço do fotoclube também estavam sendo pensadas e praticadas. E nesse sentido percebemos que o processo de institucionalização dos clubes no espaço das cidades, a apropriação dos recursos pertencentes às sociedades artísticas como as escolas de belas artes e todo seu aparato de constituição e avaliação do que seria considerado uma obra artística (aulas, relação de regras, concursos, exposições, publicações, filiações), foi transportado para os clubes de fotografia e transformado em argumentos de autoridade, fabricando um corpo institucional capaz de enfrentar a batalha pelo lugar da fotografia entre

⁷⁷ MENDES, 2013, p. 229. O trecho utilizado como epígrafe foi retirado de uma entrevista publicada no jornal carioca *O Paiz*, em 22/23 de setembro de 1930. Com o título “A propaganda pela fotografia”, o entrevistado, Fernando Guerra Duval, membro do Photo Club Brasileiro fundado em 1923, explicita que a finalidade do clube era a de “desenvolver e propagar o gosto pela arte fotográfica” (*O PAIZ* apud MENDES, 2013, p.229). A entrevista segue tendo como centro os concursos fotográficos e exposições realizadas pelo clube na cidade do Rio de Janeiro, mas, principalmente, aquelas em que o clube representou o Brasil em países onde expôs sua produção, um intercâmbio fotográfico em que os “verdadeiros artistas da máquina” levavam suas imagens que falariam “mais alto que os discursos empolados. O Brasil não deve apenas ser falado lá fora. Deve ‘ser visto’...” (*O PAIZ* apud MENDES, 2013, p. 230 - 231).

as artes. Os espaços reservados nos jornais de grande circulação, apesar de raros e restritos até os anos de 1930 no Brasil, foram importantes para a divulgação e inserção do trabalho dessas sociedades no espaço da cidade, além de constituírem uma literatura importante para a documentação da disputa pelo estatuto da fotografia artística.

Essa aproximação do campo artístico através da apropriação dos mesmos recursos de que dispunham as escolas de belas artes trazia ainda, implicado no mesmo movimento, o distanciamento necessário da fotografia comercial, ligada aos valores da fotografia como produto de compra e venda feito às pressas, e da fotografia como ferramenta das ciências, ambas produzidas, segundo o discurso dos fotógrafos-artistas, sem o devido cuidado requerido de um “verdadeiro artista da máquina”. Sendo assim, a institucionalização dos clubes combate, num mesmo ato, duas frentes distintas. Quando se desloca em direção às escolas de belas artes precisa deixar claro que além da busca pela inserção no campo artístico está também se distanciando do campo científico e comercial da produção fotográfica. E aqui surge outra diferenciação importante: os fotógrafos amadores dos clubes não são os mesmos fotógrafos amadores que surgem atraídos pelas facilidades técnicas das novas máquinas produzidas pela indústria fotográfica que democratizou o uso da técnica para qualquer pessoa disposta a ler o manual do produto, os chamados “fotógrafos de fim de semana” ⁷⁸.

Nesse sentido, a teorização da prática existente com relação à fotografia artística no interior dos clubes, principalmente em sua forma de regras de composição que deveriam ser seguidas estritamente para o bom resultado do trabalho, foi de grande importância tanto para a aproximação desejada das artes quanto para o distanciamento necessário dos amadores de “fim de semana”. Não seria por acaso a localização do surgimento do movimento pictorialista ⁷⁹ em 1888, mesmo ano em que George Eastman lançou seu aparelho kodak, cujo famoso

⁷⁸ Ângela Magalhães e Nadja Fonseca Peregrino no livro **Fotoclubismo no Brasil. O legado da Sociedade Fluminense de Fotografia**, fazem uma descrição importante no que se refere à origem da nomenclatura “amador” e suas transformações, que vale a pena ressaltar aqui: “Do ponto de vista etimológico, a palavra *amador* (*amateur*) significa amante, apreciador, curioso e diletante. Isso, porém, não basta para compreendermos a complexidade do termo, utilizado com sentidos diversos no percurso da prática fotográfica. Para tanto, inicialmente, é preciso fazer a distinção entre o fotógrafo amador, o profissional e o usuário. No século XIX, a definição de amador difere daquele simples usuário que utiliza a fotografia meramente como meio de registrar sua vida cotidiana. Ao contrário, o termo amador, como definido pelo historiador francês Clément Cheroux, está próximo do “conhecedor” (*connaisseur*): é aquele que cultiva, com certa nobreza de espírito, as ciências e as artes. No entanto, já no final do século XIX, a derivação amadorismo se tornará pejorativo, ou seja, estará atrelado à falta de profissionalismo ou mesmo de conhecimento do *métier*. O termo adquire um significado duplo, devendo ser considerado com a devida clareza pelos estudiosos, já que sabemos, aos olhos de hoje, que em diversos momentos as atividades amadorísticas contribuíram de maneira decisiva para a história da fotografia” (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 14-15).

⁷⁹ O movimento pictorialista surgido em finais do século XIX teve seu desenvolvimento no interior dos clubes de fotografia. Sua estética, que consistia em uma forte interferência do artista no positivo da imagem através de pinceis, tintas, espátulas, não é algo homogêneo, sendo possível encontrarmos muitas formas de pictorialismo

slogan foi “Aperte o botão: nós fazemos o resto”, intensificando o comércio não só das imagens, mas dos aparelhos fotográficos, ou seja, do meio de produzir a imagem da maneira mais fácil possível.

Vemos que essas preocupações com as diferenciações entre amadores, profissionais, comerciantes permanece por muito tempo no interior dos fotoclubes. Em agosto de 1949 o boletim do Bandeirante publica a transcrição de um artigo do boletim do Club Fotográfico de Cuba, assinado por Fritz Eschen, “O homem por detrás da câmera”, em que a defesa da fotografia como arte se apresenta permeada pelas classificações entre os fotógrafos, suas relações com as novas tecnologias fotográficas e as questões estéticas. Eschen abre seu artigo com uma pequena anedota sobre um ilustrador e um fotógrafo:

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: “Você 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 atentamente e logo comentou: - “Na verdade seus trabalhos são excelentes; você deve possuir um lápis magnífico”. O artista compreendeu a indireta e foi-se silenciosamente (ESCHEN, 1949, p. 6).

Eschen defende ser natural o fotógrafo querer ser valorizado de acordo com seus méritos: seu talento artístico e suas habilidades técnicas, já que, da mesma forma que ocorre na pintura, o bom resultado do trabalho deve-se à combinação do talento com o completo domínio da técnica escolhida, o que a simples posse de uma boa câmera fotográfica não garante. Segue afirmando que os avanços tecnológicos facilitaram o trabalho com a parte mecânica da fotografia, deixando a mente do fotógrafo livre para a “criação artística”. Faz questão de deixar “bem assentado” que o artista-fotógrafo, “aquele que baseia seus trabalhos em considerações de ordem estética, como o artista que cria livremente”, ultrapassa em valor o fotógrafo profissional, pois existe no artista uma total transformação “dos valores críticos em fotografias” (ESCHEN, 1949, p. 6).

Em contra partida, o fotógrafo profissional havia sofrido uma nítida ascensão na escala social, advinda principalmente da mudança das condições necessárias para sua formação. Se antigamente essa profissão era exercida por pessoas que tinham apenas o domínio técnico,

dependendo do momento e do local onde ocorreu. Apesar de ser inevitável falarmos aqui sobre o pictorialismo, será no segundo capítulo deste trabalho que vamos nos aprofundar em questões inerentes à suas técnicas, bem como em textos teóricos e críticos que discutem sua validade para a fotografia artística, com o cuidado necessário para seu entendimento e para uma compreensão mais apurada de sua importância desse movimento estético para a história da fotografia.

naquele momento era necessário que o profissional possuísse aptidões e conhecimentos próprios de quem teve uma boa formação cultural e artística. Nesse ponto, o autor chega mesmo a inverter as variáveis da relação técnica/arte, afirmando que na década de 1940 para um bom fotógrafo profissional seria mais importante que dominasse as questões estéticas do que os processos técnicos.

O amador é posicionado em antagonismo ao antigo fotógrafo profissional e suas dificuldades entendidas como exatamente opostas às da fotografia comercial, centrando suas críticas nos usos que uns e outros fazem das novidades técnicas: enquanto o antigo fotógrafo profissional se mantinha aferrado aos aparelhos e métodos ultrapassados, o aficionado se apropriava avidamente das últimas novidades. Tanto um quanto o outro, nesse aspecto, mereceriam crítica, ou por não saberem se beneficiar das novidades ou por se subordinarem a elas. Para criar através da fotografia seria necessário “consciência estética” e a execução do trabalho de laboratório de forma apurada:

Como pode o homem criar por detrás da câmera? Esta pergunta pode ser rapidamente 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 fazer 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 tê-la completamente concebida antes mesmo de pegar na máquina (ESCHEN, 1949, p. 7).

Buscando dar contorno à questão, sua defesa da possibilidade de criação através da fotografia é algo que necessita a todo tempo do estabelecimento de territórios de ação específicos para profissionais, amadores e comerciantes, baseado em argumentos que se sustentam por pouco tempo, já que as características levantadas contra ou a favor transitam incessantemente entre os domínios da estética e da técnica. Já o estatuto artístico da fotografia que é defendido no artigo, é o de uma arte ainda muito presa às suas específicas necessidades técnicas, o que nunca permitirá que a fotografia torne-se uma “obra de arte no sentido mais profundo”:

A cópia fotográfica nunca será uma obra de arte no sentido mais profundo; é impossível para o fotógrafo – em virtude das limitações e exigências de ordem técnica – criar e compor a sua obra tão livremente como pode fazê-lo o artista pintor. Sem embargo, isso não impede o mínimo que seja, que o fotógrafo desenvolva uma poderosa inspiração artística na realização de suas concepções (ESCHEN, 1949, p. 6).

Nessa multiplicação de interações entre fotógrafos, indústria fotográfica, ciência e arte no espaço da cidade, se faz necessária uma diferenciação entre seus movimentos de aproximação e afastamento caracterizados pelas singularidades de seus momentos históricos. Acompanhando esses movimentos podemos perceber que não existe uma total homogeneidade no clubismo, assim como não existe homogeneidade no pictorialismo e posteriormente, depois dos anos de 1930, na produção moderna desses clubes. As teorizações sobre a estética fotográfica e o estatuto da fotografia dependeram dessas múltiplas relações ocorridas na sociedade e inseridas em suas discussões culturais e políticas. Algumas dessas linhas podem ser observadas no processo de criação do FCCB, no último ano da década de 1930.



FIGURA 6: “Grupo formado por ocasião da assembleia de fundação do Foto-cine Clube Bandeirante, a 28 de abril de 1939” (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 12).

O encontro de amadores de fotografia em lojas de materiais fotográficos foi algo bastante comum no começo do século XX. Com a escassez de publicações que versassem não somente sobre como operar os aparelhos e os produtos químicos empregados na feitura da fotografia, mas que possibilitassem o aprendizado de técnicas importantes para a criação de uma fotografia artística, pictórica, as lojas de produtos reuniram aficionados que ali encontravam um ambiente propício à troca de experiências além de se atualizarem sobre as últimas novidades do mercado.

Em São Paulo nos anos de 1930, a Rua São Bento, na região central da cidade, reunia muitas lojas fotográficas importantes, como a famosa Fotóptica, de propriedade de Desidério Farkas, e a Kosmos Foto. Ali também se localizava a loja de Antonio Gomes de Oliveira e

Lorival Bastos Cordeiro, a Photo Dominadora. Os amadores que se reuniam ali nos finais de tarde, depois do trabalho, discutiam processos fotográficos, planos, *flous*⁸⁰, negativos, e o último programa de rádio de José Medina⁸¹, o *Instantâneos no Ar*, transmitido pela rádio Bandeirantes (nome que também nos remete a mitologia bandeirista) diariamente, durante 15 minutos⁸². Além de divulgar a fotografia artística, o programa de Medina oferecia esclarecimentos técnicos, respondia a perguntas enviadas pelos ouvintes e promovia concursos⁸³ (FEITOSA, 2013, p. 11; LENZINI, 2008, p. 23). Além do programa de rádio sobre fotografia, uma experiência até então inédita no país⁸⁴ que propunha uma grande

⁸⁰ “*Flou*: efeito de ligeira perda de nitidez de uma imagem fotográfica provocado, em geral, pela difusão da luz. Esse efeito pode ser obtido tanto no momento da captação da imagem quanto no da impressão de prova” (MELLO, 1998, p. 202).

⁸¹ José Medina (1894 – 1980), natural de Sorocaba, interior de São Paulo se interessou pela fotografia e pelo cinema ainda criança. A fotografia começou quando ainda de “calças curtas” ganhou do pai um “caixãozinho”, que se tornou o brinquedo preferido. O cinema veio pouco depois, quando tinha por volta de onze, doze anos, e começou a trabalhar na fábrica Votorantim. O gerente da fábrica resolveu montar um cinema para os operários e encomendou um projetor dos irmãos Botelho, no Rio de Janeiro. Logo depois Alberto Botelho vai até Sorocaba fazer um documentário na fábrica Votorantim e Medina “não o largou o tempo todo em eu estive na cidade”. Aprendeu a trabalhar com o projetor e encarregou-se de tudo o que dizia respeito à projeção: dirigia a sonorização, molhava a tela com baldes de água a cada três exposições para melhorar a transparência, enrolava e guardava as fitas. Mudou-se para São Paulo em 1910 e ingressou no Liceu de Artes e Ofícios, teve seu próprio atelier e fez pinturas decorativas no Teatro São José. Trabalhou também como ator de teatro amador. Fez inúmeros trabalhos com cinema, a partir de 1919, quando conhece Gilberto Rossi, com quem trabalhou ainda por muitos anos. Cf. GALVÃO, 1975, p. 208 – 238.

⁸² Camargo & Mendes ressaltam que, em razão da irregularidade da publicação da programação de rádio na imprensa, fica difícil estabelecer as datas de veiculação do programa. Por meio de jornais (que não são especificados), os autores verificaram que a transmissão foi feita de terça a sábado, entre 19:00 e 19:15, de fevereiro a maio de 1939, pela rádio Bandeirantes (CAMARGO & MENDES, 1992, p. 66).

⁸³ José Yalenti, um dos fundadores do FCCB e na época frequentador da Photo Dominadora foi um dos ganhadores dos concursos promovidos por Medina em seu programa. Cf. FEITOSA, 2013, p. 11.

⁸⁴ O pesquisador mexicano Carlos Córdova, em seu importante trabalho sobre o pictorialismo no México, **Tríptico de Sombras**, faz um pequeno apanhado da chegada do rádio no México da década de 1920 e sua relação com os poetas estridentistas, ressaltando através dessa relação as características de modernidade que o rádio trazia. É através da modernidade que Córdova traça a relação do rádio com a fotografia, apontando para a existência, em 1931, de cinco conferências radiofônicas feitas na Alemanha pelo fotógrafo August Sander: “Asombrosa la fotografía también. Arte primogénito en la era industrial, condición que la ponía en primera fila dentro de esta manía por lo moderno, lo eléctrico, lo urbano. Una fascinación compartida por los nuevos medios, ya fueran el aeroplano e la revista ilustrada. El estudio fotográfico era un nodo de la modernidad, en el mismo plano que las estaciones de radio o los aeropuertos. Sus concepciones de imagen también lo eran. Por eso no es difícil imaginar a alguien tan moderno como Alfred Döblin oyendo la radio mientras escribe el prólogo para el libro de August Sander llamado precisamente *Antlitz der Zeit* (Rostro del Tiempo). Ese el verdadero retrato: el de las modernas compañías de la escritura. La palabra en la esquina de la fotografía y el radio. Llamó a sus reflexiones *Von Geichtern, Bildern und Wahrheit* (De rostros, imágenes y su verdad). Y si bien nadie ha sabido explicar las verdades de la relación entre Sander y el autor de *Berlin Alexanderplatz*, bien se sabe que Döblin era un gran radioaficionado, un creyente de sus posibilidades estéticas, y que experimentó transponer la novela o el ensayo al nuevo medio. Y ya en esas hasta es posible que fuera él quien convenciera a Sander para explicar radialmente sus imágenes. En 1931 el fotógrafo hizo cinco conferencias radiofónicas en las que pedía al oyente “ver, observar y pesar la fotografía”. Pedirle al que escucha que viera. Eso sí que era novedoso” (CÓRDOVA, 2012, p. 25-26). Maria Teresa Bandeira de Mello em seu livro sobre o Photo Club Brasileiro aponta para a realização de um programa de rádio pela associação carioca: “No período compreendido entre julho de 1948 e fevereiro de 1949, o Photo Club Brasileiro organiza e patrocina um programa semanal, aos sábados, na Rádio Sociedade Guanabara. Dedicado aos ‘amantes da Arte Fotográfica’, com quinze minutos de duração, o programa

novidade: “Pedirle al que escucha que viera” (CÓRDOVA, 2012, p. 26), Medina também foi responsável por uma coluna regular no *Diário de S. Paulo*, como jornalista especializado em fotografia ⁸⁵. Até esse momento já havia atuado em várias áreas, como importação e comércio

de produtos fotográficos e já tinha uma grande e importante produção no cinema brasileiro.

O convite para o programa de rádio veio em 1932, partindo de Otávio Gabus Mendes, mas se concretizou somente em 1939. Em determinado momento,

FOTO CLUBE BANDEIRANTE
FICHA DE SÓCIO

NOME: MEDINA - José INSCRIÇÃO No. 413

Admissão em 15 / Maio / 1946 Categoria: CONTRIBUINTE

Residência: Avenida Rebouças n.º 2538 (Cidade) S. PAULO Fone: B-6509

Trabalha em: Rádio Cruzeiro do Sul - Pôr-Patriarca, 26 n.º 3º andar Fone: B-4175

Nacionalidade: Brasileira Data do nascimento: 14 / 4 / 1894

Estado Civil: Casado Profissão: Radialista

CARTEIRA de n.º 106.436 Deve ser procurado

OBSERVAÇÕES: Recibido em 11/12/55

MENSALIDADES											
Ano	Março	Abril	Maio	Junho	Julho	Agosto	Setembro	Outubro	Novembro	Dezembro	Total
46	245										
47	200										

FIGURA 7: ficha de associado de José Medina. Encontramos duas fichas de Medina, uma sem fotografia onde se pode ver o carimbo vermelho escrito fundador, e essa que reproduzimos aqui, em que se vê o carimbo de contribuinte. Documento encontrado no arquivo do FCCB.

além da presença de B. J. Duarte como avaliador das fotografias enviadas para os concursos, contou também com a presença de seu filho recém-formado em química: “então ele fazia a parte química da fotografia e eu fazia a parte ótica, a parte puramente fotográfica. E foi aí que começaram a aparecer uma porção de amadores fazendo perguntas, etc.” (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 66-67). Em depoimento recolhido por Elizabeth Carmona Leite, em *A produção radiofônica paulista nas décadas de 40 e 50* ⁸⁶, Medina conta:

Eu comecei a fazer um programa sobre fotografia. Porque naquela época os amadores de fotografia só sabiam fazer instantâneos sem nenhum cunho artístico. De forma que eu resolvi fazer um programa para desenvolver a arte fotográfica e foi um sucesso. [...] Arranjei alguns amigos como, por exemplo, o Benedito Duarte, [...] e ele me ajudou a fazer o julgamento das fotografias que mandavam. Comecei a receber 3, 4, 5, fotografias por dia e cheguei a receber 800 em uma semana (MEDINA apud CAMARGO & MENDES, 1992, p. 66).

‘Luz e Sombra’ consta de uma série de palestras e lições que compõem o ‘Curso Elementar Teórico e Prático de Fotografia’, apresentado pelo presidente do fotoclube, Nogueira Borges” (MELLO, 1998, p. 74).

⁸⁵ Camargo e Mendes afirmam não ter localizado essa publicação de Medina, mas salientam que sua existência foi afirmada no depoimento de Maria Rita Galvão, em seu livro *Crônicas do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p. 212. (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 65).

⁸⁶ Citado por CAMARGO & MENDES, 1992, p. 66.

Medina declara, ainda, que o programa se manteve no ar por um ano e meio. Por intermédio de seu depoimento, podemos entender que apesar de único em sua forma de difusão, o programa cumpria o que as revistas e jornais especializados tinham como meta, ou seja, atendia ao interesse do público amador no que se referia à informação sobre como fazer uma fotografia artística. Mais do que isso: sendo um instrumento de massas, o programa de Medina alcançava uma parcela grande da população que se conectava através do rádio, “milagre dos milagres da tecnologia”, que apesar de ter sido inserido no Brasil nos anos de 1920, enfrentou problemas técnicos, de transmissão, de qualidade de sinal, de programação, só exercendo impacto decisivo para a transformação da cultura brasileira na década de 1930, quando foi explorado em seu potencial “aliciador” pela publicidade e como forma de aferrar as “paixões políticas”. Foi em 1930 que Getúlio Vargas tornou institucional a prática da transmissão radiofônica de sua voz, “dramatizada pela Rádio Nacional, nos discursos oficiais do Estádio de São Januário” (SEVCENKO, 1998, p. 586 - 588). Em São Paulo, em 1932, durante a Revolução Constitucionalista, os poemas do *Martin Cererê*, de Cassiano Ricardo foram lidos na rádio por radialistas famosos e moças da sociedade paulistana (COELHO, 2009, p. 10).

No segundo número do *Boletim Foto Cine*, em junho de 1946, aparece uma pequena nota sobre a volta de Medina ao clube, depois de algum tempo afastado, escrevendo novelas para as rádios em que trabalhou – Rádio Bandeirantes, Record, Cultura, Difusora e Tupi – inúmeras novelas, “tantas que perdeu a conta, talvez umas mil, das quais ainda guarda trezentos originais” (GALVÃO, 1975, p. 209). A nota esclarece que sua volta merece atenção por ser Medina intimamente ligado à história da fotografia em São Paulo, inclusive como participante da Sociedade Paulista de Phototgraphia⁸⁷, e assinalando também sua importância para a criação do FCCB, do qual foi sócio – fundador e primeiro diretor técnico:

Desde sua mocidade devotado à arte de Daguerre, cujos segredos conhece profundamente, Medina foi também um dos pioneiros da cinematografia nacional e teve atuação de destaque na antiga Sociedade Paulista de Fotografia. Mais tarde agitou o meio fotográfico amadorista da Capital, lançando, pela Rádio Bandeirante, um programa dedicado à fotografia, onde ao par de crônicas e comentários, transmitia lições e organizava concursos, programa esse que foi, na verdade, o toque de reunir do qual haveria de surgir, logo depois, o Foto Clube Bandeirante (*BFC*, 1946, n. 2, p. 7).

⁸⁷ Até o momento não encontramos nenhuma outra referência à participação de Medina na Sociedade Paulista de Phototgraphia, nem em seus depoimentos, nem na bibliografia consultada.

Esse “toque de reunir” se deu então na loja de Gomes e Bastos, “êles mesmos mais amadores que comerciantes de fotografia” (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 13). A ideia de criar um clube de fotografia amadureceu:

Em conversas com o Bastos e o Gomes, surgiu um dia a ideia de se fundar uma associação ou clube onde pudessem se reunir os amadores de S. Paulo e ali discutir e compreender os progressos da fotografia que, já então, principiava a interessar grande número de aficionados. Porque não poderia ser aquele pequeno grupo que diariamente se reunia na Photo Dominadora o ponto de partida? Muitas vezes fiz sentir aos meus amigos Bastos e Gomes de quanta utilidade isso seria (DONATI, 1948, n. 24, p. 6).

A necessidade de ter um lugar na cidade que fosse pensado, estruturado para acolher as conversas informais sobre as técnicas e o estatuto artístico da fotografia (que acabavam atrapalhando os negócios dos donos da loja) ficou ainda mais urgente quando o grupo se deu conta de que outras cidades no Brasil há muito tempo já contavam com esse lugar. Como exemplo, apenas um ano antes, 1938, havia sido criado em Curitiba o Foto Clube do Paraná: “Então, porque S. Paulo, o Estado mais progressista da nação, não poderia ter o seu clube?” (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 13).



FIGURA 8: “Antonio Gomes de Oliveira, carinhosamente denominado pelos associados como o ‘Papai do Clube’ pelo intenso trabalho que promoveu em prol de sua fundação [...], e Alfredo Penteado F., Presidente da primeira diretoria do clube [...]. Vemo-los neste feliz instantâneo, colhido nos primeiros dias de vida do F. C. Bandeirante, quando estudavam o programa de ação daquela que viria a ser, dentro de pouco tempo, uma das mais importantes entidades do gênero, na América do Sul” (DONATI, 1948, n.24, p. 7).

Durante as reuniões na Photo Dominadora foi redigida uma lista de interessados em se associar a um clube de fotografia. Os frequentadores de duas outras lojas na mesma Rua São Bento, as já citadas Fotóptica e a Kosmos Foto também participaram, contando mais de cem assinaturas. Donati e outros interessados já haviam preparado um anteprojeto de estatuto para o clube (FEITOSA, 2013, p. 12-13). Na noite de 28 de abril se reuniram no luxuoso Salão Azul cedido pelo Portugal Clube, no sexto andar do Edifício

Martinelli, também na Rua São Bento, “35 homens”⁸⁸ que formaram a assembleia de fundação do FCCB, com a assinatura do Estatuto Social, depois de lidas suas treze páginas, discutidas e aprovadas. A primeira diretoria, escolhida pelo conselho fundador foi: presidente: Dr. Alfredo Penteado Filho; Vice- Presidente: Dr. Benedito Junqueira Duarte; 1º secretário: José Donati; 2º secretário: Victor Cacurri Júnior; Tesoureiro: Waldomiro Moretti; 2º tesoureiro: Luís Lima; Diretor técnico: José Medina; Diretor de Publicidade: Eugênio Fonseca Filho; Diretor de excursões: José V. E. Yalenti (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 13).

José Donati em seu artigo “1939 – 1948”, por ocasião do nono aniversário do clube, fazendo um balanço sobre as administrações pelas quais o FCCB passou durante seus nove anos de existência, concluiu que apesar das desistências de sócios pouco empenhados e da existência de individualismos que atrapalhavam o coletivo, estavam caminhando para o fortalecimento cada vez maior da instituição. Para insistir na força do caráter do “coletivo bandeirante” que o FCCB deveria manter para continuar se destacando no cenário mundial do fotoclubismo, transcreve uma parte de seu discurso proferido na noite de fundação:

O Foto Clube Bandeirante é uma realidade a partir desse momento. Os que assinaram a ata de fundação não se limitem apenas a dizer que existe um clube fotográfico em S. Paulo. Devem colaborar e se esforçar para que essa realidade não pereça. Apelo para que não haja dentro do nosso Clube o tão prejudicial “eu”. Tudo o que se faça não será obra de indivíduo, mas sim da coletividade bandeirante (DONATI, 1948, n. 24, p. 7).

Vemos então que já em um discurso da noite de fundação, além do próprio nome escolhido para o clube, expressões que remetiam ao ideário bandeirista são utilizadas, como no caso “coletividade bandeirante”, para ressaltar a necessidade de se constituírem como um grupo coeso a fim de fortalecerem a instituição que então começava, insistência que pode apontar justamente para o contrário, para a existência de desacordos quanto aos rumos que deveria tomar o grupo recém-criado. Nos artigos sobre a história do clube escritos posteriormente, essa necessidade de coesão e fortalecimento volta a ser ressaltada, insistentemente, como meio necessário para se enfrentar a “ignorância” e o “vazio cultural” na cidade de São Paulo, que ainda insistia em não entender a fotografia como uma forma de

⁸⁸ Não existe consenso quanto ao número de sócios presentes na noite de fundação do clube. Salvatore afirma em seu artigo, 35 participantes (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 10). Em uma nota não assinada no boletim de abril de 1947, são citados “32 amadores” (A FUNDAÇÃO DO NOSSO CLUBE, 1947, n. 12, p. 5). Em seu livro sobre o clube, Raul Feitosa, diz que foram 31 presentes, mas que no Livro de Registros da Ata de Fundação, contam 33 assinaturas. O motivo dessa diferença, segundo Feitosa, seria a de que adesões posteriores foram aceitas como se os membros em questão estivessem presentes na cerimônia de fundação. Consta que, registradas em cartório, nos estatutos originais, são 29 as assinaturas de sócios-fundadores (FEITOSA, 2013, p. 13).

arte. Salvatore inclusive chega a estender esse vazio à fotografia documental e científica, o que não correspondia ao uso amplo que as ciências fizeram da fotografia como ferramenta:

[...] êles bem conheciam o meio-ambiente que iriam enfrentar, as dificuldades que deveriam vencer, pois, enquanto no estrangeiro a fotografia já era, de há muito, considerada uma arte e auxiliar indispensável da ciência, da cultura, enfim, de qualquer ramo da atividade humana, no Brasil permanecia ignorada, renegada a plano obscuro, tendo contra ela, senão os preconceitos e a hostilidade dos críticos e artistas, pelo menos a mais absoluta incompreensão e indiferença pelo maravilhoso processo de captação das imagens (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 10).

Esses artigos que se propõem a apresentar a história do clube, a traçar um panorama da história da fotografia amadora em São Paulo do começo do século até a fundação do Bandeirante, insistem em apontar como empecilhos para as falências de projetos anteriores como o da Sociedade Paulista de Photographia, na grande maioria das vezes, não situações concretas, mais insinuações como “o momento ainda não era propício”, “as dificuldades eram muitas”, a ignorância e falta de aceitação da fotografia como arte no meio paulistano, sempre de maneira vaga, imprecisa, mas sempre como coisas já sabidas pelos “novos bandeirantes”, lições aprendidas e utilizadas como forma de melhorar, de não deixar acontecer o mesmo com o FCCB. Somente aos poucos alguns fatores concretos que poderiam dificultar o trabalho do fotoclube começam a ser delineados através, principalmente das “Notas do mês”, o editorial do *Boletim Foto Cine*. Entre os fatores mais destacados encontramos a falta de material fotográfico de qualidade devido à Segunda Guerra Mundial que em uns momentos impedia, em outros retardava a importação desses materiais (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 13), o desinteresse de órgãos públicos em apoiar e financiar projetos voltados para a divulgação, ensino e aprendizagem da fotografia artística, o que acabava culminando no desconhecimento generalizado sobre o tema (A NOTA DO MÊS, 1948, n. 29, p. 1), e a não existência ainda de uma crítica especializada em arte fotográfica (À MARGEM DO NOSSO IV SALÃO, 1946, n. 1, p. 1).

Construindo ainda esse começo de trajetória do clube como continuador da história do fotoamadorismo na cidade de São Paulo, temos ressaltada a presença dos amadores que participaram da antiga Sociedade Paulista de Photographia como sócio-fundadores do Bandeirante, entre eles Valêncio de Barros, José Medina, Colombo Rossetti, Quirino Simões, Adhemar de Moraes, Carlos Vieira de Carvalho, F. Rufier e Guilherme Malfatti (FEITOSA, 2013, p. 13); (SALVATORE, 1946, n. 1, p. 3), trabalhada como forma de legitimar tanto a adversidade do meio que era resistente à fotografia clubista, quanto à intenção do Bandeirante em dar continuidade ao projeto de criação de um lugar de discussão, ensino e difusão dessa

fotografia, o que somente seria conquistado através da união de todos os interessados na ideia de uma grande e coesa “família bandeirante”.

Nesse pequeno panorama descrito até aqui, destacamos alguns aspectos, como a reunião de amadores em lojas de produtos fotográficos; a necessidade de discussão de técnicas artísticas em um ambiente cultural hostil, que impedia São Paulo de acompanhar um movimento mundial, sendo superado por outras cidades brasileiras; a existência de um público amador considerável, ao ponto de se pensar um programa de rádio sobre o assunto; a presença de antigos membros de fotoclubes anteriores, respeitados por seu conhecimento da fotografia pictórica e experiência no clubismo. São informações importantes para pontuarmos tanto as continuidades normativas que determinaram as atividades de um fotoclube desde finais do século XIX, como as individualidades que marcaram as relações do clube com a cidade e seu meio cultural específico das primeiras décadas do século XX. A própria seleção do que e como dizer nesses artigos do boletim, nos indica o que era importante para os sócios que tinham o objetivo de estabelecer o clube no cenário cultural da cidade (LENZINI, 2008, p. 16). Quais ações eram necessárias, quais parcerias eram buscadas e estabelecidas, e mais tarde fortalecidas ou abandonadas. Que fotografia artística produzir, como e com quem defender essa fotografia, foi um ponto estratégico que compôs o discurso e a prática do Bandeirante, um dizer e um fazer constituídos ao mesmo tempo através de formas possíveis e disponíveis para a apropriação, a transformação e o direcionamento de seus usos em suas ramificações de sociabilidade.

Outro dado importante que surge nesses artigos se refere às publicações sobre fotografia. Se a publicação de um boletim informativo integrava as ações de um fotoclube, não podemos nos esquecer de que alguns clubes começaram a partir da reunião em torno de uma publicação sobre fotografia, muitas vezes iniciativa de casas comerciais, apontando para relações entre esses estabelecimentos e publicações especializadas (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 53-55). Assim, nossa abordagem da fonte, o *Boletim Foto Cine*, não apenas em seu conteúdo, mas em sua historicidade, ou seja, como uma materialidade que se inscreve num campo de publicações especializadas sobre a fotografia artística, e que mantém relações de troca com estabelecimentos comerciais de materiais fotográficos.



FIGURA 9: primeira página do boletim n. 1 do Bandeirante, de maio de 1946.

ainda a realização de salões internacionais anuais, publicações de catálogos e exposições e mostras coletivas e individuais. Procurando analisar o boletim também como um objeto que circulava no meio fotográfico amador, fomos buscar os meios utilizados para a realização dessa publicação; como sua estrutura se modificou para se ajustar às condições do clube e às próprias condições de confecção de um boletim dessa natureza na década de 1940; as relações com casas comerciais⁸⁹, em um primeiro momento restritas ao comércio fotográfico, depois, provavelmente pela necessidade de financiamento, se abrindo para comércio de roupas, por exemplo; e por fim a existência de uma rede de publicações sobre fotografia⁹⁰.

Dentro do quadro cronológico criado pelo Bandeirante, referente à produção amadora paulistana e os meios de divulgação dessa produção, é relevante destacarmos a importância dada ao seu próprio boletim. Se ainda na década de 1940 a fotografia artística era “ignorada” nos meios culturais, como o discurso do FCCB afirmava, a publicação de um boletim com intenções de “num futuro próximo [ser] uma verdadeira revista de arte fotográfica” (BFC, 1946, n. 1, p. 2) se enquadrava num projeto mais amplo de ações que visavam a criação de uma crítica sobre fotografia, que englobava

⁸⁹ Segundo Mônica Junqueira de Camargo e Ricardo Mendes em **Fotografia. Cultura e fotografia paulistana no século XX**, percebemos que a importância da conexão entre fotografia amadora e comércio de fotografia abarca de publicações sobre técnicas fotográficas de manuais de produtores de câmeras e materiais sensíveis, comercializadas muitas vezes junto aos materiais, ao financiamento de publicações de periódicos com certa independência teórica, por parte de industriais ou donos de lojas (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 53-55). Podemos dizer que as publicações de manuais, de receituários que forneciam o passo a passo para fazer uma fotografia, inauguram o campo editorial fotográfico ainda no século XIX. Dessa maneira podemos abrir as relações entre o campo comercial e artístico da fotografia através do campo editorial em três linhas: a das publicações de manuais por parte dos industriais; as publicações especializadas, filiadas ou não aos fotoclubes, contando com financiamento de produtores e comerciantes de materiais fotográficos; e as publicações sobre fotografia que surgem na grande imprensa, muitas vezes tentando responder à demanda de interesse pelo assunto por parte de seu público leitor.

⁹⁰ Sobre a materialidade do boletim e sua vinculação com as revistas sobre fotografia da época e as trocas através da realização de salões internacionais, é possível acessar informações na dissertação de mestrado de Vanessa Lenzi, (LENZINI, 2008, p. 31-35). No entanto, preferimos nos concentrar diretamente na bibliografia anterior,

No ano de 1946 (oito anos depois de sua fundação), o Bandeirante começou a publicar



FIGURA 10: “Vanidad” – Felix de Cosio (Cuba). Fotografia que compôs o V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, BFC, 1946, n. 8.

seu periódico mensal que noticiava as atividades do clube e trazia artigos sobre técnicas fotográficas e discussões sobre a fotografia artística, dando ao periódico um caráter pedagógico, dentro dos parâmetros esperados de um boletim de fotoclube. Segundo Feitosa (2013), o boletim era uma revista avançada e cara para a época. Em seus primeiros sete meses, contava apenas oito páginas, sem capa, com fotos somente na primeira e última página. Para poder ser impressa, contava com bons patrocinadores, como Mesbla, Kosmos Foto, S/A Panamericana de Materiais Fotográficos e Fotótica, loja de um de seus sócios-fundadores,

Desidério Farkas, pai de Tomas Farkas, que manteria sua parceria com a publicação do Boletim até seu último número, em 1982 (FEITOSA, 2013, p. 116). A impressão era feita pela Gráfica Cinelândia, propriedade da firma Salerno & Cia, que em setembro de 1947 foi a primeira gráfica de São Paulo a adquirir uma máquina “Intertipe” (A GRÁFICA CINELÂNDIA EM FESTA, 1947, n. 18, p. 1), o que foi comemorado em um grande evento que mereceu a atenção das quatro primeiras páginas do boletim n. 18.

Ao longo dos anos, o *Foto Cine Clube Bandeirante Boletim* sofreu várias mudanças em sua estrutura física, relacionadas na maioria das vezes com a arrecadação de verbas e apoio de patrocinadores para a continuidade e a qualidade da publicação, para que pudesse manter-se como um veículo tanto de informação técnica quanto de divulgação da arte fotográfica. Em abril de 1947, mês em que o clube comemorou oito anos de fundação, foi comemorado também um ano de publicação do boletim, considerado um “acontecimento” na vida associativa do clube, como apresentado na “Nota de mês” pela direção do clube:

que a pesquisadora também utilizou, como Camargo e Mendes, Maria Tereza Bandeira de Mello e os próprios boletins do FCCB. No caso das descrições do boletim, nos foi imprescindível o trabalho publicado em 2013 pelo fotógrafo e associado do FCCB Raul Feitosa, **Bandeirante, 70 anos de história na fotografia**.

Coincidindo com o aniversário de fundação do Clube, completa também seu primeiro ano de vida o nosso Boletim. Velha aspiração de nossa gente nasceu cercado daquele entusiasmo sadio e progressista que tem sido a característica de todas as nossas iniciativas. Nossas primeiras edições, tímidas, quase humildes mesmo, já são agora mais apreciáveis. Si ontem poderia ser considerada uma perigosa tentativa, hoje, para nosso gáudio, representam um acontecimento na nossa vida associativa. Comemorando com essa edição seu primeiro aniversário, o Boletim consolida sua posição como veículo informativo das atividades do clube e dos foto - amadores nacionais. Agradecendo-lhes o decidido entusiasmo com que o receberam, contamos em que nos faltem para o futuro a colaboração e apoio de que tanto necessitamos para fazê-lo ainda maior e melhor, acompanhando a evolução do nosso Clube e da Arte Fotográfica Brasileira (NOTA DO MÊS, 1947, n. 12, p. 1).

A partir de seu número 8, de dezembro de 1946, o boletim passou por um aumento de páginas (contando com fotografias no interior do volume), e de quantidade de propaganda dos patrocinadores. Foi também o primeiro número a contar com capa e contracapa. Tanto a imagem da capa quanto as fotografias publicadas dentro do volume, faziam parte das classificadas e expostas no V Salão Internacional de Arte Fotográfica promovido pelo clube naquele mesmo ano.

Em setembro de 1948, encontramos uma nota na página 5 do boletim, denominada “O Boletim no Exterior”, trazendo a transcrição de cartas recebidas pelo clube, de dois fotoamadores, Marius Gullard ⁹¹, do clube Amical Photo, de Lyon, França, e outro, Fernando A. Lacassin, vice-presidente do Foto Club de Rosário, na Argentina, parabenizando o FCCB pela qualidade do boletim. Lacassin chega a dizer que “es dicha publicación, sin lugar a dudas la revista de una Institución dedicada al arte fotográfico más importante de Sud-America” (O BOLETIM NO EXTERIOR, 1948, n. 29, p. 5).

A partir do final da década de 1940 ⁹², abrangendo toda a década de 1950, foi um período de muitos ajustes e negociações para que a revista pudesse continuar a existir, passando inclusive, em 1951 e 1952 por propostas de encerramento (que foram, nas duas vezes, terminantemente recusadas por Salvatore, que considerava o encerramento da publicação um sério golpe no prestígio da instituição), e a suspensão efetiva da publicação de

⁹¹ Interessante notar no trecho da carta de Marius Gullard publicado pelo Bandeirante, o fato deste ler o boletim com a ajuda de um amigo que traduzia os textos para o francês: “[...] j’ai trouvé tout de même le temps pour lire les intéressants articles de vos bulletins qui me parviennent régulièrement et q’un des mes amis veut bien avoir l’amabilité de me traduire” (O BOLETIM NO EXTERIOR, 1948, n. 29, p. 5).

⁹² Em seu artigo de 1959, “Um pouco de história...”, Salvatore diz que a partir do começo da década de 1940, algumas medidas com relação à instalação da sociedade tiveram que ser tomadas na tentativa de contornar as dificuldades financeiras. O Conselho de Fundadores, presidido por Antonio Gomes de Oliveira, havia assumido a presidência do clube, até o dia 6 de maio de 1940, quando nova diretoria foi eleita, tendo ganhado a votação, Francisco Benedito Martins Ferreira. A sede da associação mudou-se para duas salas menores, no andar superior do prédio da Fotoptica, também na Rua São Bento.

julho de 1958 (nº 103) até novembro de 1959 (FEITOSA, 2013, p. 118). No boletim de nº 57, de janeiro de 1951, foi publicado o “Relatório da Diretoria – Exercício de 1949 – 1950”, com a descrição detalhada dos ganhos e gastos, em que fica evidente que a associação, após concretizar “algumas das maiores aspirações do clube” com a obtenção de uma sede própria e a realização da Federação Brasileira de Fotografia, teve a necessidade de tomar providências para organizar as finanças, “pois grandes são as despesas que o desenvolvimento das nossas atividades e a própria conservação da sede exigem” (RELATÓRIO DA DIRETORIA, 1951, n. 57, p. 28 – 35).

Segundo Salvatore, a administração de “Chiquinho” (como era chamado o então presidente Francisco Ferreira) conseguiu amenizar as dificuldades financeiras, controlando as dívidas do clube com a ajuda de novos associados: Randolfo Homem de Mello, Frederico Sommer Jr., Eugênio Woods Lacerda, Mario Pinto de Almeida, Plínio S. Mendes, Angelo F. Nutti, José Antonio Vergareche, José Louzada F. Camargo, José Siqueira Silva e Antonio Ferro. Apesar de mais controlada, a falta de financiamento continuou sendo um motivo para o adiamento de projetos:

Seria por demais longo narrar as inúmeras dificuldades que tiveram de vencer. Basta dizer que não poucas vezes, o aluguel e as despesas do clube eram pagos por meio de coleta entre os diretores e os associados mais dedicados... Basta dizer que programado em 1940, tão somente em 1942 pode realizar o seu primeiro salão de arte fotográfica, que teve o decidido apoio do grande Prefeito Prestes Maia e seus ilustres auxiliares, Drs. Francisco Patti e Cristiano Ribeiro da Luz (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 13).

Também como medida para contornar as dificuldades financeiras, foi aprovada em junho de 1950 uma proposta que fazia do boletim uma revista que poderia ser vendida avulsa ou através da obtenção de assinatura em São Paulo, com representação no Rio de Janeiro. No nº 53, de setembro de 1950, encontramos pela primeira, vez logo abaixo do sumário, a lista dos valores do boletim para o público externo. Além do valor do exemplar avulso e da assinatura, traz também o valor de venda para o exterior ⁹³.

Ainda outras soluções foram buscadas, sendo uma delas a condensação dos números e o aumento do formato, de acordo com as então mais recentes normas de publicação e impressão disponíveis (FEITOSA, 2013, p. 118). A revista que já havia modificado sua capa e seu logotipo a partir do nº 37, de maio de 1949, sofreu nova modificação no nº 60, de abril de

⁹³Os valores eram: venda avulsa em todo o Brasil: Cr\$ 5,00; assinatura anual sem registro: Cr\$ 50,00; assinatura anual com registro: Cr\$ 60,00; venda avulsa para o exterior: Cr\$ 100,00; distribuição gratuita para os associados do FCCB (BFC, 1950, n. 53, p. 1).

1951. Depois de um intervalo de mais de um ano, quando deixa de ser publicada, de julho de 1958 a novembro de 1959, volta em formato maior e com capa colorida, no nº 104 de dezembro de 1959. Em 1950 seu nome também sofreu modificação, passando de *Boletim*, para *Boletim Foto - Cine* ⁹⁴.



FIGURA 11: Capa do nº 37, maio de 1949; nº 60, de abril de 1951; nº 104, de dezembro de 1959.

Outras modificações vão sendo inseridas ao longo dos anos, como a utilização de um sumário e de um papel de melhor qualidade para impressão, que surgem na década de 1950:

Estamos, a partir do presente número, saldando um compromisso que a direção desta Revista havia assumido junto aos seus leitores e anunciantes. Com o formato maior e a melhor qualidade do papel que conseguimos importar superando inimagináveis dificuldades, com o esmero na clicherie e a seleção e distribuição da matéria, que pretendemos melhorar ainda mais, pensamos estar atingindo um padrão absolutamente ímpar no periodismo fotográfico do país (NOTA DO MÊS, n. 73, 1952, p. 7).

Algumas seções da revista se mantiveram por um período mais longo de tempo, na maioria das vezes relacionadas com as atividades sociais do clube, como, por exemplo, a “Bandeirante no Exterior”, que trazia as notícias da recepção dos trabalhos do clube em

⁹⁴Vamos nos ater as modificações físicas sofridas pelo boletim até os últimos anos da década de 1950), pela questão de nossa demarcação temporal. No entanto o boletim continua sofrendo modificações até deixar de ser publicado em 1982. Segundo Feitosa, desde 1969, as anuidades e semestralidades tiveram que sofrer um acréscimo de NCr\$ 10,00 (cruzeiros novos) referente ao alto custo de impressão da revista, que nessa data já havia deixado de ser mensal, tornando-se irregular, as vezes bimensal, as vezes trimensal. Para que os associados não passassem tanto tempo sem serem informados das atividades do clube, foi lançada uma circular informativa mensal, específica para os sócios, datilografada, contendo de 3 a 4 folhas, chamada *Bandeirante em Foco*, existindo de janeiro de 1968 até setembro de 1971. A partir de 1975 passa a chamar Foto-Cine Som, pelo acréscimo de publicidade de aparelhos de som, discos, música e artes plásticas, que ficava a cargo do artista Fernando Durão. Manteve-se com esse formato até novembro de 1982, nº 247, quando deixa de ser publicada, depois de 36 anos. O Bandeirante, sem a revista, volta a publicar um folheto informativo interno, datilografado para os poucos associados, na década de 1980. Em 1999, com a impressão melhorada, volta a ser distribuído, agora com o nome de Bandeirante Informativo. Poucos anos depois, passa a ser digital, enviado por e-mail para seus associados. As discussões sobre a fotografia e o cinema que a revista propunha, deixaram de acontecer desde o começo da década de 1970 (FEITOSA, 2013, p. 119 – 121).

exposições e salões estrangeiros, encontrada em praticamente todos os números estudados. Já outras seções, abertas como forma de experimentação, voltadas para a discussão do estatuto artístico da fotografia, duram pouco tempo, como foi o caso de seção “Inquérito – Intelectuais Brasileiros Respondem: Fotografia é arte?”, que por alguma razão que não foi mencionada, teve apenas duas aparições, no nº 101, de agosto – novembro de 1956, com José Geraldo Vieira, e no nº 103, sem data, com Sérgio Milliet.

A questão dos anúncios foi um assunto recorrente nas reuniões do Bandeirante. Segundo Feitosa, a impressão da revista estava custando na década de 1950, 40% a mais do que na década anterior. A renda conseguida com os anúncios não estava sendo suficiente para cobrir esse custo:

Para aumentar ganhos com publicidade é contratada uma agência de publicidade A-Z, em 1955. No acordo, a A-Z ficaria com todos os ganhos da revista e as despesas de sua edição, mas com a matéria editorial, seleção de artigos e paginação continuando sob a responsabilidade do Bandeirante. Seriam impressos 1.500 exemplares de 32 páginas cada, sendo mil distribuídos gratuitamente pelo FCCB e 500 vendidos. Esta parceria duraria apenas um ano pelo fato do editor não ter satisfeito os seus débitos com a tipografia responsável pela impressão, apesar de já ter editado dois números e o catálogo do último salão (FEITOSA, 2013, p. 119).

A publicidade encontrada nos boletins ⁹⁵ é, em sua maioria, de casas de venda de material fotográfico, oficinas de conserto de câmeras, aumentando progressivamente até 1959, chegando a contar de quatro a cinco páginas de propagandas entre a capa do boletim e seu sumário. Com o aumento das propagandas, podemos encontrar anúncios diversificados, como o da “Segurança Nacional - Companhia Nacional de Seguros”, cujo diretor-geral era J. J. Ross, filiado ao Bandeirante que por algum tempo foi responsável pelo Departamento Cinematográfico, ou mesmo o da venda de capas Bang, Camisaria Stuart e Fotocopiadora Arroyo & Cruz. Com o aumento de Departamento Cinematográfico e o investimento em eventos voltados para o cinema amador, encontramos também propagandas de venda de projetores, filmadoras e filmes 16 mm para aluguel e venda.

⁹⁵Dentre as propagandas publicadas no boletim, estava a do próprio Bandeirante, explicando sua divisão em departamentos responsáveis pela fotografia e pelo cinema, além da seção feminina, seus concursos, salões e o boletim mensal. Depois da aquisição da sede própria em 1949, um casarão na Rua Avanhandava 316, o clube teve espaço para oferecer biblioteca e sala de leitura, atelier, câmara escura, laboratório e sala de projeção. Trazia ainda os valores da jóia de admissão, mensalidade, anuidade, e o desconto de 50% para sócios do interior do Estado e da seção feminina.

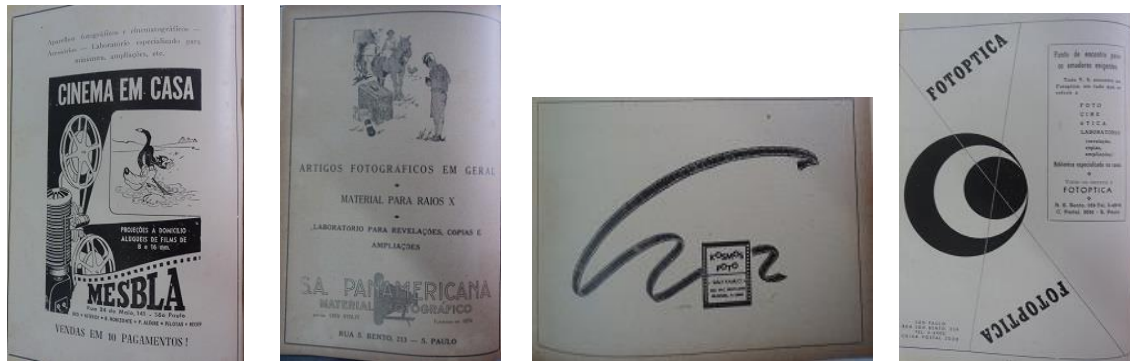


FIGURA 12: Primeiras publicidades. Boletim nº 8, de dezembro de 1946: Mesbla, Panamericana, Kosmos Foto (publicada na metade inferior da página) e Fotóptica.



FIGURA 13: Publicidade. Boletim nº 25, de maio de 1948: Foto Cine Acessórios – Simon Kessel Importador, Fotoptica, Cipan - Novo projeto Natco, 1948, Capas Bang (canto superior direito) e Foto Fritz (canto inferior esquerdo), Casa Munar, Fotoptica, Du Pont - Filme Defender, Segurança Industrial – Companhia Nacional de Seguros.



FIGURA 14: Publicidades. Boletim nº 54, de outubro de 1950: Mesbla, Fotoptica, Cine Fornecedora – Tango na Broadway, Cipan – Projektor Natco, Kosmos Foto e Cliches Fortuna (publicadas na metade inferior das páginas) e Filmes Gevaert.





FIGURA 15: Publicidade. Boletim nº 123, de maio-junho de 1961: Kodak – Filmadora Brownie Movie, Tropical LTDA – Halma Flex, Comércio Ultramarino Cosa – Minolta Automática e Fábricas de Móveis “São Pedro” (na mesma página), Fotoptica – Asahi Pentax H – 2, Comercial e Importadora POLB LTDA – Novas Câmeras para amadores e profissionais (duas páginas), Yashica (duas páginas), Camisaria Stuart, Tropical LTDA – Fotômetro Sekonic, Foto Novidades – Canonet, Segurança Industrial – Companhia Nacional de Seguros, Arnaldo Meirelles – Curso para radioamador e Fotocópias Arroyo & Cruz (as três na mesma página), Agfa, Tropical LTDA – Aires Radar – Eye.

Em maio de 1949 encontramos outra forma de parceria entre o FCCB e as casas comerciais: o Concurso Estímulo, direcionado apenas para os iniciantes em fotografia, não associados de nenhum clube, e que nunca tivessem participado de nenhum salão de fotografia: “O Concurso Estímulo é patrocinado e organizado pelo Foto-cine Clube Bandeirante com a colaboração de casas fotográficas do Estado” (CONCURSO ESTÍMULO, n. 49, 1950, p. 22). Em fevereiro de 1951 foi divulgada a seleção das obras, sendo selecionados cinco prêmios⁹⁶ e sete menções honrosas. Nessa ocasião, para fazer os agradecimentos, são mencionadas as casas comerciais que colaboraram como local de inscrição para o concurso e depois como doadoras dos prêmios: Kosmos Foto, Ótica Foto Moderna, Mesbla S/A, Cassio Muniz S/A e Fotótica (NOSSO 1º CONCURSO ESTÍMULO, n. 58, 1951, p. 30 – 31).

⁹⁶ Entre os premiados encontramos, em quinto lugar, Dulce Carneiro. A intenção do concurso, segundo o boletim, era aproximar os amadores ainda não filiados a nenhum clube, do Bandeirante, como o foi o caso de Carneiro (NOSSO 1º CONCURSO ESTÍMULO, n. 58, 1951, p. 30).

No ano seguinte ao lançamento do Boletim, em janeiro de 1947, surgiu a revista *Íris*, primeira revista brasileira de arte foto-cinematográfica, fundada por Hans Koranyi, mais conhecido como João Koranyi ou mesmo “João da *Íris*”. *Íris* foi a primeira publicação do tipo com circulação comercial, sem vinculação institucional com um fotoclube, ou com o mercado varejista, como foi o caso das revistas das primeiras décadas do século XX. Entre seus participantes encontramos Gregori Warchavchik, Eduardo Salvatore, Thomas Farkas, B. J. Duarte, Lourival Cordeiro Bastos, Flávio de Carvalho e Géza Kaufman (FEITOSA, 2013, p. 116). Existiu uma proximidade muito grande entre o FCCB e *Íris*, o que podemos constatar com a presença de muitos associados do FCCB na criação da *Íris*, como Eduardo Salvatore, que estava vinculado à Comissão Patrocinadora, e Thomas Farkas, B. J. Duarte e Lourival Cordeiro Bastos, vinculados à Comissão Técnica. No primeiro volume da revista, foram publicadas fotografias de associados do Bandeirante, como Eduardo Salvatore (O Homem e a natureza), José V. E. Yalenti (Recanto Histórico), B. J. Duarte (A bailarina solta no mundo) e Gaspar Gasparian (Praia de Itapuã). Na página 32 encontramos “Foto-Cine Clube Bandeirante – São Paulo”, uma nota sobre a importância do clube para a fotografia artística da cidade. O contrário também aconteceu: o Bandeirante também fez muitas referências à revista *Íris*, tanto saudando sua aparição e elogiando sua qualidade, quanto transcrevendo artigos que esta havia publicado, como por exemplo, a transcrição integral o comentário analítico sobre o X Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, “O Xº Salão na opinião da *Íris*”, no nº 67, de novembro de 1951. No *BFC* de julho de 1947, encontramos uma nota dando a conhecimento que a revista *Íris* estava oferecendo desconto de 33% em sua assinatura anual aos associados do FCCB (BONIFICAÇÃO DA ÍRIS AOS SÓCIOS, 1947, n. 14, p. 12).

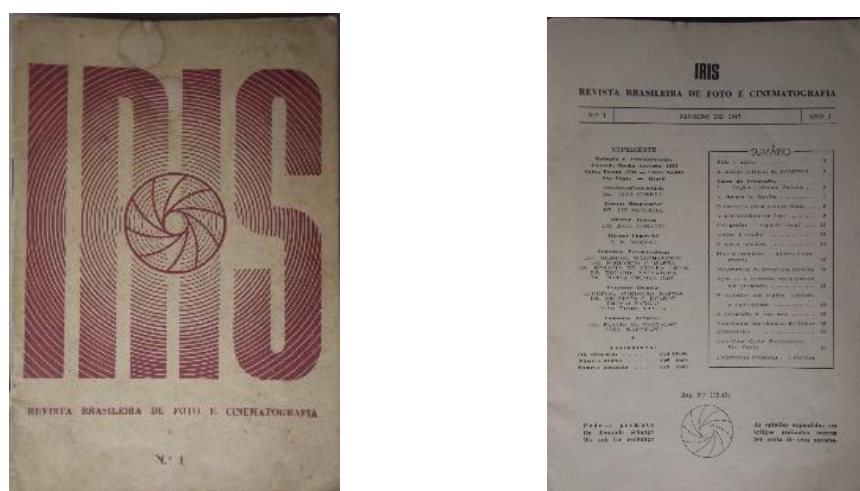


FIGURA 16: Capa e Sumário do primeiro número de *Íris*. Documento encontrado na sede do Bandeirante.

Em janeiro de 1948, quando *Íris* completava um ano de publicação, uma nota no BFC cumprimentava João Korany e Nicolau de Fovitzky pela revista que aos poucos estava se tornando indispensável para os estudiosos e aficionados que queriam se aperfeiçoar na arte fotográfica e cinematográfica (*ÍRIS*, 1948, n. 21, p. 13). O BFC também noticiou o primeiro curso de fotografia por correspondência oferecido pela *Íris*, em 1948, publicando um folheto de inscrição que poderia ser preenchido, destacado e enviado à *Íris*, junto à quantia de Cr\$ 50,00 (valor dividido em três vezes) ou de Cr\$ 125,00 (valor integral do curso) (PRIMEIRO CURSO DE FOTOGRAFIA..., 1948, n. 24, p. 17).

É importante ressaltar que essas relações entre fotoclubes e revistas de fotografia nem sempre se mantiveram amigáveis, sendo os desentendimentos pontos importantes para a compreensão da mobilidade, da transitoriedade dessas articulações. São movimentos muitas vezes fugidios, difíceis de serem detectados em sua completude, principalmente quando a fonte de que dispomos (o boletim), teve como foco a divulgação positiva das ações do clube e das relações produtivas deste com o círculo de relações que construía. No entanto, trata-se de um meio de divulgação disponível, utilizável quando a situação de desacordo se torna desagradável ao ponto de ser necessária uma resposta pública. É o que podemos entender da situação entre o FCCB e a revista *Íris*, explicitada em um artigo intitulado “Gafes”, no boletim 134, de novembro-dezembro de 1962.

A dita “gafe” referia-se ao fato de *Íris* ter enviado para publicação em uma revista argentina, *Fotocamara*, um artigo não assinado em que diziam divulgar a descoberta da fotografia por um francês naturalizado brasileiro, Hercule Florence. Como veremos adiante, a figura de Florence foi muito importante para o FCCB, que tinha entre seus associados Arnaldo Machado Florence, bisneto de Hercule. Em seu artigo, *Íris* afirma que será a primeira a reconhecer o trabalho de Florence, apresentando inclusive documentos originais fornecidos por um sobrinho. O artigo do boletim já introduz o assunto de forma bastante hostil:

A revista “*Íris*” que, de há algum tempo para cá, alterando profundamente sua tradicional e sóbria linha de conduta, vem se preocupando mais em atacar aquelas entidades e pessoas que não rezam por sua cartilha, publicou em nº 126, de novembro último, sob o título “PORQUE?”, um comentário não assinado e, portanto, da responsabilidade da redação, a propósito de artigo que aparecerá proximamente na revista argentina “FOTOCAMARA”, focalizando a descoberta da fotografia no Brasil, em 1832, pelo cientista Hercule Florence (GAFFE, 1962, p. 30).

O artigo transcreve um trecho de *Íris* que termina com uma série de perguntas sobre o porquê de se ter que fazer a divulgação de um feito brasileiro primeiro na Argentina e não aqui, na revista do próprio clube que tinha como filiado um descendente de Florence. Logo

após citar *Íris*, o artigo do boletim faz uma retrospectiva de todas suas ações em prol da divulgação de Florence (sobre o que trataremos pormenorizadamente mais a frente): a palestra promovida na Biblioteca Municipal de São Paulo em 23 de junho de 1948, feita por Arnaldo Machado Florence, associado do FCCB e bisneto de Florence (não seu sobrinho, como dizia *Íris*); a transcrição da palestra e a reprodução de documentos feita nos números 27 e 28 do boletim; o fato de não terem sido os primeiros a fazerem tal divulgação, sendo precedidos por Visconde de Taunay, Estevão Leão Bourroul e José M. Azevedo Neto, em artigo de 1941 para a revista *Agfa-Novidades*, nº 26; o fato da sede do Bandeirante ter recebido do filho de Florence, Paulo Florence, o busto de seu pai em reconhecimento ao trabalho de divulgação feito pelo clube, além das datas em que foram publicadas outras notas sobre Florence no boletim. Diante de tudo o que apresentou, o artigo termina com a comprovação de que *Íris* agia de má fé:

Dir-se-á que a revista “Íris” ignorava isso tudo? Não! Não ignorava! Pois, ela própria reproduziu, quase na íntegra, a palestra proferida por Arnaldo Florence na Biblioteca Publica Municipal, em seu número 19, de agosto de 1948, dedicando-lhe nada menos que cinco páginas (pgs. 38 a 42)! Nada mais é preciso para comprovar, mais do que a leviandade, a má fê dos “comentários” de “Íris”... (GAFF, 962, p. 31).

Outras revistas importantes para a fotografia artística surgem no final da década de 1940. Em janeiro de 1949 a Sociedade Fluminense de Fotografia lançou sua revista, a SFF. Em 1951, mais três publicações importantes são lançadas, uma também de um fotoclube, a *Objetiva*, do Cine-Foto Clube de Ribeirão Preto, e as publicações de maior circulação, a *Anhembi* e a *Habitat*. Em 1952 surgiu *Paulistania* e em 1958, *Foto-Arte*. A revista *Habitat* (revista em que B. J. Duarte colaborou principalmente com crítica de cinema), também foi citada no mesmo nº 67, de novembro de 1951, em que também aparece a transcrição do artigo da *Íris*, pela publicação de duas páginas sobre o X Salão promovido pelo Bandeirante, com reprodução de fotografias expostas. Nessa nota, *Habitat*, que naquele momento estava em seu quinto número, é citada como sendo “a maior revista de Artes do Brasil” (“HABITAT” E O Xº SALÃO, 1951, n. 67, p. 24). Em outras ocasiões, artigos das duas revistas, alguns de B. J. Duarte, foram transcritos para o boletim do Bandeirante.

Essas publicações constituíram-se como uma rede de troca de informações, de imagens, que discutiam entre si, que se referenciavam tendo como tema a fotografia artística no espaço da cidade. Ressaltamos que nessa rede encontram-se não somente revistas dos fotoclubes, mas revistas de ampla circulação, como *Íris*, *Habitat* e *Anhembi*, e que mesmo o

boletim do FCCB, por razões econômicas do clube, chegou a ser uma revista vendida fora do âmbito de circulação dos fotoclubes, em lojas de materiais fotográficos, por exemplo, ao alcance de qualquer leitor interessado no assunto.

A hierarquização e a competição, características de um fotoclube, acabaram se estendendo também para as publicações, de forma parecida com a hierarquização e competição entre os sócios, que eram classificados segundo sua entrada no clube e por seu grau de aperfeiçoamento, que poderiam variar de um fotoclube para outro, mas que seguiam algo parecido a: novíssimo, juniores e seniores. Havia concursos internos onde a competição era amplamente estimulada, podendo mesmo refletir em uma promoção nas categorias hierárquicas. Foram criados até mesmo “duelos fotográficos”:

Os fotógrafos se desafiavam e saíam juntos com o mesmo tipo de equipamento a fim de registrar os mesmos assuntos. Depois, submetiam seus resultados a uma banca julgadora escolhida de comum acordo. Toda a tradição burguesa se fazia presente: a honra ultrajada, o desafio, a igualdade de condições e o vencedor (COSTA & SILVA, 2004, p. 24).



FIGURA 17: nota sobre o concurso de publicações de fotoclubes promovido pela P. S. A. BFC, 1949, n. 43, p. 21.

Photographic Society of America, que em 1949 criou um prêmio para avaliar as publicações dos clubes e entidades fotográficas de diversos países. No número 43, o boletim publicou a notícia de que o clube havia participado desse concurso, e recebido a “flâmula verde”, que significava a recomendação especial pelo seu interesse e valor informativo. É interessante

A competição se constituiu como um ponto forte dentro das associações, um meio de manter o aperfeiçoamento das técnicas e mesmo as discussões sobre estética, buscando garantir um nível satisfatório entre seus sócios, para que tivessem condições de concorrer principalmente fora do país, e com isso trazer os troféus e medalhas, os primeiros prêmios. A hierarquização do mundo dos fotoclubes ia além de sua estruturação interna, existindo inclusive associações externas criadas para regulamentar os fotoclubes mundialmente. Uma delas foi a P. S. A –

notar que o próprio autor da nota, que não se identifica, começa o texto ironizando a “era da eficiência” que estavam vivendo, pautada por inúmeras competições:

Acreditamos que ninguém ainda se tenha lembrado de bater o recorde mundial de febre... Mas não seria de estranhar que tal acontecesse. Estamos positivamente na área da eficiência, das competições, dos concursos, dos primeiros colocados, etc... Sinal dos tempos (O NOSSO BOLETIM EM CONCURSO, 1949, n. 43, p. 21).

A carta recebida junto à flâmula explicava como havia sido o processo de avaliação, trazendo inclusive os papéis de avaliação dos juízes com suas considerações, sendo eles Vic Sacales, diretor de publicidade da P. S. A., Fred Quellmaz Jr., editor do *P. S. A. Journal*, e George Rowan da revista *The Camera*. Dois comentários foram transcritos:

- 1) No todo, uma excelente publicação. Julgada de acordo com os padrões americanos, a impressão é razoável, podendo ser excelente para o Brasil. Poderia sugerir as margens um pouco maiores.
- 2) Uma realização ambiciosa. Deve fazer os sócios do Clube orgulhosos (O NOSSO BOLETIM EM CONCURSO, 1949, n. 43, p. 21).

Outra associação internacional muito importante para regulamentação dos fotoclubes foi a FIAP, Federation Internationale de L'Art Photographique, que no ano de 1950 tinha como presidente Maurice Van de Wyer. Em maio de 1950, a “Nota do Mês” do boletim n. 49 trazia a notícia da filiação do Bandeirante à FIAP, tendo como seu representante Eduardo Salvatore. Essas associações de caráter internacional amparavam os clubes em várias questões, como por exemplo, com o envio de fotografias para participação de salões internacionais, ajudando no crescimento e fortalecimento do intercâmbio internacional, que nas décadas de 1940 e 1950 foi bastante intenso:

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 diferentes agrupamentos humanos do globo (A NOTA DO MÊS, 1950, n. 49, p. 1).

Em uma nota no *BFC* n. 5 intitulada “Pedem-nos fotografias”, encontramos a informação de que muitas revistas estrangeiras pediam o envio de fotografias artísticas feitas pelo Bandeirante para publicação. São citadas *Popular Photography*, *Minicam Phtotography*, *Hightights of Photographic Art* e *Coronet*, dos Estados Unidos, *Correo Fotográfico Sudamericano*, da Argentina, *Foto*, da Suécia, e *Camera*, da Suíça. Os sócios que estivessem interessados em enviar seus trabalhos para essas revistas deveriam contatar Tomaz Farkas,

sócio responsável por receber as fotografias em papel brilhante, medindo 18 x 24 com título e nome do autor no verso (PEDEM-NOS FOTOGRAFIAS, 1946, n. 5, p. 6).

A interação nacional dos fotoclubes no Brasil desse período também foi grande. (COSTA & SILVA, 2004, p. 23 – 25). Encontramos referências no boletim, de fotoclubes que estavam se formando ou de grupos de amadores com a intenção de formar um fotoclube, que escreviam para o Bandeirante pedindo auxílio para elaborar seu estatuto. O Bandeirante enviava seu próprio estatuto para esses grupos, que, supomos, ou o adotavam como estava, ou faziam algumas modificações segundo suas necessidades. Sobre isso, Salvatore também fala em seu artigo de 1959:

Com efeito, o exemplo do Bandeirante frutificou. Incentivados por êle, novos fotoclubes se fundaram. Hoje, pelo interior do Estado de S. Paulo, pelo Brasil afora, dezenas e dezenas de foto clubes, cada vez mais valorosos, elevam e dignificam o nome do Brasil, levando aos mais longínquos torrões do mundo, onde quer que se realize um salão de arte fotográfica importante, a tradução das nossas belezas, a mensagem da nossa civilização e da nossa cultura. Para o Bandeirante, que como a sua própria denominação indica, nasceu sob êste magnífico signo de brasilidade, não poderia haver melhor e maior prêmio aos seus esforços (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 15).

Além disso, o Bandeirante divulgava os Salões de fotografia de entidades do interior do Estado, e mesmo de outros estados brasileiros. Como exemplo, temos a nota “A fotografia no interior do Estado”, noticiando os salões em Campinas, Ribeirão Preto, Piracicaba, Taubaté, Araraquara, Bauru, Marília (A FOTOGRAFIA NO INTERIOR DO ESTADO, 1946, n. 5, p. 7). Encontramos ainda o FCCB como patrocinador de salões de fotografia do interior do Estado, além de enviar alguns de seus membros como avaliadores dos trabalhos, como foi o caso do 1º Salão de Arte Fotográfica de S. José dos Campos, inaugurado em 15 de novembro de 1946. O *BFC*, que já havia noticiado a abertura do fotoclube, fez uma grande cobertura do 1º Salão de S. José dos Campos, com fotografias da sala de exposição e um artigo, que entre outros dados, como o do patrocínio do FCCB e do jornal local, *Jornal da Semana*, informa que a palestra de abertura do salão foi proferida pelo “ilustre escritor e crítico de arte Sr. Sérgio Milliet”. A comissão julgadora foi composta por Ângelo Nuti, Eduardo Salvatore e José Yalenti, todos membros do FCCB ⁹⁷ (1º SALÃO DE ARTE FOTOGRAFICA DE S. JOSÉ DOS CAMPOS, 1946, n. 8, p. 11).

⁹⁷ O mesmo artigo diz do descontentamento de dois concorrentes com a decisão da premiação da comissão julgadora, Mário A. Weiss e José C. Florence. Não por acaso, logo depois do artigo sobre o salão de S. José dos Campos, foi publicado um artigo intitulado “Salões e Seleções”, assinado por E. P. P. S., discutindo justamente

A construção de uma rede de relações e de troca de informações e imagens foi um denominador importante para o funcionamento dos fotoclubes, amparando-se fortemente nas trocas de publicações. No entanto, o êxito dos projetos criados pelo Bandeirante não dependeram somente da atuação de seus associados dentro da instituição. Existiu a necessidade de vínculos com vários setores externos ao clube, muitos feitos através da mediação de alguns de seus associados, que garantiam o apoio de outras instituições vinculadas ao meio político e artístico paulistano. Não foi sozinho que o clube conseguiu construir sua imagem, que já no último ano da década de 1950, afirmava-se e era afirmada como parte imprescindível da história da fotografia brasileira:

A influência exercida pelo Foto-cine Clube Bandeirante no desenvolvimento da arte fotográfica no Brasil pode-se medir pela afirmação já feita por acatado crítico: “A história da fotografia no Brasil, se divide em dois períodos perfeitamente distintos e característicos: antes e depois do Foto-cine Clube Bandeirante...” (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 15).

2.3.: Hercule Florence: o primeiro bandeirante da fotografia

Nos artigos do boletim sobre a história da associação, os clubes anteriores ao Bandeirante foram apresentados. A pouca duração dessas primeiras iniciativas foram postas como decorrência da falta de valorização por parte da sociedade paulista, fator utilizado para formar uma “linha cronológica” da história dos clubes no país, e principalmente em São Paulo. A filiação, a hereditariedade do Bandeirante como continuador dessa história seria evidente, segundo seus articulistas, também pela presença de antigos membros dessas associações, o que lhe trazia autoridade e experiência para falar sobre o assunto. Essa construção cronológica do Bandeirante é muito importante para entendermos sua fabricação identitária, mas também como fonte sobre as iniciativas anteriores de criações de fotoclubes no Brasil, na medida em que aponta para a existência desses primeiros grupos, data seu surgimento e seu desaparecimento e sempre que possível lista os nomes de seus participantes. Esses dados serviram e servem a muitos pesquisadores que trabalham com o tema e enfrentam a escassez de documentação de finais do século XIX até a década de 1930 sobre o fotoclubismo no país.

sobre a dificuldade dos julgamentos, os descontentamentos e desavenças comuns que ocorriam quando saía o resultado das premiações (SALÕES E SELEÇÕES, 1946, n. 8, p. 12).

Segundo Helouise Costa (2008), os primeiros fotoclubes no país surgiram no começo do século, sobre os quais se tem poucas notícias. Por exemplo, sabe-se da criação de um

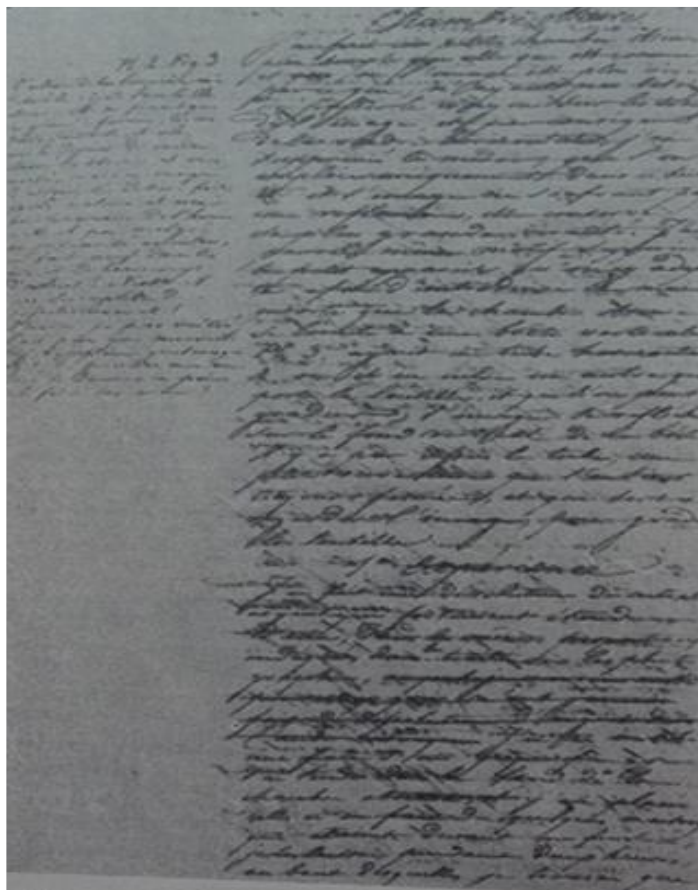


FIGURA 18: “A pg 59 do manuscrito principal [sendo a autobiografia de Florence] intitulado ‘L’AMI DES ARTS LIVRE AU LUI-MÊME’. Hercule descreve a câmera escura e sua primeira experiência” (FLORENCE, 1948, n. 28, p. 8).

Photo Club em São Paulo, noticiada pelo Correio Paulistano de 7 de julho de 1900 (COSTA, 2008, p. 265). Sobre uma dessas primeiras agremiações, temos notícias pelo artigo de Salvatore “Um pouco de História”: o Foto Clube do Rio de Janeiro, que teve sua inauguração somente em 1910, tendo como fundadores A. Pereira Chaves, F. Guerra Duval, Sílvio Bevilacqua e Barroso Neto (SALVATORE, 1959, p. 11). Sendo assim, não se apegando somente à criação de fotoclubes, em sua tentativa de criar uma cronologia para a fotografia no Brasil, Salvatore insere um dado importante em seu artigo: o surgimento, no Brasil, de uma técnica fotográfica anterior ao

daguerreótipo, produto do trabalho de Hercule Florence ⁹⁸:

Entretanto, antes mesmo de anunciado ao mundo pela Academia de Ciências da França, em 30 de julho de 1839, o invento de Niepce e Daguerre, já havia em S. Paulo quem realizasse a impressão das imagens pela luz: **Hercule Florence**, o grande cientista que então vivia na vila de S. Carlos, hoje a grande cidade de Campinas, e que desde 1832, sete anos antes, portanto, fazia experiências coroadas de êxito sobre o que êle, com o auxílio do farmacêutico Joaquim Correa de Melo (o “Joaquinzinho da Botica”) já denominava “**fotografia**”. E, antecipando-se de muito aos demais pesquisadores, já Florence utilizava o nitrato de prata, produto químico que somente depois de algumas dezenas de anos viria a ser empregados pelos que continuaram as pesquisas de Daguerre... Mas Hercule Florence trabalhava longe do

⁹⁸ A divulgação da documentação referente à descoberta da fotografia por Florence foi o tema da abertura do VII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, em 1948, em discurso proferido pelo Secretário da Educação e Cultura do Município, Dr. Elias Siqueira Cavalcanti, e pela entrega no busto de Florence ao FCCB na mesma ocasião (A INAUGURAÇÃO..., 1948, n. 32, p. 4).

mundo, numa pequenina vila, isolado, sem apoio oficial, sem meios de divulgar ao mundo os resultados de seu trabalho. A notícia do invento de Daguerre colheu- o em meio às suas experiências que então permaneceram esquecidas para serem superficialmente citadas pelos seus biógrafos, como apenas mais um dos muitos inventos de Hercule Florence (SALVATORE, 1959, p. 10).

O *BFC* já havia publicado um extenso artigo em duas partes sobre Hercule Florence, como indica uma nota de Salvatore apontando os números 27 e 28 do boletim ⁹⁹. Esse artigo, intitulado “Hercule Florence – pioneiro da fotografia. A descoberta da fotografia no Brasil em 1832”, como explica o próprio Salvatore em sua apresentação no número 27 (julho de 1948), foi o resultado de uma palestra proferida pelo bisneto de Florence, Arnaldo Machado Florence, associado do Bandeirante, a pedido da diretoria do clube, na Biblioteca Municipal de São Paulo, e que depois foi ampliado para publicação no *BFC*.

Com um total de treze páginas (contando as duas partes juntas), o artigo de Arnaldo Machado Florence traz dados biográficos de seu bisavô, assim como cópias de páginas de suas anotações sobre as experiências que o levaram a encontrar um meio de fixar a imagem pela luz. Salvatore comenta sobre a “verdadeira emoção que, há pouco, levados por nosso companheiro de clube, [...] pudemos folhear, já um pouco amarelecidos pelo tempo [...] os cadernos de anotações” de Hercule Florence ¹⁰⁰ (SALVATORE apud FLORENCE, 1948, n. 27, p. 4).

⁹⁹ O trabalho mais amplo e que confirmou as experiências de Florence com a fotografia é o de Boris Kossoy, **Hercule Florence. 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil**. Na segunda edição desse livro, outro bisneto de Florence, Francisco Álvaro Machado e Vasconcellos Florence, em seu “Algumas palavras...”, afirma que, quando Kossoy quis se aprofundar na documentação referente a descoberta da fotografia de Florence, em 1972, foi Eduardo Salvatore, então presidente do Bandeirante que lhe colocou em contato com Arnaldo Machado Florence: “A nobre missão que se impôs começou em 1972, quando, desejoso de conhecer sólida documentação a respeito dos citados feitos de Campinas, teve Kossoy em Eduardo Salvatore – Presidente do Foto Cine Clube Bandeirante o seu encaminhador a Arnaldo Machado Florence, detentor do farto acervo inerente ao assunto e empenhado iniciador, desde 1932, da difusão dos conhecimentos relativos às realizações de Hercules no terreno da fotografia [...] (FLORENCE apud KOSSOY, 1980, p. 7). Encontramos ainda mais uma artigo sobre Florence, sem assinatura, em abril de 1952, n. 71/72 do boletim, que reafirma basicamente tudo o que já havia sido dito sobre Florence nos artigos dos números 26 e 27. O artigo se justifica como homenagem: “E, prestando homenagem à memória de um verdadeiro benemérito do Brasil, estamos certos de cumprir um dever cívico e praticar uma obra de patriotismo” (UMA GRANDE EFEMÉRIDE, 1952, n. 71/72, p. 24). No número 134, de novembro/dezembro de 1962, encontramos uma nota sobre a inauguração no ano seguinte, 1963, de um busto de Florence na cidade de Campinas. Esse busto seria uma reprodução ampliada do já existente na sede do FCCB, esculpido por Vicente Laroca e doado ao clube por Paulo Florence (MONUMENTO A HERCULE FLORENCE EM CAMPINAS, 1962, n. 134, p. 15).

¹⁰⁰ Acompanhando o artigo, foram publicadas páginas dos estudos de Florence, um desenho de câmera escura e fotografias de Hercule Florence, Paulo Florence, seu filho que na época estava com aguarda do material, e de Arnaldo Machado Florence, na Biblioteca Municipal por ocasião da palestra. Um dos instantâneos mostra ainda Arnaldo acompanhado por Paulo Florence e pelo presidente do Bandeirante, inaugurando um retrato de Hercule Florence que depois foi levado à sede do clube. Depois de algum tempo foi feito um busto de Hercule Florence para a sede do Bandeirante, que se encontra ainda hoje na instituição. Paulo Florence também foi associado do FCCB. Em setembro de 1949, no n. 41 do boletim encontramos uma nota sobre o falecimento de Paulo Florence, carinhosamente chamado no clube de “Tio Paulo” (PROF. PAULO FLORENCE, 1949, n.41, p. 8).

O artigo de Arnaldo Machado Florence tem como direcionador, cinco textos: a autobiografia de Hercule Florence, sua biografia, escrita por Estevam Leão Burroul e publicada em 1900, e “Introdução à Memória”, de Visconde de Taunay, quando este fala sobre o livro de Florence, **Zoofonia**, escrito em francês em 1829, e a introdução de Afonso de Taunay para o livro de Florence, **Viagem Fluvial do Tietê ao Amazonas**, utilizados para a primeira parte do artigo, e os textos e anotações do próprio Hercule Florence sobre seus experimentos, o que ocupa a totalidade da segunda parte.

No trecho denominado “Quem foi Hercule Florence”, Arnaldo Machado se utiliza dos textos de Burroul, Visconde de Taunay e Afonso Taunay (sendo que praticamente todo esse trecho está formado por citações desses autores, com poucas intervenções de Arnaldo), para apresentar Florence como um francês que adotou o Brasil e com seus trabalhos prestou “relevantes serviços [...] à Pátria, às Ciências, às Letras, nobilitando a França que lhe foi berço e o Brasil ao qual adotara e servira durante 54 anos como filho dedicado, leal e ilustre, legando-lhe um patrimônio glorioso” (FLORENCE, 1948, n. 27, p. 4).

Enumerando suas invenções, Burroul o descreve como “o companheiro de Langsdorff e de Adriano Taunay ¹⁰¹, o continuador de Lacerda e Almeida, o êmulo dos Bandeirantes Paulistas” (BURROUL apud FLORENCE, 1948, n. 27, p. 5). Já o texto do Visconde de Taunay e o trecho escolhido da autobiografia de Florence, ressaltam que apesar de todo seu intelecto e esforço, seu trabalho não foi devidamente reconhecido, ele não recebeu as glórias que merecia por viver no interior da província, lhe faltando tanto o acesso a materiais quando a possibilidade de dar a conhecer seu trabalho. Florence escreveu na introdução de sua autobiografia:

A glória durante vinte anos se me deparou aos olhos, em meu exílio. Sim, a glória me apareceu radiante; quando as descobertas que fiz durante esse tempo e que se lerão no decurso dessa obra, não se desvendam aos olhos de todo o mundo; uma única de minhas descobertas teria bastado para imortalizar qualquer outro que houvesse sido mais feliz do que eu; ao passo que eu me sacrifiquei, sem mesmo ter a consoladora certeza de que o meu sacrifício servisse para qualquer cousa (FLORENCE apud FLORENCE, 1948, n. 27, p. 5).

¹⁰¹ Em seu artigo, Arnaldo Machado Florence afirma que na volta da expedição Langsdorff, que terminou no Pará em 1829 depois de quatro anos, Hercule Florence de passagem pelo Rio de Janeiro deixou seu diário de viagem aos cuidados da família Taunay “que tinha grande interesse em conhecer como decorreria a viagem pois nela perdera seu tão esperançoso filho, Amado Adriano Taunay, sucumbido afogado ao querer atravessar a cavalo o longínquo rio Guaporé, afluente do rio Madeira” (FLORENCE, 1948, n. 27, p. 7).



FIGURA 19: Paulo Florence na cerimônia de entrega do busto de Hercule Florence à sede do FCCB, em dezembro de 1948. A o seu lado, o presidente do Bandeirante, Eduardo Salvatore (BFC, 1948, n. 32, p. 6).

O texto de Afonso Taunay escolhido para dizer quem foi Florence e qual sua importância para o Brasil, foi retirado de sua introdução à **Viagem fluvial do Tietê ao Amazonas**, no qual Taunay afirma ter atribuído a Florence lugar de destaque na iconografia do Museu Paulista e lhe outorgado o título de “patriarca da iconografia paulista”. Nas palavras de Taunay:

Dentre os estrangeiros ilustres, credores do Brasil, muitos poucos terão a fé de ofício de Hercule Florence e sua folha de serviços à nossa pátria. E, se se trata então de S. Paulo, avultam imensos estes préstimos. Vivendo como viveu, meio século em terras paulistas

exerceu Hercule Florence, ininterruptamente, fecundo papel de civilizador ao mesmo tempo que pelo alto padrão de moralidade que era a sua, aumentava o prestígio dos seus ensinamentos de todo o gênero. Devem-lhe a nossa iconografia das ciências naturais e a dos costumes, serviços inapreciavelmente preciosos e valiosos. Quem percorrer as salas do Museu Paulista, de golpe está em condições de comprovar esta asserção. Quando lhe propuz o título de ‘patriarca da iconografia paulista’ sabia que não cometia o menor exagero” (TAUNAY apud FLORENCE, 1948, n. 27, p. 5).

Segue Afonso Taunay, lamentando que pouco se havia publicado da obra de Florence. Até então o Visconde de Taunay havia traduzido seu **Diário da Expedição do Barão de Langsdorff**, documento “do mais alto valor para a história das ciências naturais no Brasil”, mas que se mantinha fora do alcance do grande público por ter sido publicado na *Revista do Instituto Histórico Brasileiro*, em 1875, no tomo XXXVIII (38), de escassa divulgação. Em 1928 o próprio Afonso Taunay reeditou então a primeira parte dessa tradução no tomo XVI da *Revista do Museu Paulista*, sob o título “De Porto Feliz a Cuiabá”:

Muitos de seus desenhos constituem documentos únicos do gênero: assim por exemplo o que deixou das Monções para Mato Grosso, das cavalhadas de Sorocaba, da velha indústria açucareira de Campinas, das aberturas dos primeiros cafezais no Oeste paulista, da vida dos tropeiros nos pousos do Caminho do Mar e seus prolongamentos para o interior, da vida nas fazendas campineiras, etc, etc. E quanta vista preciosa de localidades como Itu e Sorocaba, Santos, Campinas, Cuiabá, etc., de grandes acidentes naturais como os saltos de Itu e Avanhadava, paisagens paulistas, mato-grossenses, amazônicas? Quantos retratos de personalidades célebres, como, ‘verbi-gratia’, Feijó, Vergueiro, Álvares Machado, apresentação de tipos, trajes e cenas populares, ambientes familiares, etc? Ao seu incansável lápis

deve a nossa iconografia primeva a mais rica e original das contribuições” (TAUNAY apud FLORENCE, 1948, n. 27. p. 6).

Taunay ressalta a importância do trabalho de desenhista de Florence, aquele trabalho que tanto lhe serviu para a construção de uma história dos costumes, que incorporou a iconografia do Museu Paulista através de suas reproduções em telas a óleo. Seu trabalho com a fotografia é citado em meio às suas muitas invenções científicas, sem menção a uma incorporação ao seu trabalho iconográfico.

Em dezembro de 1948 foi doado ao FCCB, por Paulo Florence, o busto de Hercule Florence, que ainda, até os dias de hoje, permanece na sede do clube. Em seu discurso, Paulo ressalta a importância do reconhecimento e visibilidade que o FCCB estava proporcionando ao trabalho de Hercule, da mesma forma que a família Taunay já havia feito:

Com essa conferência e apresentação do retrato do homenageado, foi dado sob os auspícios do Dr. Eduardo Salvatore, digno presidente do benemérito Foto – cine Clube Bandeirante, um passo muito incisivo para o reconhecimento de Hercule Florence como um dos descobridores da Fotografia. Jamais Hercules pretendeu tocar na glória legítima de seu grande compatriota Daguerre. Graças à eficaz coadjuvação dos seus magnânimos amigos da gloriosa família dos Taunays, do Visconde e do Dr. Affonso, tem ele um nome feito entre os ilustres cientistas brasileiros, como destemido viajante e notável escritor, pela pena e pelo desenho, de suas viagens. [...] Para a reivindicação da glória desse estudioso brasileiro que foi Hercules Florence, o Foto-cine Clube Bandeirante, sob a precípua direção do emérito Dr. Eduardo Salvatore, está fazendo os mais louváveis esforços e, por isso, julguei de meu dever contribuir com um pequeno sinal de reconhecimento a essa nobre agremiação (OFERTADO AO CLUBE, UM BUSTO DE HERCULES FLORENCE, 1948, n. 32, p. 6).

A vinculação que Salvatore faz da descoberta da fotografia por Florence em terras brasileiras, destaca que, mesmo antes do Abade Louis Compte desembarcar no Brasil, em 1840, trazendo a novidade do daguerreótipo, aqui já havia um francês naturalizado que desenvolvera uma técnica fotográfica. Apesar de ser um feito notável, não teve a devida atenção e caiu no esquecimento, e justamente esse esquecimento é o ponto utilizado por Salvatore para fazer a vinculação dessa história inicial da fotografia no país com o descaso e falta de incentivo pelo que os fotoclubes passaram no começo do século, o mesmo que o próprio Bandeirante conheceu no começo de sua existência. O que faz essa vinculação, o que cria a linha de continuidade e de apadrinhamento dessas histórias é a “ignorância e indiferença do meio”, fator sempre retomado nos artigos sobre a história do clube, ao mesmo tempo em que também faz a vinculação da fotografia, e, por conseguinte, do FCCB, com figuras fundamentais do bandeirismo. Como afirmou Arnaldo Machado Florence, enquanto

na Europa se dava o contato entre Niepce, Daguerre e Talbot ¹⁰², com grande repercussão sobre a descoberta da fotografia:

[...] quase que concomitantemente, aqui no Brasil, Hercule Florence fazia seus estudos isolados na então Vila de S. Carlos, onde seu espírito inventivo e pesquisador se debatia contra a ignorância e indiferença do meio, e contra a absoluta falta de recursos para prosseguir em sua obra (FLORENCE, 1946, n. 28, p. 7).

A falta de recursos para realizar suas pesquisas foi um fator agravante para Florence. Segundo Kossoy, como sempre dependeu de condições precárias de trabalho, algumas das invenções de Florence foram resultado de uma “curiosa reação em cadeia considerando que foram desenvolvidas em função da própria falta de condições de trabalho” (KOSSOY, 1980, p. 13). Um exemplo dessa reação em cadeia foi a criação por Florence, da poligrafia, método de impressão ao qual se dedicou com muito afinco a partir de 1830, quando quis publicar seu **Zoofonia** e a existência de apenas uma oficina impressora na Província de São Paulo dificultava demais essa realização.

A associação ao Bandeirante, de descendentes que tinham a intenção de divulgar a descoberta de Florence, possibilitou que o clube e seu boletim se convertessem em meios para essa divulgação. Congregando uma grande parte dos amadores da cidade, o boletim sendo distribuído para associações nacionais e internacionais, essa era uma divulgação bem executada para a época, que fazia circular notícias como a da descoberta de fotografia de Florence para um público especializado, mas que obviamente, levavam de alguma forma essas notícias para fora do círculo dos clubes. Em 1962, em uma nota sobre a inauguração de um monumento ao “patriarca da iconografia paulista” (que se tratava de uma cópia ampliada do busto que pertence ao FCCB), na Praça Dom Pedro II na cidade de Campinas, a divulgação feita pelo clube em 1948 é afirmada como “ampla campanha”:

Como se recorda, em 1948 o F.C.C. Bandeirante iniciou ampla campanha em prol do reconhecimento de Hercule Florence como um dos precursores da fotografia, na história dessa maravilhosa descoberta sete anos mais tarde, em 1839, realizada por Daguerre na França (MONUMENTO A HERCULE FLORENCE EM CAMPINAS, 1962, p. 15).

¹⁰² No número 11 do boletim, de março de 1947, foi publicado um artigo sobre o surgimento da fotografia na Europa, sem assinatura. O artigo narra o trabalho conjunto de Niépce e Daguerre, a proposta de Arago de compra da descoberta pelo Estado francês e o trabalho de Talbot na Inglaterra. Junto ao artigo publicou-se também a cópia de uma charge do jornal francês “Aujourd’hui”, de 15 de março de 1840, com o título “O talento vem dormindo”, uma referência ao grande tempo de exposição das primeiras fotografias (HÁ 110 ANOS, 1947, n. 11, p. 5 – 9 – 10).

No ano de 1949, o boletim de janeiro publicou uma crônica assinada por Annibal Machado ¹⁰³ sobre a fotografia de Valério Vieira. Discorrendo sobre as rápidas inovações, e com elas as facilidades do meio fotográfico, como a diminuição do tamanho das câmeras, diz Machado:

Se bem já assinalassem no campo fotográfico desse tempo alguma das conquistas que viriam abrir novos horizontes à extraordinária descoberta de Florence que precedeu Daguerre, segundo a documentação histórica vinda à público recentemente – ainda não se havia introduzido, como agora, o uso das máquinas pequenas para a produção de grandes fotografias, por meio da ampliação em laboratório (MACHADO, 1949, n. 33, p. 8).

Machado demonstra conhecimento da documentação então divulgada pelos parentes de Florence, provavelmente através do boletim do Bandeirante, utiliza esse conhecimento na construção de seu artigo para o boletim, apontando a descoberta de Florence, anterior à feita na Europa (por esse motivo o destaque para “extraordinária descoberta de Florence que **precedeu** Daguerre”) e usa esse conhecimento incorporado à sua narrativa sobre Vieira, fotógrafo brasileiro extremamente inventivo, capaz de realizar experimentações fotográficas ainda inéditas no país. Florence e Vieira, na narrativa de Machado, são apresentados como personagens importantes da fotografia de São Paulo, elos que se ligam na criação dessa história, que culmina no “desenvolvimento e progresso bandeirante” do FCCB.

Esse desenvolvimento e progresso foram assinalados no próprio boletim do clube, quando foram publicados artigos que tinham como objetivo construir uma história das associações de fotografia no Brasil. Seguindo a cronologia proposta por Salvatore em seu artigo para o *BFC* de abril de 1959, vemos que este chama a atenção para a primeira revista e para o primeiro clube de fotógrafos de que se tinha notícia naquele momento no Brasil. Se o primeiro clube de fotografia havia surgido em 1910 no Rio de Janeiro, o já mencionado Foto Clube do Rio de Janeiro, a primeira revista sobre arte fotográfica de que tinha notícia havia

¹⁰³ O boletim não traz nenhuma apresentação de Annibal Machado. No entanto, é possível encontrar ainda mais dois artigos assinados pelo mesmo, publicados no *FCB* (n. 25, 28) durante o ano de 1948, sobre fotografia e reportagem, transcritos do jornal *O Estado de S. Paulo*. No artigo do número 25, de maio de 1948, na frente do nome de Annibal Machado, aparece entre parênteses e a sigla do clube (F.C. B), esquema comumente usado para identificar os filiados ao FCCB no boletim. No número 28, de agosto de 1948, Annibal Machado se apresenta como jornalista d’ *O Estado de S. Paulo*. Acharmos importante fazer essa explicação, para que não houvesse confusão com o escritor mineiro Aníbal Machado. Segundo o trabalho de Marcos Vinícius Teixeira sobre o escritor Aníbal Machado, “*João Ternura: romance de uma vida*”, este teria exercido várias funções, mas não a de repórter d’ *O Estado de S. Paulo*: “[...] Aníbal ocupou cargos que lhe colocavam em posição respeitada de autoridade, como o de delegado de polícia, o de promotor de justiça, o de professor de literatura e o de titular de cartório, além de ter sido escritor e crítico de arte [...]”. Cf. TEIXEIRA, Marcos Vinícius. *João Ternura: romance de uma vida*. 107 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

surgido em São Paulo um ano antes, em 1909 ¹⁰⁴, chamada “Revista Photographica”, homônima de sua precedente, a revista carioca de Leterre, e que trazia em seu expediente a frase “Primeiro e único jornal de fotografia do Brasil”. A revista teve o mesmo destino do Foto Clube do Rio de Janeiro, deixando de existir pouco tempo depois. Segundo Kossoy, foi uma publicação voltada para a “exaltação da fotografia amadorística diante dos temas tradicionais” (KOSSOY apud CAMARGO & MENDES, 1992, p. 53). Salvatore ¹⁰⁵ cita também o Photo Clube Helios, que segundo suas informações teria sido fundado em 1916, em Porto Alegre, por membros de uma colônia alemã ¹⁰⁶:

Idêntico destino teve o “**Foto Clube Helios**”, que consta ter sido fundado em 1916, entre os elementos da colônia germânica de Pôrto Alegre. Até 1926 encontramos notícias dessa agremiação. A partir desse ano, porem, nada mais se soube dela (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 11).

¹⁰⁴ Sobre a data de fundação da revista, Camargo & Mendes afirmam existir disparidades nas datas, tanto do início da revista, entre 1908 ou janeiro de 1909, seja do término, sendo este antes de 1929. A redação da revista esteve localizada na Rua Lopez de Oliveira, número 5 na cidade de São Paulo. Para a confrontação dos dados os autores citam o próprio texto de Salvatore aqui utilizado, KOSSOY, 1975, p. 6 e NOBRE, José Freitas. História da imprensa em São Paulo. São Paulo: Leia, 1959, p. 209 (CAMARGO & MENDES, 1992, p. 53).

¹⁰⁵ Salvatore não se refere à revista *Ilustração Photographica*, revista mensal publicada em 1919, que se apresentou como “revista científica mensal e de ensino da fotografia e artes correlatas” (CAMARGO & MENDES, 1992, p. 54). Este seria o mais antigo periódico relacionado a um fornecedor de materiais fotográficos, a Casa Stück, de Oto Stück. Esteve sob a direção de A. de Barros Lobo, que atuava como fotógrafo na imprensa local nesse início da década de 1910 (CAMARGO & MENDES, 1992, p. 54). A publicação estava dirigida aos que buscavam fazer um trabalho artístico, fornecendo informações técnicas e de difusão de produtos, uma seção de consultas gratuitas sobre qualquer tema relacionado à arte fotográfica, além de promover concursos para os leitores, voltados na maioria das vezes para os temas do retrato e da paisagem. Segundo Camargo & Mendes, a pauta da revista revelava que seu público alvo estava dividido entre profissionais e amadores, o que se pode deduzir da campanha de assinatura da revista, em um anúncio de abril de 1919, que se dirige à pedagogos, médicos, advogados, agricultores, industriais, comerciantes, pintores (ILUSTRAÇÃO PHOTOGRAPHICA apud CAMARGO & MENDES, 1992, p. 54). Barros Lobo deu à revista um panorama mais complexo, voltando-se a temas como a necessidade de criação de uma associação de classe e uma legislação sobre direitos autorais dos fotógrafos. Propunha-se a defender duas classes de fotógrafos: “a dos photographos profissionais que no Brazil se contam por milhares e a dos amadores que é maior ainda. E, cousa extraordinária, ainda não se organizou entre nós uma associação de photographos nem um club de amadores” (LUSTRAÇÃO PHOTOGRPHICA apud CAMARGO & MENDES, 1992, p. 54 – 55”). Quanto às imagens publicadas, é possível dizer que seguiam um padrão, que se não era o adotado pelos fotoamadores, talvez tenha sido escolhido como o mais apropriado para a arte fotográfica da época: “Assim, a paisagem que ocupa capa do exemplar de junho de 1919, intitulada “Aspecto londrino; manhã de inverno em São Paulo” revela sua filiação ao pictorialismo, comum no período, em especial entre amadores. Tirando proveito da bruma matinal, há uma perda de definição precisa dos contornos, uma tentativa de estabelecer uma atmosfera” (CAMARGO & MENDES, 1992, p. 55).

¹⁰⁶ Segundo a pesquisadora Luiza Costa Rodeghiero em seu trabalho sobre o Photo Clube Hélios, este foi fundado em 1907, no âmbito da Sociedade de Ginástica de Porto Alegre (SOGIPA), e atuou até o ano de 1949, quando foi substituído pelo Departamento Fotográfico da SOGIPA, posteriormente chamado Departamento Cine-Fotográfico da SOGIPA, o DECIFOTOS, atuante até a década de 1990. Cf. RODIGHIERO, Luiza Costa. “Um olhar sobre o ensino informal da fotografia em Porto Alegre, no século XX: experiências do Photo Clube Hélios e do DECIFOTOS” In: **Diálogos entre História Patrimônio e Educação – Anais Eletrônicos**. ISBN: 978-85-7566-255-7. Universidade Federal do Rio Grande, Campus Carreiros, 2012, p. 113-123).

A fotografia amadora parece ter tido grande êxito nas primeiras décadas do século XX, o que se pode inferir da existência de concursos fotográficos voltados para os amadores, promovidos por jornais e revistas de grande circulação, que entendiam existir a necessidade tanto de maiores informações sobre a fotografia artística, quanto a necessidade de manter contato com essa produção. No *BFC* de março/abril de 1952, foi publicada uma palestra proferida na sede do Bandeirante por Valêncio de Barros, intitulada “30 anos de Fotografia”. Valêncio de Barros havia participado ativamente de movimentos anteriores ao Bandeirante, tanto com relação à formação de clubes quanto de revistas em São Paulo ¹⁰⁷. Segundo a explicação dada no começo da palestra, Valêncio de Barros foi convidado pelo presidente do Bandeirante (na época, Eduardo Salvatore), para expor um pouco de suas fotografias, antigas e recentes, e falar sobre sua trajetória como fotógrafo amador, e fazer “assim como uma demonstração do que foi a fotografia entre nós” (BARROS, 1952, n. 71/72, p. 12). Tendo como mote as fotografias em exposição na sede do clube, Barros nos traz dados sobre um concurso de fotografia amadora, promovido pela revista *A Cigarra* ¹⁰⁸ no ano de 1918, do qual ressalta a importância para demonstrar o valor da fotografia artística.

Em 1926, na cidade de São Paulo, Renato Corvello lançou a *Revista Brasileira de Photographia*, publicação que contou com a participação de vários fotoamadores, muitos deles profissionais liberais, destacadamente advogados. Fizeram parte do grupo Renato Porchat, Cintra Gordinho, Valêncio de Barros entre outros (CAMARGO & MENDES, 1992, p. 55). Valêncio de Barros cita um texto, provavelmente de Corvello, publicado no primeiro número da revista, referindo-se ao ambiente social e artístico dos anos de 1920:

¹⁰⁷ No artigo de Telma Campanha de Carvalho Madio, “A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: O Estado de São Paulo” encontramos, na tabela organizada pela autora contabilizando os fotógrafos que assinavam suas fotografias publicadas no jornal *O Estado de S. Paulo*, fotografias de Valêncio de Barros (14 fotografia em 4 matérias no ano de 1928) e de G. Pozzi Filho (3 fotografia em 3 matérias) para o *Suplemento Rotogravura*, identificados como membros da Sociedade Paulista de Fotografia. Quirino Simões (7 fotografia em 6 matérias) também aparece, mas sem a vinculação à Sociedade Paulista de Fotografia (MADIO, 2007, p. 69).

¹⁰⁸ Sobre concursos e premiações oferecidas por revistas: no *BFC* de abril de 1948, encontramos uma nota da diretoria do FCCB sobre a oferta de duas medalhas, uma de ouro e outra de prata, pela revista *Brasil Revista*, aos associados do clube que enviassem as melhores fotografias sobre temas peculiares à cidade de São Paulo. Cinco exemplares da revista seriam enviados a todos os concorrentes. Os trabalhos inscritos deveriam ser revelados em papel brilhante, com tamanho de 18 x 24 e entregues na secretaria do FCCB que se encarregaria do envio à sede da *Brasil Revista*, no Rio de Janeiro (BRASIL REVISTA, 1948, n. 24, p. 15). Sobre os participantes e a premiação da *Brasil Revista*, temos maiores notícias no *BFC* 26. Foram inscritos 78 trabalhos de associados do FCCB, sendo 8 premiados: Yalenti, Salvatore, Gasparian Palmério, Plínio Mendes, Calliera, Farkas e Nuti (O CONCURSO FOTOGRÁFICA DA BRASIL REVISTA – OS VENCEDORES, 1948, n. 26, p. 19). As medalhas foram entregues aos vencedores em solenidade no salão nobre de *A Gazeta*, no Rio de Janeiro, presidida por Carlos Reis, diretor do jornal. As medalhas foram uma homenagem de *A Gazeta* à Casper Líbero. Encerrou a solenidade uma seção de projeções de fotografias em cores (ENTREGA DOS PRÊMIOS..., 1948, n. 29, p. 15).

Há distintos e adiantados amadores, que se dedicam com fervor à fotografia artística, à fotografia feita sem outro fim que o de provocar uma emoção estética, essa que é a fotografia do verdadeiro e apaixonado amator... No entanto, os amadores dos modernos processos de fotografia artística, não se conhecem nem têm a oportunidade de fazer conhecer os seus trabalhos, muitos de real valor e dignos de figurar nos grandes concursos internacionais... É que faltam-nos os poderosos elementos de progresso que são as revistas e as sociedades fotográficas. É nas sociedades fotográficas que os amadores se reúnem, travam conhecimento, trocam idéias, auxiliam-se mutuamente, ensinam o que sabem, perguntam aos mais adiantados o que ignoram. É pelas revistas que se disseminam os ensinamentos, as formulas, os novos processos. São as sociedades e as revistas que organizam os concursos e exposições, que propagam e demonstram as novidades que diariamente aparecem nos mercados. Não faltam em nosso meio fotográfico os elementos essenciais para que se constitua aqui um poderoso núcleo cujo prestígio irradie pelo país inteiro e transponha as fronteiras, colocando a fotografia brasileira nos grandes concursos e exposições internacionais. Teem nos faltado revistas e sociedades. A sociedade precisamos organizá-la. A revista, aqui a tendes (REVISTAS BRASILEIRA DE PHOTOGRAPHIA apud BARROS, 1952, n. 71/72, p. 14).



FIGURA 20: “Uma fotografia histórica: A primeira excursão fotográfica que se tem notícia em S. Paulo, realizou-se em 21 de abril de 1926, promovida pela “Revista Brasileira de Photographia”. Dela participaram os Srs. Dr. Carlos Quirino Simões, Aécio Quintela, Agnelo Quintela, Renato Corvello, Dr. João Baptista Vasques, Paulo Euler, Colombo Rossetti, Dr. Heitor de Assis Pacheco e Dr. José de Mascarenhas Neves, que vemos neste grupo, da esquerda para a direita. Neste passeio nasceu a idéia da fundação da antiga “Sociedade Paulista de Photographia” (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 11).

Foi com base na movimentação em torno da *Revista Brasileira de Photographia* que surgiu o fotoclube Sociedade Paulista de Photographia, organizado após uma excursão fotográfica, a primeira que se tem notícia em São Paulo, no dia 21 de abril de 1926, tendo como tema o Horto Florestal. Foi o primeiro fotoclube paulistano, se constituindo como um espaço de troca de informações voltadas para a fotografia. As tentativas anteriores de constituição de fotoclube em São Paulo datam da última década do século XIX. Em 1890, numa iniciativa que aparentemente não teve desdobramentos,

Víctor Vergueiro Steidel¹⁰⁹, empresário

do setor gráfico, formou o Club dos Amadores Photógraphos. Em 1900, surgiu o Photo Cub, que também teve vida curta (CAMARGO & MENDES, 1992, p. 57). Em seu artigo de 1959,

¹⁰⁹ Até o presente momento não tivemos como averiguar se existe e qual seria a relação de parentesco entre o professor Frederico Steidel, citado por Valêncio de Barros como um dos pioneiros do pictorialismo em São Paulo, e Víctor Vergueiro Steidel, empresário do setor gráfico citado por Camargo & Mendes.

Salvatore publicou uma fotografia feita durante a excursão, apresentada como sendo uma fotografia histórica.

Em 1927, a Sociedade Paulista de Photographia realiza seu primeiro Salão de Arte Fotográfica, mesmo ano em que Valêncio de Barros assume sua direção. Salvatore cita apenas a primeira exposição, já Barros diz ter existido uma segunda exposição e concurso no ano de 1929, que contou com a colaboração da “Casa Fotótica” para sua realização:

Em dezembro de 1927, a “Sociedade Paulista de Photographia” realizou o seu primeiro “Salão de Arte Fotográfica” que foi acontecimento social. 340 fotografias expostas! Para aquele tempo era verdadeiramente um assombro! Foi ainda Ruffier, como presidente da comissão do Salão quem organizou os trabalhos, tendo elaborado um excelente “Regulamento do Salão de Photographia”, impresso em folheto e fartamente distribuído. O certame foi dividido em cinco categorias: - Portrait – Estudos de Gênero – Natureza Morta – Paisagem e Autocromia. Dois anos depois, em outubro de 1929, a sociedade inaugurava outra exposição e concurso, realizados com a colaboração da “Casa Fotótica”, já aquele tempo um dos líderes do nosso comércio fotográfico (BARROS, 1952, n. 71/72, p. 16).

Em uma citação que Barros faz de um artigo da revista *Sombras e Luzes*¹¹⁰, publicação da Sociedade Paulista de Photographia, dirigida por Fernando Ruffier, sobre o acontecimento do segundo salão, em 1929, encontramos a referência ao concurso como sendo o “Concurso Fotóptica”. Interessante notar que o artigo começa com um ataque direto às exposições de pintura, tendo como ponto de partida a participação do público, e termina referindo-se a um necessário interesse dos poderes públicos por esses eventos:

Nunca nas exposições de pintura, vimos o povo acumular-se e acotovelar-se como vimos no “Primeiro Salão de Arte Fotográfica” da Sociedade Paulista de Photographia, em Dezembro de 1927, ou nessa recente exposição do Concurso Fotóptica... É evidente, pois, que a Fotografia Artística facilmente pode tornar-se uma Arte eminentemente popular. Para isso, falta apenas que se tornem frequentes e periódicas as exposições de trabalhos fotográficos, tanto para promover entre os amadores concorrentes uma sã emulsão fértil e rápidos progressos e concepções cada dia novas, quanto para vulgarizar entre as massas a mera existência desta arte tão variada, que muitos ainda ignoram por completo. Seria necessário, porém, que os poderes públicos se interessassem um pouco pelo assunto, pois as sociedades que promovem esses certames dêles não tiram renda alguma, e têm de arcar com despesas ponderáveis de organização, aluguel do local, decoração, impressos, etc. para os quais os fundos de uma sociedade desinteressada são geralmente insuficientes (SOMBRAS E LUZES apud BARROS, 1952, n. 71/72, p. 16).

¹¹⁰ Quando ao nome da revista há uma diferença nos artigos de Salvatore e de Barros. Salvatore a cita como *Luzes e Sombras* (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 12), enquanto Barros a cita como *Sombras e Luzes* (BARROS, 1952, n. 71/72, p. 16). Em seu trabalho, Camargo & Mendes também citam a disparidade com relação ao título da revista, mantendo o título como *Sombras e Luzes*, já que é dessa forma que também Boris Kossoy se refere à revista. Mantivemos assim a mesma nomenclatura. (CAMARGO & MENDES, 1992, p. 57).

O ataque direto à pintura segue na sequência. Partindo da apresentação de duas de suas fotografias que estavam expostas na sede do Bandeirante, e que foram ganhadoras do primeiro prêmio em suas respectivas categorias (“Manhã Brumosa” em Paisagens, e “Amolador” em Estudos de Gêneros), Barros aponta o que chama de um “fato interessante” passado no Concurso Fotóptica, ter conseguido melhor classificação que o pintor Aldo Bonadei ¹¹¹:

[...] o Sr. Aldo Bonadei, pintor de renome, concorreu ao mesmo, conseguindo apenas um 5º prêmio, não obstante tratar-se de “Estudos de Gênero” e “Paisagens”, assuntos eminentemente pictóricos e portanto, daqueles em que os pintores são mestres. Vimos assim os fotógrafos amadores baterem gloriosamente até importantes pintores! E fazia parte do Juri um perito em assuntos de arte... J. Blanchon, proprietário da Galeria Blanchon (BARROS, 1952, n. 71/72, p. 17).

Ainda apresentando um histórico de seus trabalhos expostos na sede do Bandeirante, Barros refere-se a uma 1ª exposição e concurso de Arte Fotográfica Brasileira, realizada em janeiro de 1931 em Nova York, no Museu Roerich, através do Consul brasileiro Sebastião Sampaio ¹¹². A exposição contou com 85 fotografias de amadores brasileiros, sendo 9 de São Paulo e 8 do Rio de Janeiro, e o restante dos demais estados brasileiros. São Paulo ficou com os três primeiros prêmios: o primeiro a Guilherme Malfatti, o segundo a Valêncio de Barros e o terceiro a Jorge Pozzi (BARROS, 1952, n. 71/72, p. 18). Sobre essa exposição e concurso, foi publicada uma comunicação do Museu Roerich numa revista americana apresentada como *Brazil*, de janeiro de 1931, que Barros traduz na íntegra.

A revista *Sombras e Luzes* foi citada tanto por Salvatore quanto por Barros. Os dois autores referem-se ao final da revista de Curvello e ao início da revista de Ruffier, na mesma sequência. Nos dois casos, após apresentar a revista *Sombras e Luzes*, e seu final em curto espaço de tempo, novamente essa prematura interrupção da publicação é entendida como consequência de um tempo ainda não “favorável”, palavra encontrada nas duas publicações, mas que não são explicadas. Ficamos, nos dois casos, com as afirmações de textos anteriores

¹¹¹ Aldo Bonadei (1906-1974) foi importante pintor brasileiro cuja trajetória foi marcada pela intensa pesquisa plástica. Iniciou-se na pintura aos nove anos de idade, finalizando seu último trabalho no Natal de 1973, pouco antes de ser hospitalizado, falecendo em janeiro de 1974. Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, seu percurso se insere em um momento significativo da história da arte moderna no Brasil. Participou do Grupo Santa Helena nas décadas de 1930 e 1940, realizou “pintura de ambiência paulista, urbana e suburbana”. Na década de 1940 foi pioneiro na pesquisa as abstração, discutindo através de seu trabalho plástico os principais problemas formais dessa vertente artística. Cf. GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Bonadei: percursos estéticos** - Mostra do Centenário de Nascimento. São Paulo: MAC USP, 2006.

¹¹² Na transcrição do comunicado do Museu Roerich publicado na revista *Brazil*, encontramos que a exposição foi organizada pelo Consul Geral do Brasil, Dr. Sebastião Sampaio, pela Associação Brasileira de Fotógrafos e pelo Rotary Club do Brasil (BARROS, 1952, n. 71/72, p. 17).

sobre a fotografia artística em São Paulo, como as apresentadas no caso da descoberta da fotografia por Florence, de que esse “não favorável” se relaciona com a “ignorância e indiferença do meio”. Em Barros, no artigo “30 anos de Fotografia”, de 1952:

Infelizmente a publicação da bela revista de Renato Corvello foi interrompida no curso do 1º ano por circunstâncias independentes, é claro, da vontade de todos nós. Mas aquele grupo de denotados desconhecia o impossível. Fernad Ruffier, sempre dinâmico e decidido, meteu mãos à obra e logo depois deu-nos outra revista, “Sombras e Luzes”, mais bela do que a primeira. Trazia capa colorida, clichéria de primeira ordem, colaboração magnífica. Mas, infelizmente, teve também curta duração. Um ano apenas, mas que ano bem vivido! Os ventos não eram ainda favoráveis e as nossas revistas fotográficas foram como os meteoros: efêmeras e gloriosas. Passaram, deslustraram e desapareceram (BARROS, 1952, n. 71/72, p. 16).

Em Salvatore o vínculo do fim da revista *Sombras e Luzes* e da Sociedade Paulista de Photographia com o surgimento do Bandeirante, que veio continuar essa história da fotografia amadora em São Paulo, se faz pela data de fundação do FCCB, quando o autor sugere que tenha chegado então um “tempo propício” para o desenvolvimento dessa arte:

O entusiasmo era grande, e a Sociedade Paulista, em 1927 realiza seu primeiro Salão de Arte Fotográfica, e já com Dr. Valêncio de Barros na presidência, chegou a editar uma esplêndida revista – “**Luzes e Sombras**” – cujo primeiro número veio a lume em janeiro de 1929, tendo como diretor Fernando Ruffier (a Revista Brasileira de Photographia, de Renato Corvello, já havia desaparecido...). Mas não obstante os generosos esforços dos seus componentes, promovendo excursões, palestras, não obstante tudo isso, “Luzes e Sombras” apagou-se apenas um ano depois e a Sociedade Paulista poucos anos mais teve de vida. O clima não era ainda favorável... as dificuldades insuperáveis... E assim chegamos a 1939 (SALVATORE, 1959, N. 108, P. 11 – 12).

Dessa forma acaba Salvatore a primeira parte de seu artigo, tratando das tentativas anteriores de criação de sociedades de amadores em São Paulo, chegando ao ano de 1939 com a fundação do Bandeirante, e a partir daí seu artigo centra-se na fundação do Bandeirante e nos “progressos” que este conseguiu em seus vinte anos de atuação na cidade de São Paulo. Se até então as dificuldades impediram o progresso desses clubes e revistas, e eram apresentadas de forma imprecisa, a partir da fundação do Bandeirante, através dos “esforços de seus associados”, segundo Salvatore, foi possível que a sociedade continuasse a crescer e a se fortalecer, tornando-se a mais forte do Brasil, com maior projeção internacional. No entanto, foi Barros, no último parágrafo de seu artigo, quem fez explicitamente a vinculação, a filiação do FCCB com a Sociedade Paulista de Photographia:

A “Sociedade Paulista de Photographia”, não obstante seus curtos anos de existência – seis anos apenas – deu grande incremento à Arte Fotográfica em São Paulo. Podemos mesmo dizer, com certa ufania:- foi ela a boa semente que cresceu e

frondejou nos famosos “Bandeirantes” de hoje – nossos filhos legítimos – que souberam continuar a obra iniciada e elevá-la à mais alta dignidade com os seus notáveis “Salões Internacionais”, que foram o **nosso Grande Sonho!** (BARROS, 1952, n. 71/72, p. 18).

Não temos como inferir concretamente sobre até que ponto essa filiação ajudou de maneira prática, para além da criação identitária, na construção do clube como instituição, mas certamente a presença de Valêncio de Barros e de outros veteranos da fotografia amadora, como Quirino Simões e Guilherme Malfatti, contribuíram para o entendimento de como funcionava uma associação, como regulamentar os concursos internos, sobre a criação dos salões de fotografia, como hierarquizar os associados tendo em conta sua atuação na sociedade, uma gama extensa de ações em que esses amadores já tinham experiência. As dificuldades que a Sociedade Paulista de Photographia enfrentou com relação à falta de verba para executar seus trabalhos, a falta de participação dos poderes públicos nesses projetos de incentivo e divulgação da arte fotográfica, certamente foram pontos discutidos entre os associados do Bandeirante em suas muitas reuniões, e serviram como base para pensarem novas estratégias de atuação para o novo clube.

Barros faz uma citação direta, de um dos programas mensais da Sociedade Paulista de Photographia, no qual é possível entender a organização das atividades dos clubes, tanto da Sociedade Paulista quanto do próprio Bandeirante, que estava promovendo a palestra de Barros, de duas maneiras. A primeira, de que a experiência de Barros, tema da palestra, foi trazida para dentro do Bandeirante e utilizada para compor as discussões sobre as atuações do clube, e a segunda, de ordem mais direta, deixa entrever a maneira como o Bandeirante atuava na organização de seus eventos, buscando abarcar o tema da maneira mais completa, mais ampla possível: a palestra de Barros contemplava uma exposição de algumas de suas fotografias vencedoras de concursos, em sua maioria anteriores à década de 1930; depois da fala de Barros na sede do Bandeirante, foi exibida uma projeção de fotos que este havia feito durante uma das excursões da Sociedade Paulista de Photographia para a cidade de Bertioga; e por fim, essa palestra e as fotografias da exposição foram publicadas no boletim informativo do clube. Tanto o programa da Sociedade citado por Barros serve como parâmetro para entendermos como funcionava um clube de fotografia, do qual provavelmente o Bandeirante se utilizou, quanto à situação em que o cronograma está inserido nos aponta uma forma de atuação do Bandeirante:

É com prazer e saudade que mencionamos aqui um dos nossos programas mensais:
Mês de agosto de 1.929:

Dia 2 – As oito na sede social, demonstração no laboratório dos recentes processos de viragem para papéis à luz artificial.

Dia 9 – Como se faz um bromólio e uma transparência, pelo Dr. Luis Lara.

Dia 16 – Projeção de filmes cinematográficos, por diversos amadores.

Dia 18 – (Domingo) Excursão a Santos - Partida da Estação da Luz pelo trem 6.01.

Dia 23 – Palestra pelo Sr. Fernand Ruffier sobre a aplicação prática das objetivas fotográficas.

Dia 30 – Apresentação dos trabalhos apresentados durante o mês.

Afim de revivermos alguns momentos agradáveis daquele tempo, vai ser projetado dentro de poucos minutos um filme por nós tirado durante uma de nossas excursões:

– **Bertioga**. Filme de principiante, simples documentário da excursão, não tem outro valor senão o de registrar o passeio e a camaradagem dos companheiros (BARROS, 1952, n. 71/72, p. 15).

Os programas e os artigos dessas primeiras associações, os depoimentos de amadores que viveram esse período, como é o caso de Barros, e a recuperação de alguns desses dados pelo Bandeirante nos fornece o perfil, ainda que não tão nítido, do amador do começo do século XX na cidade de São Paulo. Segundo Camargo & Mendes, as poucas informações que ainda temos sobre esses amadores, nos leva a apoiarmo-nos nas personagens que são citadas nas publicações. Dessa forma, dos que temos notícia na grande maioria das vezes, são de profissionais liberais com formação acadêmica (direito, engenharia, medicina), ou ainda pertencentes a setores técnicos em que a fotografia incorporava-se rapidamente, e cujo contato com a técnica fotográfica fazia-se na prática, como no caso dos médicos e técnicos de Medicina, já que em alguns casos, a fotografia já fazia parte de instituições como a Escola Politécnica, que havia incluído a fotografia em seu currículo no período entre 1900-1903, com previsão de exercícios práticos (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 60).

Como no caso citado por Barros, do concurso promovido pela revista *A Cigarra*, na década de 1910, também o jornal *O Estado de S. Paulo* lançou uma iniciativa de publicação voltada para a produção amadora de fotografia. Na década de 1930, o *Suplemento em Rotogravura*, do Estado de S. Paulo, passou a publicar a “Página dos Amadores”, iniciativa que parece ter tido a intenção de atrair novos leitores. Em setembro de 1936, publicou uma nota nesse sentido:

Os sentimentos artísticos, tão comuns em nosso povo, manifesta-se por todos os meios. Não somos apenas um paiz de poetas, como já foi dito; somos também um paiz de músicos, de cantores, de declamadores, de pintores, etc. [...]. Há no momento uma grande febre fotográfica, com os primeiros entusiasmos turísticos de nossa gente, as câmaras escuras entraram na moda, as objetivas faíscam diante de perspectivas e grupos, ouvem-se o estalido secco de chapa batidas e grande fitas de celuloide inundam as casas que trabalham em revelações fotográficas (SUPLEMENTO EM ROTOGRAVURA apud CAMARGO & MENDES, 1992, p. 58).

O trecho recolhido por Camargo & Mendes diz de uma “febre fotográfica” voltada principalmente para a fotografia amadora descompromissada das discussões artísticas, referindo-se às fotografias que acompanhavam os primeiros entusiasmos turísticos e que eram reveladas nas casas de materiais fotográficos. Esse espaço aberto num jornal de grande circulação deveria contemplar essa nova modalidade que estava invadindo a sociedade paulistana, de forma ampla, não apenas se direcionando para as discussões sobre a fotografia pictórica, o que também acaba acontecendo através da possibilidade de enviar comentários ao caderno, referentes às fotografias publicadas, auxiliando um entendimento ainda que parcial, tanto da popularidade da fotografia pictórica, quanto do perfil do fotógrafo amador.

Um exemplo desse perfil de amador aparece no *Suplemento em Rotogravura*, em que se encontra referência a Carlos Quirino Simões, engenheiro formado pela Escola Politécnica, diretor administrativo do Departamento de Estradas de Rodagem, que em 1926 participou da Sociedade Paulista de Photographia e do FCCB. Camargo & Mendes destacam um comentário anônimo, de agosto de 1937, feito ao trabalho de Quirino Simões como capaz de nos ajudar a caracterizar uma parcela da produção amadora do período:

De vez em quando o notável tecnico distingue nos com alguns dos seus trabalhos, nos quaes o registro photographico é levado à altura de uma verdadeira obra de arte, pois nelle a natureza é vista através de um temperamento, servindo-lhe para isto os motivos mais simples, como também os mais variados. Seja, como vemos nesta página, um pormenor architectonico, um irônico episodio de rua, modesto arbusto secco à beira de uma estrada ou a ramagem de uma arvore frondosa que se debruça sobre a água, todas as suas obras tem uma significação, que é a da natureza surpreendida em aspectos aparentemente singelos, mas de tal modo expressivos que em todos eles se sente o artista que soube escolhe-los e fixa-los (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 64).

O trecho escolhido evidencia a distinção que seu autor faz do técnico, destacado como “notável”, do artista que é capaz de mostrar a natureza por meio de “um temperamento”, de lhe conferir “significação” e ser “expressivo”, características caras aos pictorialistas. A descrição das imagens as aproxima da pintura de maior divulgação e aceitação no período: paisagens bucólicas rurais. O tema urbano surge como um “pormenor architectonico”, não sendo o tema central da imagem ¹¹³.

¹¹³ Como salienta André Rouillé (2009), a paisagem dos pictorialistas é mais próxima de uma pintura neoclássica, em decadência já no começo do século XX, do que de uma paisagem impressionista, que englobava o presente em transformação dos homens e das cidades, com a incorporação dos trens, dos navios, casas, fábricas e máquinas. As paisagens pictorialistas são silenciosas porque buscam se afastar, porque desviam das novidades modernas. Essas novas visibilidades produzidas pelo presente são ignoradas pelos pictorialistas, em muito por serem entendidas por esses como triviais, populares demais para pertencerem à arte, marcadas demais pela modernidade (ROUILLÉ, 2009, p. 254). Mas, principalmente por estar distante da verdadeira preocupação dos



FIGURA 21: “‘No Vale’ – Valêncio de Barros (1º Prêmio de PAISAGEM no concurso promovido pela “A Cigarra”, em 1918).” (BARROS, 1952, n. 71/72, p. 15).

Outro aspecto da divulgação das obras fotográficas desse período são as exposições individuais, que começam a ser mais constantes na década de 1940. Segundo Camargo & Mendes, a primeira exposição individual de que se tem notícia em São Paulo, desvinculada da estrutura comercial do estúdio, foi a de B. J. Duarte, em 1930. Foi organizada pelo próprio fotógrafo no hall do edifício da Bolsa de Mercadorias, na Rua São Bento, e mereceu um artigo na imprensa escrito por Mário de Andrade. A frequência de exposições individuais durante as primeiras décadas do século XX, “é um aspecto a ser determinado”. Além de B. J. Duarte, Camargo & Mendes localizaram, já no final da década de 1930, as exposições dos

amadores Benjamin Hunnicutt e Peter Fuss ¹¹⁴ (CAMARGO & MENDES, 1992, p. 26). O *Suplemento em Rotogravura*, em janeiro de 1938, noticiou a exposição do fotoamador Benjamin Hunnicutt. As imagens que registram essa exposição nos mostram centenas de trabalhos reunidos que indicam uma produção muito distante do instantâneo, dominando o recurso da pose e cenas rurais, com estradas e imagens de animais, confirmando essa generalização do pictorialismo ¹¹⁵.

pictorialistas, a interpretação, que no trecho destacado acima podemos identificar na menção ao “temperamento”, “significação” que o fotógrafo foi capaz de dar à natureza.

¹¹⁴ A exposição de Fuss revelaria a possibilidade de, já na década de 1930 serem feitas exibições de fotografia no espaço de bares e restaurantes. Segundo o jornal *Diário de s. Paulo*, de 13 de março de 1937: “Temos o prazer de convidar as foto-amadores e o Público Paulista para visitar no Salão de Chá da Casa Allemã [localizada na Rua Direita] a EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS sobre paisagens do Brasil, Argentina, e Chile do Dr. Peter Fuss, apresentadas em um conjunto de excepcional valor artístico, realizada (sic) sob os auspícios do Touring Club do Brasil. Agfa Foto – Carl Zeiss” (DIÁRIO DE S. PAULO apud CAMARGO & MENDES, 1992, p. 28).

¹¹⁵ A atitude dos pictorialistas esteve de acordo com uma convicção então em voga na época de que existia uma correspondência entre as formas exteriores e os estados subjetivos dos artistas. Existia a ideia de uma possível tradução dos estados de espírito experimentados pelo artista, decorrentes do que foi por ele vivenciado, para um equivalente plástico. A fundação do pictorialismo, “um movimento internacional, coerente, autônomo e sem precedentes na história da fotografia” (MELLO, 1998, p. 32), teria então a intenção de afirmar o lugar da

Pensando então na importância da localidade e do momento de inserção dos fotoclubes nas sociedades, percebemos que a importância dos boletins informativos se apresenta também como identificador da existência dos clubes, das datas de fundação e possíveis datas de fechamento. Os fotoclubes, dessa forma, tinham a possibilidade de construir um mapa, não só do trânsito das fotografias entre os muitos concursos e salões, mas dos próprios fotoclubes, tanto dos que já não existiam, quanto dos que se encontravam em atividade, relacionando-os cronologicamente e por ordem de importância na construção de sua própria história como fotoclube.

fotografia no campo da arte mediante a recusa de argumentos então em voga no final do século XIX, que se opunham à colocação artística da imagem fotográfica, afirmando uma técnica, mas adotando conjuntamente uma atitude interpretativa e teórica de sua forma de expressão artística. Segundo Mello, seriam três os pontos a serem contestados pelo pictorialismo, e que definiriam basicamente suas regras: “1 – contra o argumento de que ela não poderia ser arte em função de sua exatidão, os pictorialistas usam o *flo* e a *perspectiva aérea* para suavizar os detalhes; 2- contra a afirmação de que a fotografia falseia os valores da natureza ao transformar as cores em preto e branco, eles propõem a intervenção sobre a própria prova e restabelecem os valores sobre a gradação do claro ou escuro; e 3 – contra a ideia de que a fotografia se reduz ao *fac-símile* da natureza, eles utilizam as regras de composição diante das paisagens menos pitorescas, mostrando assim a capacidade do fotógrafo de transformá-la e interpretá-la. Essas três contra-argumentações qualificam o pictorialista não como um simples operador, aplicando o procedimento fotográfico às múltiplas tarefas que lhe impõe o mundo moderno, mas como um intérprete das tensões desse mundo e, nesse sentido, como um produtor de *obras* e não de documentos” (MELLO, 1998, p. 32-33). A estrutura institucional que essas novas associações criaram se mostrou bastante eficiente, tanto administrativa quanto financeiramente. Foram criados espaços físicos, as sedes das organizações, onde aconteciam reuniões dos membros associados, forma eficaz para a divulgação de métodos, de processos técnicos, materiais e novos produtos. Existiam também as grandes exposições internacionais, organizadas cada ano por uma associação diferente, configurando um permanente intercâmbio entre a produção de diversos países, assim como maior controle e rigidez na seleção das obras, o que buscava assegurar a homogeneidade estética da criação das imagens, fortalecendo claramente as bases do movimento pictórico. Junto aos salões, favorecendo a divulgação das imagens e das discussões, estavam as publicações dos clubes: “florescia também uma literatura cujo único propósito era promover o movimento pictorialista por meio de catálogos de exposição, álbuns, portfólios e boletins das associações” (MELLO, 1998, p. 36). Os boletins se configuram como ponto de contato importante entre os fotoclubes, sendo feitas assinaturas de boletins de outras associações para compor as bibliotecas que eram mantidas nas sedes dos clubes. A estrutura desses boletins seguia um padrão básico, funcionando como manual prático sobre técnicas fotográficas e artigos debatendo a célebre questão, “a fotografia é arte?”. No entanto, apesar de construir uma identidade forte, produzida pela combinação de sua composição social homogênea, formar consenso quanto aos objetos teóricos e reunir uma produção fotográfica internacional, o pictorialismo não produziu imagens que pudessem se ligar por uma estética única e conceitualmente definida. Existiu uma grande produção teórica sobre a fotografia pictórica, mas nunca foi escrito um manifesto ou uma cartilha de intenções que fosse única e mundialmente aceita pelos fotoclubes. O movimento reuniu uma pluralidade de técnicas e consequentemente de produções que se apresentam sensivelmente distintas de um país para outro. As associações, apesar de fazerem referências diretas ao movimento pictórico como um todo, composto por regras, técnicas e teorias definidas, não garantiam a uniformidade da produção, mesmo porque dentro dessa gama de predefinições da criação da imagem fotográfica estava previsto a experimentação de novas técnicas, que muitas vezes direcionavam os estudos para novos resultados. Isso se apresenta de maneira óbvia quando encontramos fotógrafos, isoladamente, ou associações que se apresentavam como conservadores ou modernistas, e dependendo da conjuntura, essas definições se mostravam intercambiáveis (MELLO, 1998, p. 37 – 40). Esse ponto se torna essencial, na medida em que explicita a necessidade de historicizar os fotoclubes e suas produções, colocando-os em relação com sua localidade e com seu momento histórico, o que evidencia sua inserção social e cultural na cidade.

2.4: Os bandeirantes da fotografia: A consolidação do FCCB no cenário paulista

Novos elementos, capazes e operosos estão, dia a dia, aumentando a numerosa e coesa família bandeirante, integrando-se nos ideais que a animam. A eles compete levar avante essa magnífica obra de brasilidade que é o Foto-cine Clube Bandeirante.
NOTA DO MÊS¹¹⁶

A mitologia bandeirante é um elogio ao movimento. O bandeirante é o herói sempre em ação, em incessante marcha para frente, para o desenvolvimento, para o inexplorado que o espera para ser por ele integrado ao todo que passa a ser maior através de sua ação. O discurso bandeirante foi constantemente reinventado e incorporado ao fazer do FCCB a cada nova meta programada, a cada nova geração de amadores que se associavam ao clube. E essas constantes reinvenções, além de se utilizarem do discurso bandeirista buscando manter o trabalho em equipe, a coesão do grupo em torno de seus projetos, ajudava a articular uma função social para o clube, ampla, que não dizia somente da identidade do FCCB, mas que fosse capaz de englobar uma imagem do estado de São Paulo, do Brasil. Criando e recriando a si mesmos como incansáveis desbravadores da fotografia, os trabalhos projetados e desenvolvidos, nas próprias palavras do boletim, se configuravam como “magnífica obra de brasilidade”.

Contra a ideia geral de que os fotoclubes congregavam “snobes” que não entendiam nada de arte, endinheirados que tinham na fotografia um hobby sem maiores intenções que a distração nos momentos de lazer, os fotoclubistas do FCCB afirmavam a existência do clube e suas atividades como parte importante do progresso do país, a partir do momento em que poderiam propiciar a visibilidade que possibilitava ao país e ao estado serem conhecidos no exterior: para o FCCB, o discurso do bandeirismo constituía, em grande medida, o elo necessário para atar as atividades do clube e sua produção de imagens ao país e ao estado de São Paulo. Portanto, na criação discursiva do clube, as ações não poderiam se configurar como passatempos, algo feito com o tempo que sobra depois da verdadeira ocupação remunerada, uma distração, um hobby. O que faziam os associados do Bandeirante, segundo o discurso do próprio clube, era trabalho, tanto de organização estrutural quanto de defesa de uma estética artística da fotografia, que, nos dois casos, dependia das relações externas à associação para se efetivarem em espaços físicos para a realização dos salões, conferências,

¹¹⁶ *Boletim Foto Cine*. São Paulo, n. 24, ano II, p. 3, abril de 1948.

projeções e debates, financiamento de impressões de catálogos, divulgação de eventos, inserção em exposições de arte. Trabalho, enfim, para se construir como uma referência no campo artístico da cidade.

Muitas foram essas ações. Precisaram articulá-las no sentido de criar, afirmar e também de saber quando desfazer suas relações sociais e políticas. O espaço do fotoclube como um lugar de sociabilidade diferenciado, que privilegiasse o estudo, o ensino, a discussão, a execução e a exposição da fotografia artística, congregando não somente seus associados, mas o público externo interessado de maneira geral na fotografia como arte, críticos de periódicos de grande circulação, personalidades do mundo político de São Paulo, foi um projeto do FCCB, que tendo como modelo os fotoclubes estrangeiros, soube articular esse modelo com as condições possíveis em seu espaço e em seu tempo, que segundo Lenzini teve amplitude nacional e internacional (LENZINI, 2008, p. 15).

Em fevereiro de 1947, a “Nota do mês” do boletim nº 10, tratando da repercussão do V Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, deixa claro que a direção do clube se pautava em um projeto prévio de organização que levava em conta o seu ambiente e suas possibilidades de ação. Em 1947 o FCCB já se encontrava em uma situação estável, comemorava seu nono aniversário, um tempo de existência que um fotoclube ainda não havia conseguido manter na cidade. As edições anuais de seus salões de fotografia contavam com um número crescente de inscritos nacionais e estrangeiros, e de público visitante. Ofereciam palestras, exposições individuais, cursos, não sendo já de todo ignorados pelo circuito artístico da cidade, apesar da resistência ainda em se considerar a fotografia como forma de arte. As dificuldades de inserção no espaço da cidade do começo dos anos de 1940 se amenizaram no final da mesma década, e o êxito dessa inserção era explicado pela direção do FCCB como resultado de uma programação prévia e cautelosa:

Todos quantos têm observado e acompanhado atentamente, desde o início, as atividades do nosso Clube, devem ter notado que elas obedecem a um roteiro previamente traçado que, de ano para ano, vem se desenvolvendo com passos talvez lentos, mas seguros e firmes. Muitos prefeririam, segundo hábito muito comum à nossa gente, que tivéssemos desde logo imitado as grandes entidades estrangeiras – algumas 50 anos a nossa frente! – com planos e programas mirabolantes, cuja realização teria ficado porem, apenas no papel, nos conduzindo a um fracasso certo. Preferimos, ao invés, sem deixar de lado a maior experiência alheia, atermo-nos às condições e peculiaridades próprias ao nosso meio. Lançado o nosso programa em plena guerra, cercados por todas as dificuldades a ela inerentes e que ainda hoje perduram, faltava-nos, mais do que tudo, ambiente propício às nossas atividades. Afóra um pequeno círculo de entusiastas e iniciados, a fotografia como arte, era encarada entre nós, senão com hostilidade, pelo menos com indiferença, assim como quem olha, com olhos indulgentes e divertidos, para a extravagância de meninos metidos a homens, ou como se toleram os “snobismos” de alguns “noveaux riches”.

Precisamos, pois, antes de mais nada, destruir essa impressão errônea, criar um novo ambiente onde a fotografia artística tivesse o lugar de destaque que merece e que tem em outros centros civilizados. E isso, tem sido toda a base do nosso programa de ação. Com firmeza, sem desânimos nem desvios. Com fatos e realizações e não apenas com palavras (A NOTA DO MÊS, 1947, n. 10, p. 1).

Os “fatos e realizações” do FCCB durante as décadas de 1940 e 1950 foram muitos. Desde seus salões internacionais, filiações em órgãos estrangeiros como a P. S. A. e a FIAP, a criação de uma confederação de clubes, do 1º Concurso Cinematográfico Nacional para amadores, a conquista de um espaço para exposição de fotografias na II Bienal de São Paulo, a realização da I Bienal de Fotografia, até a tentativa de realização da 1ª Exposição Latino-Americana de Fotografia, em parceria com o Grupo Fotografico La Ventana, do México. Na maioria das vezes, esses eventos e realizações são apresentados no boletim como inéditos, inovadores, ressaltando, mais uma vez, o pioneirismo bandeirante, criando insistentemente e pacientemente, sua história.

Em 1948, mais uma vez em razão da repercussão do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, em sua sétima versão, a diretoria do FCCB, através da “Nota do mês”, aponta para a importância da realização desse evento como forma de dar a conhecer o Brasil e São Paulo no exterior:

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 notícia aparte, faz-nos refletir sobre 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 de muitos milhares de visitantes que comparecem a essas exposições de arte, o interesse público, se desloca para a nacionalidade do artista e é então aí que surge o valor da obra do Clube, como veículo de divulgação das belezas de nossa terra, eis que o nome do autor vem sempre acompanhado desse nome para nós muito querido: Brasil! [...] 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 nossa 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 esdrúxulas que de início nos foi dados constatar na correspondência do Clube; sabem hoje que Rio, S. Paulo, 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 artísticos-culturais dos mais avançados (A NOTA DO MÊS, 1948, n. 29, p. 1).

Os salões foram aos poucos se tornando eventos sociais, ponto central do programa do clube, utilizado tanto como evidência de sua utilidade pública, como evento importante para o

surgimento de uma crítica sobre fotografia na cidade. Para Salvatore, a projeção do nome do clube, que consequentemente era a projeção do nome do Estado de São Paulo e do Brasil, fazia-se principalmente através justamente do surgimento da crítica sobre fotografia. O primeiro Salão Paulista de Arte Fotográfica, de 1942, teria, segundo ele, consolidado a situação do clube, que a partir daí pode dar início a outros empreendimentos (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 13-14).

Para Salvatore, a realização do primeiro salão marcou um período de sucessos: em 1943 o salão passa a ser internacional; em 1945 inauguram o Departamento Cinematográfico, tendo como primeiro diretor Jean Jurre Roos, mudando o nome do clube para Foto Cine Clube Bandeirante; em 1946 começam a editar seu boletim; em 1950 o clube foi declarado entidade de utilidade pública, pela Lei Estadual n. 859, proposta pelo deputado Porphyrio da Paz ¹¹⁷ (que em 1959 foi vice-governador do Estado); também em 1950 promoveu a 1ª Convenção Brasileira de Fotografia, que reuniu em São Paulo as representações de muitos clubes existentes no país, reunião da qual resultou a fundação da Confederação Brasileira de Fotografia; em 1957 foi editado o Anuário Brasileiro de Fotografia, segundo Salvatore, “primeira publicação do gênero na América Latina” (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 14). Além disso, até o ano de 1959 o FCCB havia conquistado representações importantes em associações mundiais, como na União Internacional de Cinema Amador, no Comitê Internacional de Fotografia Fixa e Animada, sob coordenação da UNESCO, e na Confederação Brasileira de Fotografia (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 14).

Vale destacar aqui a Nota do Mês de novembro de 1950, que por ocasião do projeto de lei de Porphyrio da Paz ressaltou uma série de atividades que desenvolveu em parceria em órgãos públicos. Segundo a nota, Paz ressaltou as atividades de onze anos de funcionamento do Bandeirante como órgão responsável pelo desenvolvimento da fotografia amadora de São Paulo, até mencionar a “colaboração inteiramente gratuita que o F. C. B. vem emprestando aos poderes do Estado, do Município, às instituições para-estatais e filantrópicas”:

Convenhamos que somente esta colaboração seria suficiente para nos garantir um crédito de boa vontade junto aos poderes constituídos, pela compreensão dos problemas coletivos que representa, sem qualquer intuito político ou partidário. Há

¹¹⁷ Porphyrio da Paz foi deputado estadual pelo PTB. Silvana Goulart Guimarães refere-se à atuação de Paz conjuntamente com outros deputados como Milton Cayres de Brito (PSD), Caio Prado Júnior (PCB), Escorel de Moraes (PCB) e Lincoln Feliciano (PSD), quando do repúdio à atuação do DEI. Com a extinção dos DEIPs em 1945, em seu lugar surgiram os DEIs – Departamentos Estaduais de Informação. Com a redemocratização, foram constantes as críticas a atuação do DIP e dos DEIPs, colocando-se a questão de que os DEIs haviam herdado destes a estrutura autoritária (GUIMARÃES, 1984, p. 143).

alguns anos um dos mais eminentes homens de governo da nossa terra compreendeu as possibilidades que lhe oferecia a nossa agremiação de fotógrafos amadores, do que resultou para a Prefeitura da Capital, riquíssima coleção de aspectos artísticos de nossa urbs. Recentemente um dos diretores da Secretaria de Agricultura, Indústria e Comércio, vem se apercebendo igualmente dessas possibilidades e mais uma vez o Bandeirante presta a sua colaboração nas campanhas de produção e consumo dos produtos da terra. Poderíamos ainda lembrar a nossa cooperação com o Departamento de Cultura na questão dos Parques Infantis, com a Cruz Vermelha Brasileira, com o Sesc-Senac, etc... (NOTA DO MÊS, 1950, n. 55, p. 1).

Salvatore aponta ainda para as realizações do que chamou de “evoluções artísticas” do clube, em que mais ainda teria se destacado, sendo o FCCB apontado por críticos como sendo a “Escola Paulista” de fotografia. Esse destaque seria resultado das inovações que os fotógrafos do clube haviam feito, renovando “os velhos estilos ‘pictóricos’”. Em um texto que começou com as tentativas de efetivação de um local para a fotografia amadora no espaço da cidade de São Paulo, que passou pela filiação do FCCB, pelos fotógrafos que participaram dessas tentativas, pelas dificuldades iniciais de se manter o clube, terminava com o total e absoluto êxito dessa agremiação, que havia tido sucesso tanto no campo institucional quanto artístico. No final da década de 1950, o FCCB já havia criado discursivamente uma identidade para o clube, uma história para a fotografia amadora de São Paulo, em que figurava como desbravador, pioneiro, realizador de antigos sonhos que antes não foram possíveis: os bandeirantes da fotografia. As décadas de 1940 e 1950 foram centrais na criação dessa identidade, foram os anos em que o clube esteve mais ativo. Abrindo o ano de 1947, a “Nota do mês” do boletim n. 9 afirma:

1947 não marcará, por certo, uma etapa nova do nosso grêmio. Porque tudo quanto poderíamos fazer, em matéria de organização, para executar um programa de atividades condizentes com a finalidade de um grêmio de feitura do nosso, já foi feito. Resta apenas mantê-lo e desenvolvê-lo (A NOTA DO MÊS, 1947, n. 9, p. 1).

Como figura central desse processo de estabelecimento do clube, temos Eduardo Salvatore. Em um texto para o catálogo da exposição “Eduardo Salvatore: uma sensibilidade revelada – fotografias de 1940 a 1980”, primeira retrospectiva da obra de Salvatore que em 2004 comemorou tanto a reabertura do Museu da Imagem e do Som – MIS quanto do nonagésimo aniversário de Salvatore, Fernando Durão nos diz que Salvatore sempre se envolveu com variadas expressões artísticas. Durante sua vida acadêmica dedicou-se ao teatro e à música, chegando a formar um grupo teatral e uma orquestra, apresentando-se em várias cidades. Em 1936 formou-se em direito pela Faculdade do Largo São Francisco. Desde seus 15 anos, quando ganhou do pai sua primeira câmera fotográfica, a fotografia o acompanhou,

sendo eleita como o instrumento pelo qual melhor se expressava (DURÃO apud SALVATORE, 2004, s/p).

No livro de Raul Feitosa, publicado em 2013, Salvatore mereceu um capítulo à parte na histórica do clube, apresentado como o homem que “transformaria, não só o Bandeirante, mas a arte fotográfica paulista e brasileira” (FEITOSA, 2013, p. 29). Sendo reeleito muitas vezes, Salvatore tornou-se presidente do Bandeirante pela primeira vez em 1943, e pela última em 1991: “Era o fim de uma era após 47 anos” (FEITOSA, 2013, p. 91). A importância de Salvatore para o movimento clubista é inegável:



FIGURA 22: Eduardo Salvatore - Apelo. BFC n. 75, 1952, p. 9.

Eduardo Salvatore foi uma personalidade determinante no contexto da Escola Paulista. Sua trajetória pessoal confunde-se com a própria história do Foto Cine Clube Bandeirante. Presidente do clube entre 1943 e 1990, Salvatore com sua grande habilidade política viabilizou a aglutinação dos bandeirantes em torno das causas que levaram à sólida estruturação do clube. Além disso, teve também um papel preponderante na articulação do fotoamadorismo brasileiro como um todo. Presidente da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema durante vários anos, foi capaz de interferir nos rumos do movimento fotoclubista. Salvatore presidia o Foto Cine Clube Bandeirante, era membro constante dos júris dos salões, orientava os seminários internos, participava de excursões fotográficas, realizava palestras, colaborava com as revistas especializadas

da época, recepcionava amadores de outros estados e países em visita à São Paulo – tudo isso como atividade paralela à sua profissão de advogado. Sem dúvida, a fotografia brasileira deve parte da importância que teve durante duas décadas a este artista que nunca poupou esforços para valorizar a prática da fotografia entre nós (COSTA & SILVA, 2004, p. 50 – 51).

Salvatore foi um colecionador de revistas de fotografia, o que podemos deduzir das citações que fez em seus artigos para o boletim do Bandeirante. E também um leitor atento desse material, que o relacionava, o cotejava para produzir seu próprio material. Podemos confirmar essa suspeita através da leitura de um artigo de Rubens Fernandes Júnior, intitulado

“Históricas revistas de fotografia”, escrito em 2010 para o **Icônica**, site voltado para a produção fotográfica de maneira geral, em que colaboram outros pesquisadores e fotógrafos, como Maurício Lissovsky, Ronaldo Entler, Pio Figueiroa e Cláudia Linhares Sanz. Fernandes Júnior nos conta que, sendo colecionador de tudo o que se relacione à fotografia por mais de três décadas, criou uma rede de amigos e fornecedores desses materiais que já sabem o que lhe interessa, e o avisam quando alguma coisa nova aparece. Foi assim que um dia recebeu um telefonema de um de seus fornecedores, dizendo que estava diante de um material que não conhecia, mas sabia que o interessaria:

Era um grande número de revistas de fotografia que foi deixado naquele sebo por alguém da família do antigo proprietário. Imediatamente comecei a checar os exemplares e emocionado dei início à negociação. Tratava-se de revistas que pertenceram a Eduardo Salvatore, advogado, fotógrafo e presidente durante décadas do Foto Cine Clube Bandeirante, a quem tive oportunidade de encontrar diversas vezes e de entrevistar. Os envelopes que guardavam parte do material já informavam seu precioso conteúdo, pois Salvatore teve o cuidado de escrever “revista históricas de fotografia”. [...] O lote (infelizmente essas raridades foram tratadas assim) continha a coleção completa do Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante, entre maio de 1946 e dezembro de 1981; dezenas de catálogos de salões internacionais de fotografia dos quais Eduardo Salvatore participou; revistas técnicas de diversas nacionalidades; a revista **Artforum** de fevereiro de 1976 e **Popular Photography** de novembro de 1976, ambas publicando textos e fotos sobre Hercules Florence e a descoberta isolada da fotografia no Brasil, tese apresentada nos Estados Unidos pelo professor Boris Kossoy, em março desse mesmo ano. Afora isso também incluía raridades tais como quatro edições da **Revista Photographica**, de 1909, ‘primeiro e único jornal de fotografia no Brasil’, com 8 páginas, editada em São Paulo à Rua Lopez de Oliveira, 5; as sete primeiras edições da **Revista Brasileira de Photographia**, de 1926 ‘mensário consagrado ao estudo e divulgação da fotografia em todos os seus ramos e aplicações’, com 32 páginas, de propriedade de Frischkon, Will & Cia, e na redação Renato Corvelo, editada em São Paulo, à Praça da Sé, 46; cinco edições da revista **Photogramma**, de 1926, ‘órgão oficial de propriedade do Photo Club Brasileiro’, com 30 páginas, que tinha como redator-chefe F. Guerra-Duval e secretário Nogueira Borges, conhecidos fotoclubistas na época, editada no Rio de Janeiro, à Rua República do Peru, 35, e que em sua primeira edição traz estranhamente o nome **Photogramma** colado em diversas páginas internas e uma curiosa folha avulsa informando que o fotoclube foi obrigado juridicamente a alterar o seu nome **Photographia** já estava registrado; e finalmente doze edições da **Photorevista do Brasil**, de 1925, órgão oficial do Photo Club Brasileiro – revista mensal ilustrada de fotografia e de cinematografia para amadores e profissionais’, cujo Director Proprietário Emilio Domingues não era do fotoclube, mas um empresário interessado por fotografia (daí no ano seguinte o mesmo fotoclube criar a revista **Photogramma** anteriormente citada), editada no Rio de Janeiro, à Rua Treze de Maio, 35, Rio de Janeiro. Mais uma vez, a memória foi descartada de cumprir seu ritual de sorte e acaso. Fico pensando o que seria do conjunto acumulado por Eduardo Salvatore se alguém, fora do interesse da fotografia, adquirisse parte desse material. Faço o registro porque quase todas as revistas estão grifadas e comentadas por Salvatore, principalmente quando o assunto é fotoclube no Brasil, em que ele destacava todos os dados quantitativos sobre a produção e a circulação fotoclubista. Salvatore tinha consciência da importância desse material para a história da fotografia, mas nunca comentou (pelo menos comigo) sobre a existência desse conjunto e suas respostas sobre o movimento fotoclubista estavam sempre associadas às experiências dele, vivenciadas em profundidade (FERNANDES JÚNIOR, 2010, s/p).

Um material rico e diversificado, repleto de fotografias, textos, anúncios, endereços e principalmente de nomes atuantes na história da fotografia de nosso país, pelos quais sentimos certa proximidade, certa familiaridade depois de acompanharmos os artigos escritos por Salvatore. Mas é ainda mais que isso, porque além de conter as marcas físicas do trajeto percorrido por Salvatore para pensar e, portanto, para também atuar no campo fotográfico – suas anotações e marcações - são um material que se abre a possíveis novas leituras que poderão colaborar com a elucidação do que Fernandes Júnior chamou de “imenso iceberg que ainda é a história da fotografia brasileira” ¹¹⁸ (FERNANDES JÚNIOR, 2010, s/p).

Dentre todas as realizações do FCCB os Salões Internacionais de Fotografia de São



FIGURA 23: Fotografia do IV Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, publicado na primeira página do *BFC*, n. 1.

Paulo se destacavam na programação anual do FCCB, como o ponto alto dentro do cronograma de atividades do clube, para o qual era despendido muito trabalho. O boletim notificou, a cada ano, a abertura das inscrições para o salão com as normas para aceitação das obras, os preparativos, que vão desde a escolha dos jurados (que depois de alguns anos passou a ser feita também por votação aberta aos sócios através do boletim), a organização da exposição no

Salão Almeida Júnior, parte da Galeria Prestes Maia, na Biblioteca Mário de Andrade, e a repercussão dos salões na mídia em geral (algumas vezes com transcrição dos artigos no boletim), assim como a publicação de artigos com as impressões de alguns de seus membros sobre as obras expostas, o público, a estética, no *BFC*. Uma cobertura que busca ser completa sobre o evento, abarcando um antes, um durante e um depois de sua realização.

¹¹⁸ Fernandes Júnior termina o artigo dizendo que pretende disponibilizar todo esse material para consulta no blog Icônica, assim que for feito o trabalho de higienização, restauro e digitalização necessários (FERNANDES Júnior, 2010, s/p).

O primeiro Salão Paulista de Arte Fotográfica aconteceu três anos depois da fundação do FCCB, em 1942. Nesse ano, a ideia de um salão de fotografia, que havia sido abandonada em 1940 por falta de recursos, volta a ser cogitada por José Yalenti e Plínio Mendes, e justificada pelo diretor de publicidade do clube, Eugênio Wood de Lacerda, como um evento que em muito facilitaria as notícias sobre o Bandeirante (FEITOSA, 2013, p. 20). A publicidade, ressaltada por Lacerda no Bandeirante em 1942, havia sido apontada por Sérgio Milliet, escritor e crítico de arte, em seu artigo “Pintura moderna”, de 1938, tendo em vista a arte moderna. Segundo Milliet, a publicidade era um fator importante para a divulgação da estética moderna, o que ficava claro quando se observava iniciativas do começo da década de 1930, que tiveram poucas chances de desenvolver uma ação mais duradoura justamente pela falta da “necessária publicidade” (MILLIET apud GONÇALVES, 1992, p. 79). No entanto, como resalta Lisbeth Rebollo Gonçalves, foram iniciativas importantes, que marcaram a premência da construção de um espaço para a arte moderna brasileira. Sendo o salão uma estrutura e um recurso de difusão trazido da pintura para a fotografia ainda no século XIX como forma de legitimação da fotografia em sua concepção artística, vale aqui salientar a permanência dos salões no cenário paulistano da pintura, principalmente moderna, das décadas de 1930 e 1940, utilizados também como recurso de divulgação e criação de uma crítica e de um público voltado à produção modernista.

No que diz respeito à pintura modernista, ainda na década de 1930, são importantes iniciadores desse processo de criação de um campo de atuação, de um público e de uma crítica, a organização de salões por parte de grupos como a SPAM (Sociedade Pró-Arte Moderna) ¹¹⁹ e a CAM (Clube dos Artistas Modernos) ¹²⁰, ambos de 1932, as três edições dos Salões de Maio, 1937, 1938 e 1939, os da Família Artística Paulista ¹²¹, 1938, 1939, 1940, os

¹¹⁹A Sociedade Pró-Arte Moderna foi criada por Anita Malfatti, Victor Brecheret, Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Antonio Gomide e John Graz.

¹²⁰O Clube dos Artistas Modernos foi criado por Flávio de Carvalho, Di Cavalcante, Antônio Gomide e Caio Prado.

¹²¹O Grupo Santa Helena, que começou a tomar forma em 1935, só foi reconhecido publicamente ao converter-se no esteio de uma corporação maior, a Família Artística Paulista. Segundo Walter Zanini, o GSH diferenciou-se muito “das complexas associações de artistas e intelectuais emersas da classe burguesa nos anos de 1930, com amplos objetivos programáticos, como a SPAM e o CAM, ou ainda de facções como a que organizava o Salão de Maio”. Segundo Alice Brill, o GSH foi capaz de criar uma arte independente, onde os artistas seguiam um caminho próprio, buscando uma arte autêntica: “É nesta independência que reside a sua força, capaz de criar um conjunto de obras com características próprias, que formaria o núcleo do movimento artístico mais tarde chamado de Escola Paulista. Todos estes artistas tiveram em comum o repúdio ao academicismo e a valorização do aprendizado técnico-artesanal. Sua orientação estética dependia das precárias possibilidades de acesso à arte moderna através de livros e revistas pertencentes a colegas, até que Sérgio Milliet criou a seção de arte da Biblioteca Municipal”. Cf. ZANINI, Walter. **A arte no Brasil nas décadas de 1930-40. O Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1991, p. 91; BRILL, Alice. **Da arte da linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988, p. 199-200.

do Sindicato dos Artistas Plásticos, de 1937 a 1949. Foram eventos realizados pelos próprios artistas com o apoio de alguns intelectuais e em alguns casos, como dos Salões de Maio e da SPAM, de personalidades da sociedade, mas sem o apoio de entidades oficiais.

Não há nenhuma novidade na utilização do formato dos salões como evento direcionado para a divulgação de determinadas obras, como espaço dedicado à defesa de uma estética, reivindicando sua permanência ou afirmando suas pertinências e necessárias inovações. O que nos importa aqui quando ressaltamos a coexistência no cenário paulistano

de salões tanto de fotografia quanto de pintura, é apontar para a movimentação do campo cultural, para um processo vivido nesse período, que terá como desdobramento a criação de novos espaços institucionais como o Museu de Arte de São Paulo (Masp), em 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP), em 1949, e a I Bienal Internacional de Artes do MAM/SP, em 1951, em que a fotografia também participará como expressão artística, com mostras e exposições individuais. Percebemos que essa movimentação no campo cultural em torno da defesa de uma estética moderna acontecia concomitantemente na pintura e escultura através dos grupos citados, e na fotografia, através do FCCB.

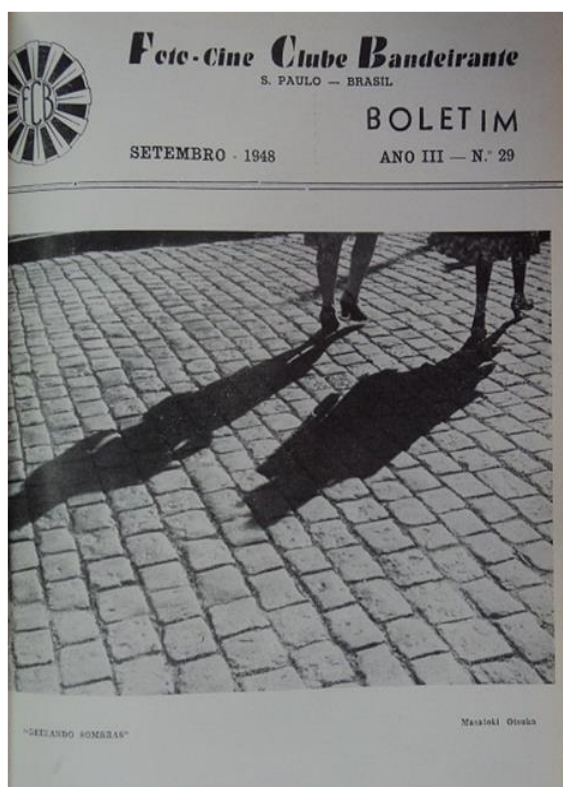


FIGURA 24: Capa de Masatoshi Otsuda, BFC n. 29, 1948.

Dessa forma, se a fotografia moderna brasileira se mostra “atrasada” com relação à fotografia moderna europeia, norte-americana e mexicana, se não figurou na Semana de 22 em São Paulo, ela estava presente no campo cultural da cidade quando das discussões sobre a modernidade no campo artístico nos movimentos que consolidaram o modernismo brasileiro nas décadas de 1940 e 1950. Nesse sentido, a fotografia moderna brasileira, tendo em conta sua historicidade e local de desenvolvimento está em concordância com as discussões de seu tempo.

Nesse momento de construção de um campo cultural moderno, destacamos a figura de Sérgio Milliet, que nos permite, através de suas ações como mediador cultural e crítico de

arte, entender a importância e a extensão de iniciativas no sentido de criação de um público e de uma crítica capaz de processar as novas ideias e formas de pensar a arte. A importância de Milliet se dá, tanto por sua conhecida atuação junto às questões da arte moderna, mas também por sua presença no FCCB, por sua crítica voltada à fotografia moderna que podemos encontrar no *BFC*. Milliet desenvolveu um importante trabalho cuja tônica era a ação didática e organizativa das novas ideias surgidas na década de 1930 e que vieram a se consolidar nas décadas de 1940 e 1950. Nesse sentido, destacamos seu trabalho como diretor da Biblioteca Mário de Andrade, principalmente quando da criação de Seção de Arte. Foi justamente a Biblioteca Mário de Andrade outro importante espaço de circulação que funcionou na cidade de São Paulo como centro cultural, principalmente no período em que esteve sob a direção de Milliet, o “homem-ponte” como o chamou Antônio Cândido, referindo-se ao caráter articulador, mediador que marcou sua trajetória, “conceito que o perturbou, ora inquietando-o, ora fazendo-o pensar em sua função na vida intelectual do tempo” (CÂNDIDO, 2004, p. 18).

Em 1938 Milliet começou a escrever uma coluna diária no jornal *O Estado de S. Paulo*, como crítico de arte e literatura. Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, o resultante principal dessa atuação cotidiana de Milliet nas colunas do jornal e em suas sucessivas coletâneas de ensaios foi a procura por expor didaticamente ao público a arte moderna, estética a qual o público, preso aos padrões da pintura acadêmica, não estava ainda acostumado:

Deve-se lembrar que se vive o período dos primeiros salões de arte moderna e que o público ainda se assusta diante da produção apresentada, acostumado que está à rígidos padrões acadêmicos introduzidos e enraizados, desde o século anterior, com a vinda da Missão Francesa e a criação da Escola de Belas-Artes. A atividade didática de Sérgio Milliet objetivava aproximar o público dos valores estéticos. Para os jovens artistas surgidos no decênio 30, Milliet será, como crítico, o organizador das ideias vigentes, o sistematizador do projeto que intuitivamente põem em prática, mas sobre o qual não teorizam (GONÇALVES, 1992, p. 72 - 73).

No ano de 1943, Prestes Maia transferiu Sérgio Milliet da Divisão de Documentação Histórica e Social para a Divisão de Bibliotecas (tendo sob sua direção a Biblioteca Municipal, A Biblioteca Infantil e as bibliotecas circulantes). Apesar das condições precárias que precisou enfrentar com a restrição de verbas e de pessoal pelas quais a Biblioteca passou na gestão de Prestes Maia, Milliet conseguiu manter em funcionamento as realizações

anteriores, dando continuidade aos trabalhos iniciados por Rubem Borba de Moraes ¹²², desenvolvidos durante a gestão de Paulo Prado, e inaugurar a Seção de Arte da Biblioteca Municipal:

Mesmo em condições precárias, Milliet estabelece um processo dinâmico, organizando a seção de livros raros, a de microfilmagem, reorganizando a biblioteca circulante já existente, promovendo ciclos de conferências no auditório e iniciando a publicação do *Boletim Bibliográfico*, além de proporcionar ao meio artístico um fato de máxima importância: a criação da Seção de Arte (GONÇALVES, 1992, p. 75).

A Seção de Arte foi inaugurada oficialmente em 25 de janeiro de 1945, durante a cerimônia de abertura do I Congresso de Escritores. No entanto, já desenvolvia suas atividades, que eram muitas, desde 1944. Além de uma coleção de livros especializados e organizados de forma a possibilitar uma consulta ampla sobre os mais variados assuntos relacionados às artes, formou o primeiro acervo público de arte moderna brasileira, abarcando também um trabalho museológico, adquirindo e expondo regularmente pinturas, desenhos, gravuras e esculturas de artistas nacionais modernos, reunindo um acervo de originais e reproduções de obras de arte. Dentre as coleções de originais destacam-se óleos, desenhos, aquarelas e gravuras de artistas modernos dos anos de 1920, 1930 e 1940, como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Rebollo, Graciano, Volpi, Bonadei, Aldemir Martins, Marcelo Grassmann, Gomide, Pancetti, entre outros. Havia ainda as coleções de desenhos de Rugendas (35 desenhos) e Belmonte (83 desenhos). O acervo de reproduções contava com 84 obras de Picasso, 56 de Renoir, 56 de Van Gogh, 50 de Chagall, 44 de Degas, 38 de Matisse, 23 de Braque entre outras (GONÇALVES, 1992, p. 78). Sobre a criação da Seção de Arte e sua importância para a arte moderna do Grupo Santa Helena, Alice Brill, que a partir de 1948 trabalhou como fotógrafa para a revista *Habitat* e para o MASP durante dez anos (BRILL, 1988, p. 13), aponta:

¹²²Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, Rubem Borba de Moraes iniciou um trabalho de remodelação de Biblioteca Municipal, aplicando técnicas modernas de biblioteconomia aprendidas na Europa e ainda não trabalhadas no Brasil. Realizou a aquisição de livros avulsos, periódicos e acervos particulares, como os de Eduardo Prado, Alfredo Pujol, Estevão de Almeida, Félix Pacheco (a coleção de Pacheco deu início a Coleção Brasileira, reunindo livros sobre o passado histórico do Brasil). Realizou ainda atividades articuladas com a Universidade de São Paulo e pôs em funcionamento as bibliotecas circulantes (uma delas anexa ao prédio da Biblioteca Municipal), populares, nos bairros da Mooca, Brás e Lapa, e as infantis nos parques infantis da Rua Major Sertório. Ainda junto à Biblioteca Municipal foi aberta, com verba da Fundação Rockefeller, a Escola de Biblioteconomia, o que permitia iniciar a formação de base para a atuação nessa área. Em 1942 foi inaugurado o prédio da Biblioteca na Rua da Consolação, fazendo parte do programa de apresentação das obras realizadas pelo Estado Novo, que incluía a Avenida 9 de Julho e Ponte das Bandeiras (GONÇALVES, 1992, p. 75).

Todos estes artistas [Grupo Santa Helena] tiveram em comum o repúdio ao academicismo e a valorização do aprendizado técnico-artesanal. Sua orientação estética dependia das precárias possibilidades de acesso à arte moderna através de livros e revistas pertencentes a colegas cultos, até que Sérgio Milliet criou a seção de arte da Biblioteca Municipal (BRILL, 1988, p. 198).

A maioria das exposições e mostras produzidas na Seção de Arte tinha caráter didático abrangendo história da arte, de artistas e de movimentos contemporâneos. Também desde 1944 começaram as mostras itinerantes. Segundo Gonçalves, a Seção de Arte nesse momento cumpria um importante papel formativo “junto à geração que emergiu no chamado período de consolidação da arte moderna brasileira” (GONÇALVES, 1992, p. 78 - 80). A Seção de Arte se configurou como o primeiro esboço da



FIGURA 25: German Lorca - Circo de cavallinhos, BFC n. 40, 1949.

criação do Museu de Arte Moderna, que viria a se concretizar em 1948, e aberto ao público em 1949, sendo Milliet um participante bastante ativo desse processo.

Os salões do FCCB, acontecendo no espaço da Biblioteca Municipal anualmente desde 1942 ¹²³, passaram a conviver com as exposições, mostras, conferências, reuniões e

¹²³ No que se refere à escolha e disponibilidade de um lugar com espaço suficiente para comportar o salão e à publicação do catálogo, foi criada em primeiro lugar, uma comissão para solicitar ao prefeito um local para instalação do salão, a cargo de Yalenti e Mendes. A primeira sugestão da prefeitura foi o Estádio do Pacaembu, rejeitada pela comissão com a justificativa de ser inacessível ao público. Como Yalenti na época era um alto funcionário municipal (Essa informação foi retirada do livro de Raul Feitosa, que não especifica qual a função de Yalenti. Cf. FEITOSA, 2013, p. 22), encaminhou o pedido de cessão da Galeria Prestes Maia diretamente à Francisco Patti. Com a demora de resposta por parte de Prestes Maia, que queria ter certeza de que o evento não “deslustrasse” o renome da galeria (FEITOSA, 2013, p. 21), enviam B. J. Duarte, que na década de 1940 exercia o cargo de chefe do setor de Iconografia da Prefeitura de São Paulo, para informar sobre o clube e suas intenções, e para que cedesse o Salão Almeida Júnior, da Galeria Prestes Maia, recém-inaugurado, bem como permitisse a impressão do catálogo pela Imprensa Municipal. A autorização foi dada, mas com a condição de que não houvesse gastos por parte do Município, o que significava que o Bandeirante teria que pagar pelo papel da impressão do catálogo. Através de Francisco Patti, entraram em contato com o chefe da Gráfica Municipal e encontraram como solução a utilização das sobras de papel e cartolina não aproveitadas (FEITOSA, 2013, p. 21). Apesar do corte de verbas que o Departamento Municipal de Cultura sofreu durante a gestão de Prestes Maia, como vimos no caso da Biblioteca Municipal, o apoio institucional que este deu ao FCCB, depois desse processo de “convencimento” sobre a importância do clube, este em retribuição, lhe rendeu menções sempre elogiosas nas páginas do boletim: “Possui uma perfeita compreensão do que vale a fotografia como arte o dinâmico e culto Prefeito de São Paulo, Dr. Francisco Prestes Maia. A ele, como também ao ilustre diretor do Departamento

debates voltados para a consolidação da arte moderna brasileira, realizados a partir da criação da Seção de Arte em 1944. Segundo Heloisa Espada Rodrigues Lima em seu trabalho sobre Geraldo de Barros, **Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros**, o Setor de Artes da Biblioteca “logo se tornou um ponto de encontro para os artistas da cidade, que ali tinham acesso a livros e revistas internacionais sobre arte moderna”, apontando para o fato de que, se o Brasil da década de 1940 continuava sendo entendido como um país periférico, “um artista que vivia em São Paulo não estava ‘isolado das correntes internacionais’”. Obras como as de Alexander Calder, Le Corbusier, Max Brill e Paul Klee foram apenas algumas que estiveram presentes em exposições individuais dos artistas no Masp entre o final da década de 1940 e começo de 1950 (LIMA, 2006, p. 21).

Muitos foram os interlocutores que transitaram entre os dois espaços, o da pintura e o da fotografia. Desde os próprios pintores e fotógrafos, como foi o caso de Geraldo de Barros, até os críticos, como o foi o caso de Sérgio Milliet. A importância dos salões como meio de difusão da produção clubista coincide com a importância que também tiveram os salões para a consolidação tanto da estética moderna na pintura e na escultura, também através de associações e grupos de artistas, quanto para a posterior criação de museus voltados para a arte moderna. Seria praticamente inevitável o contato, mesmo que indireto entre os dois campos.

Quando o clube começou a publicar seu boletim, o salão estava em sua quarta edição. Assim, a primeira página do primeiro número do *BFC* traz o artigo assinado por E. S. (Eduardo Salvatore), “À margem do IV Salão”, que havia sido realizado de 12 de dezembro de 1945 a 13 de janeiro de 1946. Segundo Salvatore, o êxito do salão se dava principalmente pela atenção que os jornais deram ao evento, tendo “finalmente, rompido a injustificável indiferença que nossa imprensa vinha mantendo com relação à arte fotográfica” (SALVATORE, 1946, n. 1, p. 1).

Entendemos que algumas dessas críticas haviam tocado na questão da estética pictórica do clube, já que Salvatore ressalta que poderia não estar de acordo com alguns dos conceitos usados para avaliar os trabalhos expostos, muitos dos quais “refletindo as

Municipal de Cultura, Dr. Francisco Pati, bem como ao engenheiro Cristiano Ribeiro da Luz, devemos uma boa porcentagem do êxito que certamente alcançará a nossa iniciativa. Desde a cessão do magnífico local para a sua realização, à colaboração do setor de Iconografia e a permissão à Gráfica Municipal para imprimir este catálogo, tudo nos foi facilitado na administração da cidade para que o Salão obtenha o brilho de que é merecedor. Também o Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda, pelo seu diretor geral, o professor Mota Filho, e seu diretor de Turismo e Diversões Públicas, dr. Ariovaldo Teles de Menezes, contribuiu de maneira sensível para o realce dessa realização, organizando a secção respectiva e dando todo o apoio ao Salão” (O NOSSO PRIMEIRO SALÃO, 1942, p. 2 – 3).

tendências de época”, como impressionismo, abstracionismo, e outros tantos “ismos” que estavam “invadindo tudo, procurando ‘governar’ inclusive as artes”, e em contra partida, definindo como “acadêmica” ou de “passadista” muita coisa boa que estava sendo feita na fotografia, o que nos dá indícios de que Salvatore estava atento às discussões que eram travadas no campo das artes plásticas naquele momento.

No entanto, segundo Salvatore, mais importante do que o que foi dito, era o fato de se ter dito alguma coisa (SALVATORE, 1946, n. 1, p. 1). Apesar do artigo de Salvatore tratar somente do espaço para a crítica do salão nos jornais, sem referir-se a outros aspectos da organização do evento, como por exemplo, as parcerias buscadas para sua realização, como encontramos no catálogo do I Salão, através de fotografias referentes ao evento publicadas no n. 1 do *BFC* com o título de “Flagrantes do IV Salão”, podemos concluir que a realização do IV Salão também contou com a colaboração do Departamento Municipal de Cultura e com a presença do DEI – Departamento Estadual de Informações ¹²⁴, que documentou a inauguração e “alguns aspectos do salão”.

É interessante também notar nesses “flagrantes”, a disposição das fotografias nas paredes da Sala Almeida Júnior, a criação de um ambiente para conversas, com sofás e mesas de centro, a presença de um dos sócios como encarregado das músicas tocadas durante a exposição ¹²⁵, e de comentários. Esses dados nos ajudam a recriar o ambiente construído para

¹²⁴ Com a extinção dos DEIPs no ano de 1945, foram criados os DEIs – Departamentos Estaduais de Informação, subordinados às Secretarias do Governo dos Estados. Segundo Guimarães, eram funções do DEI “oferecer ao povo benefícios culturais e artísticos; estimular, sob critério popular iniciativas e atividades de caráter intelectual, sobretudo ao interior do Estado; promover a realização de festejos populares; contribuir para o incremento do turismo no Estado; prestar informações de interesse público sobre realizações do governo e do povo paulista; imprimir unidade às publicações do Estado, principalmente relatórios oficiais” (GUIMARÃES, 1984, p. 142). Como já foi apontado na nota 119, com o processo de redemocratização após 1945, a imprensa começou a publicar críticas ao antigo DIP e DEIP, e a fazer comparações do DEI ao DEIP: “Numerosos depoimentos denunciaram o caráter repressor do DIP e do DEIP paulista sugerindo a dificuldade de reabilitação do DEI perante a opinião pública”. O DEI seria apenas uma mudança de rótulo, conservando em essência as antigas atribuições do DEIP, o que podemos conferir através da citação acima. Essas críticas foram rebatidas por Honório de Sylos, diretor do DEI entre 1945 e 1947. Ainda segundo Guimarães, o prestígio de Sylos junto à comunidade jornalística e intelectual foi um argumento a favor dos que defendiam a mudança de enfoque do órgão depois da redemocratização. Em defesa da atuação do DEI foram ressaltadas suas “realizações na subvenção a pesquisas, a instituição de concursos e monografias sobre a história de São Paulo, teatro amador, fotografia, contos para crianças, jornais escolares, etc. Eram enumeradas as diversas promoções de mostras de artes plásticas e concertos, sobretudo no interior do Estado e ganhou relevo especial o Curso de Bandeirologia que congregou conferencistas ilustres como Alfonso Arinos de Mello Franco, Sérgio Buarquede Holanda, Sérgio Milliet, Cassiano Ricardo, Pedro Calmon, etc. Algumas afirmações taxativas afirmavam a imparcialidade do DEI quanto à orientação ideológica dos jornais, limitando sua atuação à tarefa de bem informar tendo sido inclusive apontada a importância do DEI como instrumento de efetivação da democracia” (GUIMARÃES, 1984, p. 145).

¹²⁵ A ideia de usar música ambiente foi retomada em uma nota do *BFC* de 1947, intitulada “Espírito Bandeirante”. Segundo essa nota, o uso da música durante as exposições dos salões do FCCB tornou-se uma característica que depois foi seguida por organizadores de outros eventos culturais no espaço da Galeria Prestes Maia. Todo ano os aparelhos necessários para a difusão de música era emprestado de alguma “pessoa amiga”. Depois de um tempo, decidiu-se que seria melhor o clube ter a aparelhagem necessária, podendo assim utilizá-la

esses salões, evidenciando, nas imagens e nas legendas, a procura por parte do clube, em se constituir como um lugar que representasse a fotografia no circuito cultural da cidade, preocupados com as questões expográficas, de forma de apresentação das fotografias ao público. Como as imagens não foram acompanhadas de um texto que as explique, ou que as contextualize, mais do que o título, contamos com as legendas:



FIGURA 26: “O Dr. Francisco Patti, Diretor do Departamento Municipal de Cultura, em visita ao Salão”; “Como no ano anterior, o Serviço de Divulgação Cinematográfica do D.E.I. filmou a inauguração e alguns aspectos do Salão”.



FIGURA 27: “O Salão Paulista, além de constituir uma elevada mostra de arte, vem marcando um ponto de reunião social, segundo se verifica por esses flagrantes”.

em outros eventos. Logo os aparelhos foram comprados através de doações de sócios, colaboração que autor exalta como sendo característica do “espírito bandeirante” do clube (ESPÍRITO BANDEIRANTE, 1947, n. 19, p. 18).



FIGURA 28: “Nosso consócio José Falcone Jr., contribuiu, mais uma vez, para alegrar o ambiente do Salão, com transmissão de boa música e oportunos comentários”.

Entendemos que a parceria com o Departamento Municipal de Cultura se estendeu ainda por vários anos. Foi também no primeiro número do *BFC* que encontramos uma nota explicando a existência, desde o ano anterior, 1945, do Troféu Prestes Maia, homenagem do clube ao prefeito de São Paulo:

[...] como homenagem justa e merecida, a quem, durante sua gestão como Prefeito Municipal de São Paulo, foi maior incentivador da arte fotográfica em nossa Capital, quer amparando o Salão Paulista de Arte Fotográfica, quer instituindo, para ser disputado anexo a esse certame, o PRÊMIO ANCHIETA, destinado aos melhores conjuntos de fotografia na cidade (TROFÉU “PRESTES MAIA”, 1946, n. 1, p. 6).



FIGURA 29: “O estande do D. E. I. foi bastante apreciado pelos Srs. Interventor Federal e Prefeito Municipal” (FLAGRANTES DA INAUGURAÇÃO, 1947, n. 9, p. 5).

O troféu (uma estatueta de bronze e alabastro) destinava-se à disputa entre os sócios que concorressem aos salões nacionais e internacionais, representando oficialmente o clube, e seria entregue definitivamente ao concorrente que obtivesse os melhores resultados nos salões durante dois anos consecutivos ou três anos alternados (*BFC*, nº 1, ano I, maio de 1946, p. 6). As relações com o DEI também se referiam à documentação de outras atividades do clube, e o mais importante, interferiam na regulamentação do estatuto e dos

concursos internos do FCCB, significando que essas regulamentações precisavam ser sancionadas pelo DEI, como mostra uma nota do *BFC* n. 4, intitulada “Estatutos e

Regulamentos Internos”¹²⁶ (ESTATUTOS E REGULAMENTOS INTERNOS, 1946, n. 4, p. 7).

Para a cerimônia inaugural do V Salão foram convidados o interventor federal e embaixador José Carlos de Macedo Soares, que cortou a fita inaugural, e o prefeito Abrahão Ribeiro. O discurso de abertura ficou a cargo do diretor do DEI, Honório de Sylos e foi transcrito na íntegra no *BFC* n. 9. O DEI foi apresentado, entre as entidades que sempre ajudaram na realização dos salões, com destaque por sua participação na exposição de um “estande demonstrativo do progresso e das atividades paulistas”, e, desde 1946, com a instituição de prêmios para os trabalhos nacionais:

[...] com viva satisfação, o Departamento Estadual de Informações reafirma sua decisão de, mediante a instituição de prêmios, concorrer para o maior brilho desse certame, ativando a emulação de méritos entre os que se dedicam ao aperfeiçoamento da arte do Daguerre. Tem, ainda, o mérito cultural de possibilitar um conhecimento mais objetivo de aspectos singulares da paisagem e da alma paulista, o que interessa, por seu conteúdo também turístico, a paulistas distraídos das belezas de sua terra, brasileiros de outros Estados e estrangeiros que nos visitem. Possa, assim, o Foto Cine-Clube Bandeirante prosseguir em sua meritória obra de sentido artístico e cultural. Obra que merece não só o amparo oficial como a simpatia e a compreensão dos filhos de São Paulo que verdadeiramente sabem admirar o que se faz de generoso e útil em favor de sua terra (SYLOS apud O DEPARTAMENTO ESTADUAL DE INFORMAÇÃO E O V SALÃO, 1947, n. 9, p. 3).

A premiação havia sido feita um dia antes da abertura oficial do salão, tendo como avaliadores José Ferreira Keffer e Arnaldo Barbosa, representantes do DEI, e Lorival Bastos Cordeiro representante do FCCB. O julgamento foi feito somente entre as obras classificadas

¹²⁶ Ao final da nota, foi publicada também uma fotografia da filmagem feita pelo DEI de uma das excursões do Bandeirante, às Termas de São Bernardo, documentação que depois iria ser incluída no *Jornal Cinematográfico* n. 24, exibido nos principais cinemas da capital (ESTATUTOS E REGULAMENTOS INTERNOS, 1946, n. 4, p. 7). Na “Nota do mês” de outubro de 1946, encontramos mais uma referência às relações com o DEI. O tema da nota foi a falta de incentivo público à arte fotográfica no Brasil, tendo por base experiências, o reconhecimento e amparo de outros países, que já incluíam o curso de fotografia em suas escolas de Belas Artes e mesmo em colégios e universidades. No Brasil havia acabado de ser regulamentada a Escola Nacional de Belas Artes, que tinha entre seus cursos, o de “artes gráficas”, que em muitas de suas modalidades se utilizava da fotografia, mas que esta não constava no currículo como curso independente. Notadamente, as autoridades que em São Paulo são destacadas como exceção pela diretoria do FCCB, são Prestes Maia, Abrahão Ribeiro, Francisco Patti e Honório de Sylos, diretor do DEI, que com o intuito de incentivar a fotografia amadora, havia oferecido dois troféus para a premiação do V Salão, a ser realizado em dezembro de 1946 (A NOTA DO MÊS, 1946, n. 6. p. 1). A criação do Departamento de Arte do Estado foi destaque da “Nota do mês” de março de 1947. Nela a diretoria do clube aponta que a concretização dos decretos-leis assinados pelo interventor Macedo Soares era uma iniciativa que vinha consolidar e unificar as atividades oficiais e privadas do setor artístico. Para a fotografia e cinematografia esse ato do governo trazia “intensa satisfação”, pois seria a primeira vez no Brasil que contavam com amparo oficial. Segundo a nota, o Departamento de Arte do Estado contaria com uma divisão especial que organizaria fototecas e filmotecas. Esperava-se que essa iniciativa viesse ajudar a desenvolver a fotografia e a cinegrafia, tanto do ponto de vista técnico quanto artístico através de cursos, estudos e debates sobre os temas (A NOTA DO MÊS, 1947, n. 11, p. 1). O boletim não lançou posteriormente nenhuma nota ou artigo que dissesse da efetivação dessas leis e decretos.

de amadores brasileiros. O primeiro prêmio, a “Taça Embaixador Macedo Soares” ficou com José Yalenti, pelo trabalho “Alerta”; o segundo prêmio, “Taça Edgard Batista Pereira”, com



FIGURA 30: German Lorca - *Cenas Cotidianas*, BFC n. 45, 1950.

José Oiticica Filho, pelo trabalho “O Kiosque”; o terceiro prêmio, a “Taça Honório de Sylos”, com Cesar Anderáos, pelo trabalho “Cenário”. Menções honrosas foram dadas a Gaspar Gasparian, Angelo Nuti, Mário Prugner, Antonio da Silva Víctor, Kazys Vosylius e José Yalenti. Menções honrosas especiais, figurando como *hors concours*, foram conferidas aos membros da comissão de seleção dos trabalhos do V Salão, B. J. Duarte, Pedro Josué e Eduardo Salvatore (V

SALÃO INTERNACIONAL ..., 1947, n. 9, p. 2).

Com o aumento das atividades do clube, a sala alugada no Prédio Martinelli ficava cada vez menor. Desde a criação do Departamento Cinematográfico, da biblioteca ¹²⁷ e espaço de leitura, já começava se discutir a necessidade de uma nova sede para o clube. Em novembro de 1947, a questão toma a forma de uma campanha para aumentar o número de associados, já que todas as ampliações e melhoras dos serviços, como laboratório e câmara escura completa e totalmente aparelhada, uma sala ampla para palestras, demonstrações e

¹²⁷ Sobre a formação da biblioteca encontramos informação na entrevista de José Medina à Maria Rita Galvão, em **Crônica do Cinema Paulistano**. Mais do que isso, o relato de Medina abre espaço para os desentendimentos que havia no clube, e que pouco aparecem nas páginas do boletim, que tinha como central formar a ideia de um clube forte e coeso em suas ações. Traz ainda alguns dados que não se confirmam em outras fontes, como a presença de Otávio Gabus Mendes na fundação do FCCB, e que o clube teria começado em uma sala da Rádio Bandeirante, para depois mudar-se para o prédio Martinelli: “Além de trabalhar no seu ateliê de pinturas, dedicava-se à fotografia. Até hoje, a fotografia artística é um de seus passatempos. Houve uma época em que ele tinha uma coluna, no *Diário de S. Paulo*, sobre arte fotográfica. Na Rádio Bandeirantes, produziu durante muito tempo um programa que se chamava *Instantâneos no Ar*; foi este programa que deu origem ao Foto-Clube (hoje Cine-Clube) Bandeirantes, fundado pelo Sr. Medina e por Otávio Gabus Mendes. Começaram em uma salinha da Rádio bandeirantes e depois mudaram-se para o Prédio Martinelli, e depois para a sede atual, que o Sr. Medina ajudou a pagar. Toda a biblioteca sobre fotografia que o Cine-Clube possui atualmente foi ele quem formou, a duras penas, durante anos a fio. Depois, entraram uns armênios para o Bandeirantes, e quiseram transformar aquilo numa casa de jogo. O Sr. Medina aborreceu-se com isso, desentendeu-se com os armênios e saiu de lá. Os atuais diretores do clube nem sabem quem foram seus fundadores” (GALVÃO, 1975, p. 212).

projeções que comportasse o aumento da circulação de pessoas pelas dependências da sede, seriam melhorias financiadas com o dinheiro das mensalidades.

Portanto, a solução foi lançar uma campanha para aumentar o quadro social, que



FIGURA 31: Sede da Rua Avanhandava, 316.

naquela época contava com cerca de trezentos associados. A ideia era que cada sócio trouxesse mais um sócio, a exemplo da fórmula 1 x 1 utilizada pelo Club Fotográfico de Cuba, que passou a contar mais de quinhentos associados (A NOTA DO MÊS, 1947, n. 19, p. 1). No começo do ano de 1949 foi lançada a “Campanha Pró-Sede Própria”. Em fevereiro o prédio da Rua Avanhandava nº 316 foi visitada por José Yalenti

e Guilherme Malfatti, ambos engenheiros e formada uma Comissão Permanente Pró-Sede Própria, sob presidência de Eduardo Salvatore (FEITOSA, 2013, p. 37 – 38).

A conquista da sede própria foi comemorada em um artigo de Benedito Junqueira Duarte para o jornal *O Estado de S. Paulo*, e transcrito para o boletim em maio de 1949, por ocasião de seu décimo aniversário, anunciada como a “façanha mor” do clube: “Apenas isso: uma casa magnífica, situada em plena parte nova da cidade – a Rua Avanhandava – com todas as acomodações para o funcionamento integral de todos os departamentos da instituição” (DUARTE, 1949, p. 4). A compra do imóvel é ressaltada como sendo um fato único na história dos fotoclubes, tendo-se notícia apenas da Royal Photographic Society” de Londres, que recebeu como doação do governo o prédio onde exercia suas atividades. Duarte exalta os trabalhos do Bandeirante no começo de seu artigo, como “integrado no patrimônio cultural de São Paulo”, e no final, como “propriedade espiritual do País inteiro”. Além da transcrição do artigo de Duarte, também encontramos a transcrição da página do *Correo Fotográfico Sudamericano* dedicada às realizações da fotografia latino-americana, sobre a importância da sede própria do clube, artigo escrito por Alejandro Del Conte.

Em 12 de julho de 1949 realizou-se a inauguração do palacete da rua Avanhandava, com a presença do Secretário da Educação e da Cultura do município, Jaime Regalo Pereira, e

com as bênçãos do reverendo Dom Paulo Rolim Loureiro, Bispo Auxiliar do São Paulo. Por ocasião da inauguração também foram feitas doações ao clube, que “contribuíram de maneira especial para o enriquecimento do nosso patrimônio e instalação da sede social”. As doações fora feitas por Indústria de Tapetes Bandeirante, Sindicato da Indústria de Fiação e Tecelagem em Geral, Fábrica de Móveis Pastore, Mário Fiori, João Hellmeister e Dr. Ernesto Vicente Saboya Albuquerque (A INAUGURAÇÃO DA NOVA SEDE SOCIAL, 1949, p. 8).

Em 1949, o VIII salão foi apresentado no boletim como “hoje considerado como o mais importante certame, do gênero, na América do Sul” (VIII SALÃO INTERNACIONAL..., 1949, n. 43, p. 11)¹²⁸. O discurso de abertura foi proferido pelo reitor da Universidade de São Paulo, Miguel Reale. As fotografias dos preparativos do VIII salão acompanharam um artigo



FIGURA 32: "Sérgio Milliet abrilhantou a cerimônia inaugural, com expressivo discurso".

traduzido do *Correo Fotografico Sudamericano*, “A obra para exposição”, apontando como autoria “Film Pack”, com direcionamentos de como produzir uma fotografia aceita e possível vencedora de salão de fotografia. O interessante da escolha desse artigo para ser reproduzido no boletim, é que o autor procura já uma adaptação das regras do salão às questões recorrentes nos artigos do boletim nesse período, sendo a principal delas a presença na obra

fotográfica, da subjetividade do autor: “As fotografias a serem inscritas, deverão ter a virtude de chamar poderosamente a atenção do júri e não podem, de forma alguma, ser do tipo comum. Deverão demonstrar distinção para dar uma ideia cabal da personalidade do autor” (FILM PACK, 1950, n. 48, p. 6).

Entendemos que a questão da subjetividade do autor começa a ser usada nos artigos do boletim como um dos movimentos de deslocamento da estética pictórica para a moderna, sendo sua inserção nos salões de grande importância para a difusão da produção clubista que

¹²⁸ Como já dissemos anteriormente, não temos a intenção de discutir aprofundadamente as questões estéticas que tiveram cabida no FCCB. Apenas pontuaremos aqui as principais mudanças que foram marcadas nos salões internacionais. Para o aprofundamento dessas questões, ver a dissertação de mestrado de Vanessa Lenzini aqui citada.

se renovava. Elementos da estética moderna, como por exemplo, a experimentação de novos ângulos de tomada, que começaram a ser trazidos para a fotografia de salão como necessários para o processo de renovação e a busca por originalidade, eram possibilidades para revelar a subjetividade do autor ao mesmo tempo em que possibilitavam a utilização de um tema comum, familiar, de forma diversa, surpreendente:



FIGURA 33: Gaspar Gasparian, *Perspectiva em Diagonal*, BFC, n. 46, 1950.

De forma que depreende que os jurados não hão de mostrar muito entusiasmo diante de tomadas que sejam a reprodução do que já foi visto centenas de vezes. O assunto pode ser comum, de um ponto de vista diferente, ou em outras palavras, poderá ser um tema já familiar mas apresentado de forma diversa. Isto tem incentivado muitos fotógrafos a adotar novos ângulos de tomada, inclinando suas câmaras ou colocando-as no solo, adotando pontos de vista muito especiais (FILM PACK, 1950, n. 48, p. 6).

Novos ângulos e novas abordagens dos temas mais comuns à construção de uma nova temática marcaram o IX salão, em setembro de 1950. Sérgio Milliet foi o palestrante do evento de abertura da exposição ¹²⁹. Segundo a nota do boletim, Milliet, apresentado como “conhecido escritor e crítico de arte” e diretor da Biblioteca Pública Municipal, improvisou uma breve palestra em que traçava um percurso de evolução da fotografia como

arte (UM ACONTECIMENTO ARTÍSTICO-SOCIAL, 1950, n. 53, p. 19 - 20). Em “A crítica do IX Salão” ¹³⁰, artigo publicado no *O Estado de S. Paulo* e transcrito para o boletim n. 53, a tônica recaía sobre a renovação da estética nas fotografias de salão, principalmente da fotografia do Bandeirante, comprovada através de uma comparação entre o salão de 1947 (o VI salão), e o de 1950 (o IX salão). Se o FCCB surgiu e conseguiu um número grande de realizações em um espaço curto de tempo, diz o autor da crítica, já no final da década de 1940

¹²⁹Sergio Milliet já havia participado como palestrante em aniversários do FCCB em anos anteriores a 1946.

¹³⁰No boletim n. 54 foi publicada uma crônica de José Oiticica Filho sobre sua visita ao IX Salão, logo depois de voltar dos Estados Unidos. Cf. OITICICA FILHO, José. “Os brasileiros no IX Salão Internacional de São Paulo”. BFC, n. 54, ano V, outubro de 1950, p. 20-22.

se encontrava em situação estável, o que se tornou uma questão para a estagnação da estética do clube:

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 à formação e evolução da fotografia paulista (CRÍTICA DO IX SALÃO, 1950, n. 53, p. 22).

A crítica à estagnação em que se encontrava o Bandeirante no final da década de 1940 e a comparação entre os salões de 1947 e 1950 se baseava em crítica anterior publicada no mesmo jornal em razão do VI salão, apontando de forma dura e certa para a monotonia da “fotografia de salão”, para a improdutividade dessa fotografia. O articulista da crítica de 1950 se diz autor da crítica de 1947 ¹³¹:

Ante esta estabilização, escrevíamos, 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 olhos possam saltar de um ponto para o outro, dependurar-se em uma árvore ou galgar uma colina, do que uma paisagem onde eles se perdem na monotonia das planícies 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 quase 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 amadores mais antigos e de maior experiência, há essa uniformidade, indício de conformismo e não de fraqueza” (CRÍTICA DO IX SALÃO, 1950, n. 53, p. 22).

Em 1951 Eduardo Salvatore se manifesta claramente sobre as questões da estagnação dos salões, da necessidade de renovação estética da fotografia amadora, acabando por qualificar a fotografia pictórica como própria do passado do fotoclubismo, já não sendo possível diante das necessidades do tempo atual. Tendo como mote uma carta recebida de um amador questionando os direcionamentos do clube tanto quanto às suas atividades quanto sua postura diante da orientação da fotografia naquele momento. Logo de início, Salvatore afirma que as questões que a carta levanta deveriam ser tratadas com seriedade “por vozes mais

¹³¹ Segundo Lenzini quando abordou esse mesmo artigo: “O autor informa ser, ao longo do texto, representante da imprensa, frequentador 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. Ivestigando 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 no texto. Por isso não se pode afirmar, ao certo, de qual autor se trata” (LENZINI, 2008, p. 67).

autorizadas, assuntos que, até agora, aqui no Brasil, raramente têm sido debatidos de público”, com exceção de B.J. Duarte, “um dos nossos mais competentes críticos”, que vinha tratando



FIGURA 34: Bárbara Mors - Acesso ao Lago, BFC, n. 46, 1950.

das questões da fotografia brasileira e mundial em “suas autorizadas crônicas sobre os salões bandeirantes, no *O Estado de S. Paulo*” (SALVATORE, 1951, n. 67, p. 10).

Rubens Teixeira Scavone, associado do FCCB e presidente do Foto-cine Clube de Jaboticabal e um dos fotógrafos que se destacam nessa década, em seu artigo “O XII Salão de Arte Fotográfica de São Paulo” reforça o ecletismo do XII Salão, fazendo uma comparação da reação do público que visitou a exposição de fotografia com a do público que visitou a II Bienal,

aberta no mesmo período:

O XII Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, patrocinado pelo Foto-cine Clube Bandeirante, ao ser submetido à apreciação pública na mesma época em que abriram as portas da II Bienal de Arte Moderna, apresentou reação idêntica por parte daqueles, que não conseguiram ainda identificar-se com as novas tendências no campo da estética. Se no conceito de alguns, o último Salão foi um dos mais fracos até aqui realizados – ponto de vista este semelhante ao de certos amadores – todavia é certo que, sob o ponto de vista artístico, não se pode negar que tenha sido a mostra talvez a mais avançada e, principalmente, eclética. (...) ao contrário do que vem sendo feito por muitos salões que, dizendo-se liberais e avançados, recusam sistematicamente tudo o que escapa à linha considerada tradicional, o ecletismo não foi anunciado nem alardeado. Tal critério decorreu naturalmente, pois – é preciso que se diga – em São Paulo as conquistas da arte moderna já foram aceitas e assimiladas (O XII SALÃO DE ARTE..., 1954, n. 86, p. 8 e 26).

O ecletismo das fotografias do XII Salão estaria, segundo Scavone, em consonância com as produções expostas na II Bienal. De fato, essa construção posterior dos artigos, que foram publicados depois das exposições já realizadas, se deveu muito ao fato de o FCCB ter conseguido uma sala para a exposição de fotografia na programação da própria Bienal:

(...) obteve o Clube da esclarecida direção do Museu de Arte Moderna, a cessão de uma sala para a fotografia, junto à II Bienal de Arte Moderna, ora em exposição no

Parque Ibirapuera. Fato sem precedentes em manifestações artísticas dessa natureza, e que, como muito bem disse o Prof. W. Pfeiffer, Diretor do Museu de Arte Moderna de S. Paulo, na apresentação da sala, “equivale a uma tomada de posição da fotografia junto às demais artes plásticas e gráficas” (XII SALÃO INTERNACIONAL..., 1954, n. 86, p. 13).

Se o XII Salão coincidiu com a inclusão da sala de fotografia na II Bienal, o XIII Salão coincidiu com o IV Centenário de São Paulo. Um artigo de primeira página do suplemento cultural de *A Folha da Manhã* chamou o XIII Salão de “Salão do IV Centenário”. Esse salão recebeu ainda mais duas críticas em jornais de grande circulação que foram transcritas para o *BFC* n. 93. Uma das críticas, a de *O Estado de S. Paulo*, foi escrita por Lourival Gomes Machado. De maneira geral, as três críticas afirmam a distinção desse salão, principalmente pela capacidade que teve de mostrar que no fotográfico se encontravam os mesmos problemas que na pintura daquela época: “Em verdade o problema é um só, e todas as soluções e recursos, tanto em pintura quanto em fotografia, buscam a mesma realidade valendo-se cada uma de recursos e características que lhe são peculiares” (FOLHA DA MANHÃ, 1954, n. 93, p. 17). Gomes Machado ressaltou a “invulgar capacidade de acomodação” das várias estéticas presentes, como forma salutar de renovação, capaz de ultrapassar os modismos e fanatismos conceituais:



FIGURA 35: Gaspar Gasparian, Pão e vinho, BFC n. 50, 1950.

Não obstante, nos domínios abençoados da fotografia a renovação pode fazer-se, ao contrário do que sucede com as outras artes, sem exclusivismos fanáticos. Na exposição da galeria “Prestes Maia”, não há só “modernos”. Nem, muito menos, aquela intolerável separação em duas “divisões” estanques e hostis, a que foram levadas, por força das circunstâncias, outras manifestações artísticas. Assim, o que há de bom no conservadorismo dos veteranos, como um Albuquerque, um Yalenti ou um Salvatore (aqui citados entre tantos, como simples exemplos) foi reservado e respeitado, ao mesmo tempo em que se abria inteiro crédito para os renovadores do sangue de um Geraldo de Barros ou de Eduardo Ayrosa (MACHADO, 1954, n. 93, p. 15).

Para o XVII Salão, uma crítica do *O Estado de S. Paulo*, escrita por José Natal Sartoretto, “Do Figurativo ao Abstrato, todas as tendências da Arte”, afirmou naquele momento não existir mais nenhuma séria resistência quanto à aceitação da fotografia como arte, já que “prestigiosos museus estrangeiros têm-na

incluído entre suas coleções” (SARTORETTO, 1959, n. 104, p. 22). Essas características (ecletismo, problemas em comum entre fotografia e pintura) dão o tom desses últimos salões da década de 1950. Reforçando todos esses pontos, destaca-se o XVIII Salão, de 1959, que teve uma grande parte das obras expostas publicadas em uma edição especial do *BFC*. O texto introdutório foi escrito por Rubens Teixeira Scavone, afirmando que o ponto de confluência das artes era a liberdade:

No campo das artes plásticas já não se admitem discussões superadas entre abstratos e figurativos, entre antigos e modernos, entre acadêmicos e renovadores. A arte já se libertou de antigos princípios restritos e individualistas. O artista hoje é livre, e livre, absolutamente livre é a sua criação. O mundo objetivo deixou de ser assunto. O que importa é a criação. Criação integral, liberta de quaisquer preconceitos, tão livres quanto as conquistas do homem. Para o artista – seja fotógrafo ou pintor, escultor ou gravador, literato ou músico, - não mais existem limitações. A única baliza, o único sinal vermelho é a sensibilidade, o alvo a ser atingido, aquela tão decantada **emoção estética** (SCAVONE, XVIII SALÃO INTERNACIONAL..., 1959, n. 112, p. 8).

Scavone já havia apontado para a “emoção estética” quando escreveu uma crítica para o XV Salão para o jornal *A Folha da Manhã*: “(...) criação inventiva ou técnica de processos ou sistemas, mas criação artística onde, através da imagem, se traduz um sentimento estético” (SCAVONE, 1956/57, n. 102, p. 10). Nesse artigo de 1957, o autor identifica também outra característica muito importante nesse final de década, e que será o centro da produção do FCCB na década seguinte, que seria a presença de uma fotografia documental. Scavone nesse



FIGURA 36: Eduardo Salvatore, *Presságios*, BFC n. 63, 1951.

momento não vê essa característica somente na fotografia do FCCB, mas na maioria dos 27 países que estavam participando do salão, apontando para o que Costa & Silva chamaram de “diluição de experiência moderna” (COSTA & SILVA, 2004, p. 63):

Em linhas gerais, poderíamos afirmar que predomina na fotografia dos dias que correm uma intenção genérica de reportagem. Não reportagem no sentido de mera documentação de um fato ou da exibição de lugar ou assunto inédito. Reportagem de interesse humano, de perpetuação das pequenas realidades cotidianas, descobrimento de aparências banais, de quadros comuns, aos quais

conseguiu dar o fotógrafo um sentido de beleza, uma ordenação artística, ou uma parcela de sensibilidade (...). Em primeiro lugar, e sempre – o homem. Depois o ambiente, o local, completando admiravelmente o primeiro (SCAVONE, 1956/57, n. 102, p. 10 -11).

Percebemos que quando a crítica fotográfica na década de 1950 afirma a existência de uma Escola Paulista, os próprios fotógrafos do FCCB não tinham clareza sobre isso. A introdução de novas estéticas, as experimentações aconteciam mais como uma busca pessoal que num segundo momento era compartilhada com os demais nos Seminários e nos Salões. Não existia apenas uma produção clubista, mas várias, desde os projetos acadêmicos/pictorialistas que vimos se formar na década de 1930-40, até fotografias concretas/abstratas, circunscritas no “moderno”: “O clube congregava acadêmicos e modernistas que discutiam a fotografia e produziam os salões mais concorridos da época” (COSTA & SILVA, 2004, p. 57 – 58).

O discurso em defesa de um ecletismo tinha a intenção de funcionar como aceitação de toda a diversidade de linhas estéticas produzidas pelo clube, que não tinha uma definição teórica clara, uma postura firme diante das questões mais profundas que a estética moderna trazia. Segundo Costa & Silva, os fotógrafos bandeirantes mantiveram-se alheios de uma reflexão capaz de sustentar a radicalidade de sua produção estética. A “inexpressiva tese do ecletismo” impossibilitava a polarização das ideias, o confronto das posições antagônicas assim como a formação de vertentes teóricas definidas (COSTA & SILVA, 2004, p. 91). A não existência de uma fundamentação teórica clara das produções do clube e a insistência no ecletismo como forma de abarcar e justificar todas as estéticas acabou conferindo ao discurso crítico do clube pouca força de sustentação para uma prática renovadora da fotografia, num momento chave para a ampliação das expressões nas artes plásticas, como foi a década de 1950.

A década de 1950 foi marcada também pelos esforços em fundar uma organização nacional dos fotoclubes brasileiros, da qual Salvatore participou ativamente. Esse novo momento do fotoclubismo do país se faz perceber nas comemorações do 20º aniversário do clube através dos nomes dos convidados destacados entre os presentes, como Chakib Jabor, presidente da Associação Brasileira de Arte Fotográfica do Distrito Federal, Ernesto Victor Hamelman e José Naia, todos diretores da Confederação Brasileira de Fotografia. A organização da Confederação Brasileira de Fotografia necessitou um longo período de negociação que se estendeu do final da década de 1940 até o começo da década de 1950, e envolveu diretamente a intervenção da *Federacion Internationale de L’Art Photographique* –

FIAP. A partir desse momento, uma das questões institucionais fortes para o Bandeirante foi a organização da Confederação, para que o Brasil pudesse ter representação no órgão internacional dirigido pela figura de Van de Wyer.

A realização, em 1950, da 1ª Convenção Brasileira de Arte Fotográfica, que resultaria na criação da Confederação Brasileira de Fotografia foi um acontecimento de grande relevância para a fotografia amadora brasileira. As discussões proporcionadas por esse evento possibilitou uma articulação maior entre os fotoclubes brasileiros, não sem criar conflitos e mesmo dissidências que resultaram na formação da União Brasileira de Fotografia e Cinema, dirigida por Francisco Aszmann. A busca por diálogo entre os dois órgãos só acontece na década seguinte. Nesse processo tem muita força a presença de órgãos internacionais representativos da fotografia amadora, principalmente a FIAP na pessoa de Van de Wyer.



FIGURA 37: Presidente do F. C. Bandeirante, abre o memorável conclave”.

O crescimento do clube e sua estrutura forte e estável trouxe o reconhecimento por parte de associações internacionais como a Photographic Society of America (P. S. A.), o Cercle Royal D’études Photographiques et Scientifiques D’Avernes (CREPSA) e a Federation Internationale de L’Art Photographique (FIAP). Segundo o artigo de Salvatore, “Um pouco de história”, de 1946, o desempenho do Bandeirante havia conquistado lhe rendeu o convite da associação americana. P.S.A., para chefiar o setor norte do circuito de salões da América do Sul ¹³².

As iniciativas e realizações do Clube, sua organização modelar, trouxeram-lhe renome e prestígio, figurando hoje, com destaque, entre as demais sociedades congêneres do país e do estrangeiro, tendo sido convidado para fazer parte da Photographic Society of America (P. S. A.) a maior associação americana do gênero, que lhe entregou a chefia do setor norte do circuito de Salões sul-americanos (SALVATORE, 1946, n. 1, p. 3).

Na “Nota do mês” de janeiro de 1947, o apoio da P. S. A. na criação de um circuito sul-americano de salões internacionais foi outra vez mencionado, juntando-se o apoio

¹³² Cf. LENZINI, 2008, p. 137.

do Foto Clube de Concórdia na Argentina. Naquele ano, a prospecção era de que esse circuito fosse ampliado, com a inclusão de clubes do Chile e da Bolívia (A NOTA DO MÊS, 1947, n. 9, p. 1). Também em 1947 o Brasil começou a ter representação na CREPSA, Cercle Royal D'études Photographiques et Scientifiques D'Avernes, organização belga para a difusão e aperfeiçoamento da fotografia artística e científica, da qual faziam parte de um a quatro representantes de cada país, num total de cinquenta membros, com a finalidade de promover o intercâmbio de estudos sobre a fotografia. A figura central tanto do CREPSA quanto da posterior FIAP nesse momento foi Maurice Van de Wÿer, apresentado no boletim n. 61 de 1951, a propósito de sua visita ao Brasil ¹³³:

Médico de renome, possuidor de uma das mais importantes clínicas médicas da Bélgica, seu país natal, figura de larga projeção nos meios dirigentes esportivos europeus, sendo vice-presidente da Federação Belga de Futebol, Professor da Escola de Preparadores dos Esportes da Bélgica, tem o Dr. Maurice Van de Wÿer o seu nome ligado também a Arte Fotográfica, não apenas como um de seus destacados cultores, cujas obras figuram frequentemente nos mais importantes salões internacionais, mas também e principalmente pelas suas inúmeras iniciativas e realizações no campo do desenvolvimento e propagação da fotografia (PRESIDENTE DA FIAP..., 1951, n. 61, p. 26).

Van de Wÿer teria entendido na fotografia não apenas um meio poderoso de expressão, mas também como “veículo de intercâmbio e confraternização entre os povos do mundo”. Dessa forma, a CREPSA quando esteve sob direção, havia se distinguido pela realização de um programa que visava o intenso intercâmbio internacional, focado nas questões culturais, vinculando à instituição nomes importantes da fotografia amadora de todo o mundo (PRESIDENTE DA FIAP..., 1951, n. 61, p. 26). Em 1947 Van de Wÿer havia já convidado Eduardo Salvatore e José Yalenti para representarem o Brasil na CREPSA. Segundo uma nota do *BFC* da época, o Brasil foi o primeiro país da América do Sul a fazer parte da associação (O BRASIL NO CREPSA, 1947, n. 19, p. 14). Com a intenção de reforçar as conexões entre as associações de vários países, teria então Van de Wÿer organizado a FIAP:

Ideava, porém o Dr. Van de Wÿer uma ligação mais permanente e íntima entre quantos se dedicam à arte fotográfica, estabelecendo um liame mais forte entre as entidades representativas de cada país. Foi assim que ali surgiu, por volta de 1946, o embrião da **Federação Internacional de Arte Fotográfica** (FIAP) que, alimentado pelo entusiasmo e a atividade de Dr. Van de Wÿer logo cresceu e solidificou-se,

¹³³ Na verdade Van de Wÿer acabou se fixando com sua família em São Paulo, na época dessa visita ao Bandeirante, que o recebeu com uma reunião onde lhe entregaram o título de sócio honorário do clube (PRESIDENTE DA FIAP..., 1951, n. 61, p. 27).

congregando, hoje, as federações nacionais da Alemanha, Argentina, Áustria, Bélgica, Brasil, Costa Rica, Cuba Dinamarca, Espanha, Finlândia, França, Holanda, Irlanda, Itália, Luxemburgo, Noruega, Portugal, Sarre, Suécia, Suíça e Iugoslávia (PRESIDENTE DA FIAP..., 1951, n. 61, p. 26).

Para fazer parte da FIAP ¹³⁴ era necessário que o país tivesse um órgão de representação que reunisse os fotoclubes em funcionamento, portanto, para que o Brasil figurasse na FIAP, foi preciso que essa organização acontecesse. Van de Wÿer havia sugerido, já em 1948, a formação de um comitê mesmo que provisório que reunisse os fotoclubes brasileiros. Em 1949 volta a cobrar essa iniciativa, sugerindo agora que a forma adotada fosse a de uma Federação de clubes. Yalenti, então conselheiro do FCCB, propôs que estudassem a conveniência de se promover a reunião dos fotoclubes brasileiros. Como houve hesitação e demora em responder à FIAP, esta, em 1950 propõe que, até que se crie um órgão que reunisse os clubes brasileiros, estes poderiam ser representados pelo Bandeirante, convite que foi aceito de imediato. Enquanto isso Salvatore começou a organizar o que depois seria a 1ª Convenção Brasileira de Arte Fotográfica, com o apoio de Jayme Moreira de Luna, presidente da Sociedade Fluminense de Fotografia (FEITOSA, 2013, p. 45).

No dia 8 de dezembro de 1950, com apoio da Prefeitura de São Paulo, foi inaugurada na sede do Bandeirante a 1ª Convenção Brasileira de Arte Fotográfica ¹³⁵, com a presença de grande parte dos clubes “legalmente constituídos e em funcionamento”, contando então dezessete entidades que por três dias estiveram reunidas debatendo temas de interesse para o desenvolvimento da fotografia amadora no país, entre eles a criação da Federação Brasileira de Fotografia, as bases essenciais para a crítica fotográfica, organização de portfólios brasileiros e arquivos documentários de fotografia, além dos problemas ligados diretamente às

¹³⁴ Posteriormente a inserção do Brasil na FIAP e na PSA trouxe mudanças importantes para o funcionamento interno do clube, como a necessidade de seguir as regras desta para a realização dos salões de fotografia. O FCCB, quando dos preparativos para o XI Salão Internacional de Fotografia de São Paulo, explicita as regras: “O REGULAMENTO – O Salão de São Paulo, como os principais salões internacionais, obedece às regras baixadas pela Federação Internacional de Arte Fotográfica e pela Photographic Society of America, compreendendo duas secções: a de fotografia em “branco e preto” e a secção “color”, para fotografias coloridas (excepto coloridas à mão)” (XI SALÃO INTERNACIONAL..., 1952, n. 75, p. 28). Vale destacar ainda, com relação à participação do FCCB na FIAP e da PSA, a presença em reuniões organizadas pelos grupos. Além disso, encontramos o acompanhamento da criação de documentos relativos à fotografia, como foi o caso do estudo apresentado por Roland Bourigeaoud, presidente da Federação Nacional das Sociedades Fotográficas da França, aprovado por unanimidade no 2º Congresso da FIAP, em 1952, intitulado “A contribuição da Fotografia ao desenvolvimento da educação, da ciência e da cultura”. Tal estudo, segundo a nota que antecede a publicação da primeira parte do documento no boletim n. 76, seria encaminhado à Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura – UNESCO (CONTRIBUIÇÃO..., 1952, n. 76, p. 8).

¹³⁵ Em 1953 o boletim publicou “Elementos para a crítica fotográfica”, que seria a tradução e reorganização de um ensaio escrito por L. Whitney e Bárbara Standish publicado na revista *American Photography*, e que foi apresentado por ocasião da 1ª Convenção, para servir como base à apreciação fotográfica (*BFC* n. 85, ano VIII, dez. de 1953, p. 8-11).

atividades dos clubes, buscando com isso incentivar ainda mais as trocas entre eles (FEITOSA, 2013, p. 50):

Após um período de preparação indispensável para levar a bom termo empreendimento de tal relevância, viu finalmente o F.C. Bandeirante coroar-se do mais brilhante êxito o importante conclave que trouxe a São Paulo, figuras destacadas dos meios artríticos- fotográficos brasileiros representando todas as associações fotográficas de amadores, do norte a sul do Brasil, acontecimentos que alguns duvidavam pudesse tornar-se realidade. E assim foi que, de oito a dez do corrente [dezembro], na sede social do F. C. Bandeirante, desenrolou-se a 1ª Convenção brasileira de Arte Fotográfica, cujos trabalhos se revestiram do mais amplo, cordial e amistoso entendimento de todos que dela participaram, numa magnífica demonstração do quanto pode o espírito de solidariedade e a vontade de realizar algo de útil e proveitoso, sem egoísmos e personalismos. O acontecimento constituiu, assim, mais um esplêndido veículo de conagração e intercâmbio, preenchendo plenamente as finalidades que o F. C. Bandeirante teve em mira ao promove-lo e superando-as mesmo, pois dele resultou a fundação da FEDERAÇÃO BRASILEIRA DE FOTOGRAFIA, e com isso se dão por bem recompensados os dirigentes bandeirantes, dos esforços dispensados (1ª CONVENÇÃO BRASILIRA..., 1950, n. 56, p. 19).



FIGURA 38: Presença de Nogueira Borges, do F. C. Brasileiro na 1ª Convenção Brasileira de Arte Fotográfica.

Já no segundo dia da Convenção, nove de dezembro, foi declarada fundada a Federação Brasileira de Fotografia, aprovando também uma Comissão Constituinte com a função de elaborar um anteprojeto para organização do estatuto e ementas da recém-criada entidade. Segundo Magalhães e Peregrino (2012), os temas abordados pela 1ª Convenção, como a criação de bases essenciais para a crítica fotográfica e a organização de arquivos documentais de fotografia,

apontavam para amplitude dos debates levantados. As distintas comissões de trabalho que foram constituídas, encabeçadas por nomes já naquele momento consagrados da fotografia, como José Oiticica Filho e Francisco (Chico) Albuquerque, apreciaram e julgaram os assuntos levantados, criando resoluções que foram posteriormente encaminhadas para os fotoclubes do país. As autoras citam como exemplo a adoção dos pressupostos de julgamento utilizados pelo FCCB em seus concursos internos, buscando dessa forma uniformidade de critérios que

resultariam em fácil organização das seleções e premiações nos concursos nacionais (pois não existiriam diferenciações nas regras), o que também levaria a um entendimento mais fácil e rápido por parte do público amador (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 200).

Foi somente depois de oito anos que aconteceu a 2ª Convenção, nos dias 9 e 10 de agosto de 1958 ¹³⁶, na sede da Sociedade Fluminense de Fotografia, quando foram aprovados os estatutos e a eleição da diretoria da Federação Brasileira de Fotografia, que passava a se chamar Confederação Brasileira de Fotografia:

[...] ratificação da fundação da Federação Brasileira de Fotografia que passaria a denominar-se *Confederação Brasileira de Fotografia*, com sede em São Paulo, no mesmo endereço do Clube [FCCB]; conjuntamente com seus estatutos, elegendo-se a primeira Diretoria: presidente, Eduardo Salvatore; 1º vice: Jayme Moreira de Luna; e 2º vice: Chakib Jabor (ABAF – RJ) (FEITOSA, 2013, p. 51).

No entanto, a Confederação Brasileira de Fotografia permanecia naquele momento da segunda reunião, dividida entre a Federação Brasileira de Fotografia, fundada em São Paulo em 1950, e a União Brasileira de Fotografia e Cinema, fundada em 1957 no Rio de Janeiro, tendo como presidente Francisco Aszmann ¹³⁷. Segundo Magalhães e Peregrino (2012), o mal-estar que essa divisão causou entre os fotoclubes foi pauta da 2ª Convenção. Tanto a Sociedade Fluminense de Fotografia quanto o FCCB deliberaram por unanimidade não aderir a essa nova organização. Também é criada nesse momento a Federação Brasileira de Arte Fotográfica, resultado de uma reunião entre a Associação Carioca de Fotografia e o FCCB. Para Luna, a Federação era um dos fatos mais importantes para a história da fotografia brasileira:

Para Eduardo Salvatore, como outros tantos filiados à Federação, houve a intenção de alguns em sabotar o trabalho daqueles que “desejavam o conagraamento de todos os clubes”. Afirmava ainda que não havia divergências entre o Foto-Cine Clube Bandeirante e a SFF quanto à condução dos trabalhos da Federação, como queriam fazer crer alguns maledicentes. Muito ao contrário. O ponto de vista de ambos era uniforme, mas “as intrigas formuladas por Aszmann” foram perniciosas para a união de todos, o que, em última análise, contribuiu para o longo hiato entre a 1ª e a 2ª Convenção Nacional, como também para certo afastamento entre SFF, o FCCB e a ABAF (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 201).

¹³⁶Sobre a 2ª Convenção temos informações através dos livros de Feitosa e de Magalhães e Peregrino, que estudaram a Sociedade Fluminense de Fotografia, já que 1958 foi o ano em que houve a interrupção das publicações do *BFC*.

¹³⁷ Segundo Feitosa, depois da iniciativa da 1ª Convenção, várias outras aconteceram, e entre elas a fundação por Francisco Aszmann (que apesar de ser do Rio de Janeiro era associado ao Bandeirante), da União Brasileira de Fotografia e Cinema (FEITOSA, 2013, p. 50 – 51).

Apesar desse desentendimento, a 2ª Convenção teve êxito, principalmente por seus dirigentes terem prestado esclarecimentos sobre o assunto espinhoso. Segundo Magalhães e Peregrino resultou dessa clareza com que o assunto foi tratado o fortalecimento da Confederação “traduzido pelos fortes laços de amizade com a FIAP, na pessoa de seu presidente, Maurice Van de Wÿer” (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 201). A união dos dois grupos só acontece em primeiro de julho de 1961, quando Salvatore propõe uma Assembleia Geral da Federação Brasileira de Fotografia na sede do Bandeirante, “congregando a quase totalidade dos fotoclubes sediados no Brasil num único organismo: a *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema*”, sendo Salvatore eleito presidente (FEITOSA, 2013, p. 52).



FIGURA 39: Marcel Giró, Suavidade, BFC n. 63, 1951.

Em fevereiro de 1959, em “A Nota do Mês”, o FCCB apresenta o que chamou de “atuação benéfica da Confederação Brasileira de Fotografia”, anunciando duas iniciativas “práticas de real proveito e utilidade para os clubes a ela filiados e seus associados”: a realização da Bienal Brasileira de Arte Fotográfica e a Carteira Credencial do Foto Amador (NOTA DO MÊS, 1959, n. 106, p. 7). A intenção da

Carteira Credencial seria fornecer ao associado que a requisitasse junto à Confederação, uma identificação como fotógrafo amador junto a órgãos públicos, instituições, entidades fotográficas, confirmando que o fotógrafo seria um “cultor desinteressado da fotografia, que dela se utiliza para fins puramente artísticos, culturais e científicos ou documentários, sem qualquer finalidade comercial” (NOTA DO MÊS, 1959, n. 106, p. 7).

A importância da Bienal, que foi programada para acontecer na década de 1960, se apresentava não somente por reunir os melhores trabalhos do país, mas por sua organização ter sido pensada de forma a promover maior atividade nos clubes, principalmente os do

interior do país “que são os que mais precisam de estímulo e lutam com maiores dificuldades”:

Com efeito, a Bienal será realizada em rodízio, na cidade do Clube que for escolhido como sede da assembleia da C.B.F. Além disso, para participar na Bienal deverão os clubes promover entre seus associados, e com a necessária antecedência, um concurso especial para a escolha dos trabalhos que os representarão no certame máximo, devendo a seleção ser feita pelo próprio Clube. Finalmente, dentre os trabalhos expostos na Bienal Brasileira serão escolhidos os 18 melhores que deverão representar o Brasil na Bienal da Federação Internacional (FIAP). Como vemos, um esquema prático e simples, mas de grande alcance e que proporcionará certamente magníficos resultados, tanto aos clubes como a própria fotografia (NOTA DO MÊS, 1959, n. 106, p. 7).

Outra importante realização da Confederação foram as exposições circulantes. No mesmo n. 106, na página destinada às notícias sobre a CBF, uma nota afirma que naquele momento já se encontrava à disposição dos clubes duas importantes coleções que poderiam ser requisitadas para a exibição. Uma do grupo Fotoform, de Otto Steinert, “criador da fotografia ‘subjativa’”, e do grupo argentino La Carpeta de Los Diez, “que reúne Annemarie Heinrich, Alex Klein, Juan di Sandro, e outros conhecidos artistas fotógrafos argentinos”. Os interessados em levar as exposições para seus clubes teriam que se dirigir ao Diretor de Intercâmbio Internacional, José Oiticica Filho (EXPOSIÇÕES CIRCULANTES, 1959, n. 106, p. 27).

Percebemos através de todas essas ações que os “bandeirantes da fotografia”



FIGURA 40: Ciro A. Cardoso, O vendedor de balões, BFC n. 63, 1951.

entraram em 1950 empenhados em abarcar em seu discurso/prática tanto a fotografia pictórica quanto a moderna, sendo ambas já entendidas com menos resistência como expressões artísticas. Com a inclusão de uma sala de fotografia na II Bienal, o discurso referente à estética fotográfica do clube recaiu sobre as relações entre a fotografia e as demais artes plásticas “cujos problemas e soluções se aproximam sempre mais, especialmente nas mais recentes

correntes artísticas” (NOTA DO MÊS, 1954, p. 7). A proximidade com a arte passou a ter o caráter de pertença a um mesmo campo de discussão estética, a um mesmo regime de visualidade, e a fotografia artística a ser cada vez mais entendida como aquela que se constrói através de meios e técnicas propriamente fotográficas: a fotografia como uma linguagem singular. A necessidade já não era se parecer com a pintura, mas ser plenamente fotografia e manter com a pintura discussões pertinentes para se entender o que era e como se era moderno. Institucionalmente, se na década de 1940 a grande questão do fotoclube foi fazer da fotografia uma expressão artística, na década de 1950 foi aproximar essa expressão artística das demais, lançando mão, entre outras estratégias, de figuras pertencentes a outros círculos artísticos, como os críticos de artes, escritores e demais personagens vinculadas naquela década à fundação de museus.

Seu discurso bandeirista já bastante sólido a essa altura, foi retomado por ocasião do IV Centenário de São Paulo. Em 1954, Leão Machado, escritor membro da Academia Paulista de Letras, foi convidado para fazer uma palestra na sede do FCCB sobre o retrato fotográfico. Nesse ano de comemoração do IV Centenário, Machado começa ressaltando a importância da capital paulista como detentora tanto de poder econômico quanto espiritual, sendo o FCCB

um exemplo dessa conjugação singular:

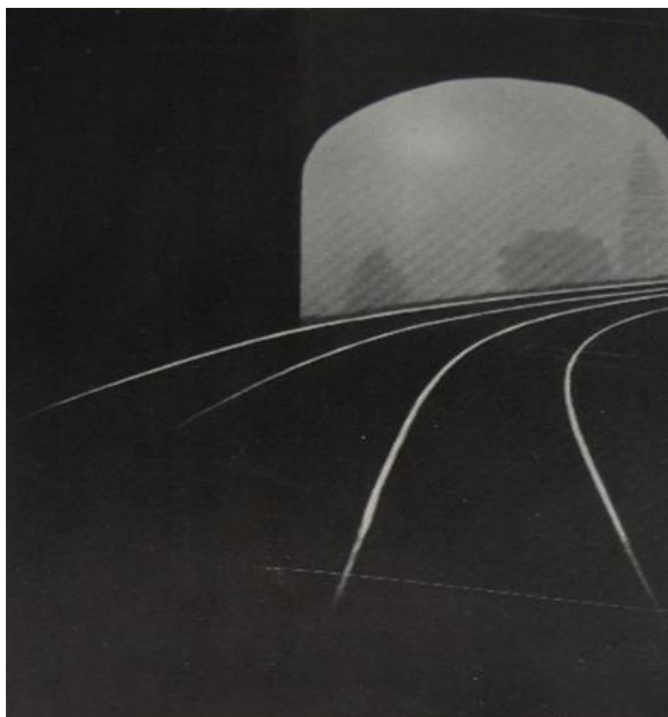


FIGURA 41: José Oiticica Filho - O Túnel, BFC n. 65, 1951.

Esta cidade de São de Paulo é uma cidade singular, pois cuida das coisas materiais de dinheiro e de poder com o mesmo cuidado com que cuida de coisas desinteressadas do espírito. Ao lado das fábricas em que farfalham as correias que fazem andar os teares e os tornos, criadores de riqueza, crescem rosas e agapantos. Blocos de arranha-céus de cimento surgem dentre moitas de cravos e manacás. De dia, São Paulo se entrega ao trabalho incansável, que já constitui o maior centro industrial da América Latina, nas forjas em que o aço líquido escorre em caudais de fogo, nos bancos, em que se contabilizam milhões, nas bolsas em que deliram Algarismos representativos de lucros. Mas a noite, o dinamismo adormece e São Paulo se refugia em círculos, clubes e sociedades, onde as falas também são de iniciativa e ação, mas são vozes de sonho e poesia e o espírito paulista de empreender e conquistar, que vem dos tempos das Bandeiras, sabe adoçar-se em

devaneio e se esquece do dinheiro e da ambição e se volta para o mundo tranquilo da beleza. O Foto-cine Clube Bandeirante é uma sociedade tipicamente paulista. Esta gente ativa e energética, que contribui com seu esforço diuturno para a riqueza e o

engrandecimento do Estado e do País, sabe também refugiar-se em um centro para cultivar uma arte a mais nova de todas as artes – que nasceu a cem anos apenas e hoje enriquece o patrimônio de beleza do mundo, como suas irmãs que tem séculos de história (MACHADO, 1954, n. 89, p. 8).

O trecho da palestra de Leão Machado ressalta a grandeza industrial de São Paulo, que chegava em 1954 como a maior cidade do Brasil, mas assinalava também o cuidado com que tratava as coisas do “espírito”, procurando criar um discurso que abarcasse uma totalidade – São Paulo de corpo e alma. Segundo Silvio Luiz Lofego (2004), a conquista da posição de maior cidade do Brasil era recente, e trazia em seu conjunto todos os setores ligados ao desenvolvimento econômico da cidade, que consolidaram de forma definitiva a liderança alcançada, conforme o autor demonstrou em seu trabalho sobre o IV Centenário, através das propagandas promovidas pelo setor industrial ¹³⁸: “(...) a capacidade de crescimento contínuo da cidade não poderia ser colocada em questão” (LOFEGO, 2004, p. 151).

Não poderia prevalecer a ideia de que a conquista de espaço político e cultural da cidade vinha de uma história recente, emergente da economia cafeeira e da acelerada industrialização, mas de uma longa duração, em que esse crescimento ganhava a marca da “predestinação”. Pretendia-se a construção de uma tradição. Se as bases econômicas da cidade pareciam sólidas, a memória e a identidade, os referenciais de sua população, em grande parte imigrante, ainda estavam dispersas na “pluralidade que compunha a cidade” (LOFEGO, 2004, p. 152). A mitologia bandeirante é retomada mais uma vez, para dar caráter de tradição, heroísmo, dinamicidade aos feitos paulistas. A comemoração seria antes do merecimento, do reconhecimento de sua trajetória vitoriosa:

São Paulo se apresentava como exemplo para a nação. No entanto, sendo uma grandeza recente e formada pela soma das grandes imigrações, poderia ter que dividir o crédito de seu modelo com outros povos, daí as raízes históricas cumprirem a missão de apresentar tal pujança como predestinação condicionada a São Paulo. Para isso, era preciso demonstrar que nada era obra do acaso, do efêmero, mas de determinação de uma raça, cuja memória seria sua prova (LOFEGO, 2004, p. 153).

¹³⁸ Em **IV Centenário da cidade de São Paulo**: uma cidade entre o passado e o futuro, tese de doutorado de Silvio Luiz Lofego, publicada pela editora Annablume em 2004, encontramos a discussão sobre os possíveis significados do ato de comemorar que envolveram as festividades sobre o IV Centenário de São Paulo. No trajeto percorrido pelo autor, com ênfase na reflexão sobre memória e história, aponta a importância dos diversos organizadores do evento: industriais, comerciantes e o poder público. No capítulo 3, “Propaganda e memória no IV Centenário”, concentra-se nas propagandas vinculadas ao IV Centenário, com forte conteúdo ufanista, recorrendo à trajetória histórica do paulista-bandeirante: “Em anúncios publicitários nos jornais, em torno da data comemorativa, a apropriação do discurso ufanista, que resgata a trajetória heroica do paulista e que o projeta como portador da modernidade e do progresso, é uma constante. As mensagens de anúncios da indústria e do comércio apresentam, em essência, semelhanças a outras manifestações propagandísticas da cidade aniversariante, expressas em textos, fotografias, desenhos e músicas, cuja referência ora voltavam-se ao passado, ora para o futuro” (LOFEGO, 2004, p. 111).

É sabida a importância de industriais nesse momento cultural da cidade como investidores dos nascentes museus. Momento cultural fortemente marcado, tanto pela consolidação da arte moderna, quanto pelo caráter internacionalista que advinha das Bienais¹³⁹. Nesse sentido, a II Bienal de 1953, que será conhecida como a Bienal do Centenário pela proximidade da comemoração do aniversário da cidade, tem particular interesse quando tratamos do envolvimento do setor industrial nas artes. Nota-se assim, que a trajetória do clube, marcada fortemente pelas relações sociais e política e pela situação econômica de seus associados, manteve ao longo de sua trajetória, de sua fundação até a década de 1950, estrito vínculo com o projeto identitário do estado de São Paulo, o bandeirismo. Suas ações, voltadas para o fortalecimento da estrutura clubista, para a inserção da fotografia no campo artístico, foram trabalhadas concomitantemente ao discurso sobre essas próprias ações, de forma que elas viessem a ser entendidas quase como um impulso natural da gente da terra paulista: dinâmica, inovadora, pioneira.

¹³⁹ Pouco tempo depois da extinção dos Salões de Maio, encontramos a participação de industriais, apontada pelo crítico Paulo Mendes de Almeida como inédita e ao mesmo tempo premonitória: “O crítico Paulo Mendes de Almeida comenta as iniciativas do pintor Quirino da Silva quando, pouco após a extinção dos Salões de Maio (...), se envolve na organização do 1º Salão de Arte da Feira Nacional de Indústrias: “Quirino era como São Paulo: não podia parar” (essa era a conhecida retórica do desenvolvimento). O crítico avalia que a iniciativa – de uma exposição de arte promovida pela “classe dos industriais” – não só era inédita como, de certa maneira, premonitória, pois, alguns anos mais tarde, partiria justamente de um industrial a criação do Museu de Arte Moderna” (ALAMBERT & CANHÊTE, 2004, p. 25).

CAPÍTULO 3: Retratar o México: a fotografia e o nacionalismo cultural

La descripción es nítida. Una sociedad se vincula con la fotografía a través de una “construcción de lo real” que incluye a los mismos retratados. La fotografía es, primero, una extensión de la pintura y luego una declaración de pertenencia al respecto, a la dignidad, a la gracia, a la serenidad profesional. Lo real es lo teatral.
Carlos Monviváis ¹⁴⁰.

Si se revisara cuidadosamente la iconografía contenida en esa producción editorial de mediados del siglo XX sobre México podría descubrirse cómo se miraba a un país, cómo se construía su atuendo, cómo se le imaginaba.
José Antonio Rodríguez ¹⁴¹.

No ano de 1959 aconteceu no México a 1ª Exposição Latino-Americana de Fotografia, iniciativa do Grupo Fotográfico La Ventana em parceria com o FCCB. O clube brasileiro já havia mencionado o La Ventana em seu boletim, quando traduziu o manifesto pela fotografia subjetiva que o La Ventana escreveu por ocasião de sua primeira exposição na Cidade do México, em 1956. Partindo esses pontos, buscamos ampliá-los ao máximo, mapeando a trajetória do grupo mexicano e de sua fundadora Ruth Lechuga, o que nos levou ao Club Fotográfico de México e sua difusão de uma fotografia pictórica vinculada à propaganda do México como país das majestosas paisagens, propaganda bastante voltada ao turismo. Para que esse percurso possa ficar claro, nesse capítulo optamos por traçar uma pequena trajetória da fotografia no México, ressaltando os pontos que nos serão importante para a discussão do La Ventana, da opção pela fotografia subjetiva e a realização da 1ª Exposição.

Entre os anos de 1864 e 1867, Olivier Debroyse identificou o primeiro *boom* da fotografia no México: “se inauguram en la ciudad de México más de veinte estudios dedicados a la producción de tarjetas de visita y de tarjetas ‘imperiales’” (DEBROYSE, 2005, p. 53). A grande difusão do retrato, principalmente em seu formato carta de visita, aconteceu durante o governo do imperador Maximiliano ¹⁴², servindo não apenas para o registro de uma classe

¹⁴⁰ MONSIVÁIS, 2012, p. 14.

¹⁴¹ RODRÍGUEZ, 2002, p. 25.

¹⁴² Fernando Maximiliano José ou Maximiliano de Hasbsburgo foi arquiduque da Áustria, casado com Carlota, filha de Leopoldo I, rei da Bélgica. Pertencia à casa imperial mais importante da Europa (a mesma da imperatriz brasileira, Leopoldina, sendo primo de Dom Pedro II). Desde sua independência em 1810, o México se dividiu entre liberais e conservadores, sendo o primeiro presidente eleito em 1857, um liberal, Benito Juárez, que aprovou a Constituição que dividia a política em três poderes, além de instaurar a liberdade de expressão. O conservador Félix Zuloaga se levantou contra o governo de Juárez, começando uma guerra civil vencida quatro anos depois pelos liberais, que além de expulsarem do país os que lutaram ao lado dos conservadores, decidem pelo não pagamento da dívida externa do México, ato que fez com que França e Inglaterra rompessem as relações diplomáticas com o México e, pouco mais tarde, culminou com a decisão de Napoleão III de fechar os portos do país na tentativa de forçar o pagamento da dívida. Napoleão, incentivado pelos monarquistas mexicanos que estavam na Europa, invadiu o México em 1862, proclamando-o império, e através de plebiscito realizado na Cidade do México, Maximiliano foi escolhido como Imperador. Maximiliano I pouco conhecia do México e acabou se isolando, sem apoio dos liberais e nem mesmo dos conservadores: procurando conciliar os interesses dos dois lados, acabou sozinho. Não seguindo o conselho de Napoleão para abdicar do trono diante da investida de Juárez e seu exército à capital mexicana, em 19 de junho de 1867 foi aprisionado, julgado por uma

social desejosa de “fijar su propia imagen y manifestar a familiares y amigos sus afectos y sentimientos”, mas também foi largamente utilizada pelo governo no registro da população que se encontravam à margem da sociedade, como os pertencentes às classes menos favorecidas que viviam nas periferias da cidade, pequenos comerciantes, andarillos, ladrões e prostitutas, por exemplo (REYES apud OCHOA, 1996, p. 9). Maximiliano e sua esposa Carlota foram colecionadores de fotografia, num momento da história mexicana em que ela desempenhou um papel importante para sua difusão como memória de personagens e de eventos, mas que também funcionou como estratégia de comunicação visual, somando um elemento a mais na tradicional forma de documentar visualmente a história (que contava, por exemplo, com as grandes obras pictóricas produzidas pelas academias de arte, a litografia e a gravura): “(...) se sumó la fotografía por su inmediatez, a más que ella misma, se convirtió en un registro histórico” (ACEVEDO, 2006, p. 42-43). A fotografia utilizada como ajuda visual para os litógrafos dos jornais contribuiu para a conformação de uma história do império de Maximiliano:

El sabatino *L'Illustration* mantuvo informado a un público internacional sobre los acontecimientos que rodearon la invasión y el imperio de Maximiliano. Durante la ocupación los temas fueron las diversas batallas de Veracruz a la Ciudad de México, así como cuadros de costumbres, vistas urbanas, colecciones prehispánicas y tipos mexicanos. Sobre el Imperio, la historia visual comenzó desde la llegada de los mexicanos a Trieste para ofrecer la corona a Maximiliano, hasta los diversos episodios de su gobierno ya establecido en México. La fotografía fue usada como ayuda visual de litógrafos y pintores, como su amplia reproducción por medio del gravado en pie (ACEVEDO, 2006, p. 43).

Para Debroyse essa particular situação política do México imperial, teve grande influência na difusão da fotografia e suas várias formas de documentação através da reafirmação de “las actitudes sociales, actos de representación en los que la fotografía tendría una función determinante” (DEBROISE, 2005, p. 53). Para a pesquisadora Patricia Massé Zendejas, a grande comercialização dos retratos no formato carta de visita apontava para uma

corte marcial e fuzilado. Cf. VÁZQUEZ, J.Z; FALCÓN, R; MEYER, L.; GONZALBO, P. E. **Historia de México**. México: Editorial Santillana, 2010, p. 125-128. Segundo Arturo Aguilar Ochoa, em seu livro **La fotografía durante el imperio de Maximiliano**: “Maximiliano y Carlota son los primeros gobernantes de México que difunden su imagen masivamente gracias al retrato fotográfico, hecho en el que, por cierto, poco se ha reparado. En mayo de 1864, cuando la pareja desembarca en Veracruz, sus rostros eran ya populares en todo en todo el país debido a que sus imágenes habían sido previamente comercializadas. Desde 1863, libros, periódicos y hojas sueltas incluyen gravados con las efigies imperiales sacados de fotografías (...)” (OCHOA, 1996, p. 16). O livro de Ochoa mostra a grande diversidade de atividades cobertas pelos fotógrafos desse período da história mexicana, principalmente no que se refere ao casal Maximiliano e Carlota, chegando ao que aponta no prólogo do livro Aurelio de los Reyes, a documentação passo a passo do desenrolar dos acontecimentos que culminaram com o fuzilamento de Maximiliano, “conformando paulatinamente, y sin que se propusieran, lo que sería el primer reportaje fotográfico” (REYES, 1996, p. 10).

dupla funcionalidade destes nas sociedades de meados do século XIX, sendo de aceitação mundial: a primeira estaria relacionada com uma tradição de representação e de espetáculo como formas de experiências coletivas, e a segunda se vincularia diretamente com a própria dinâmica da modernidade daquele momento, atrelada à noção de mudança, moda e aparência (MASSE, 2006, p. 36). A modernidade teria então consagrado o ritual das aparências como ato público, de afirmação de identidades:

Esto nos lleva a considerar la importancia que ha tenido en la sociedad toda el acto público como ritual, mismo que la modernidad consagró. Con el despertar de la consciencia moderna en el siglo XIX, la sociedad exploró y explotó el espacio público como un nuevo lugar de percepción social estratégicamente funcional: se convirtió en la manifestación necesaria para garantizar la identidad. El acto público no dejó de tener correspondencia con lo que puede percibirse en el acto dramático, donde participaban una serie de intenciones (acciones) y voluntades humanas puestas para que hasta los espectadores entraran en complicidad con la ceremonia. Al estar ésta última implicada en los retratos tarjeta de visita, cumplía una función social muy importante y específica: legitimaba a la persona como entidad individual (MASSE, 2006, p. 37).

Para Masse não seria casualidade o fato de Disdéri ter tido uma carreira como ator antes de se tornar empresário de sucesso da indústria fotográfica, patenteando justamente o formato carta de visita, que em sua composição – que aqui compreende todo o processo, desde o ato de ir ao estúdio fotográfico – necessitava do entendimento da criação identitária como um ato dramático, com cenários e efeitos diversos que pudessem oferecer um meio eficaz para satisfazer o imaginário “de una colectividad interesada en su individualidad” (MASSE, 2006, p. 37). Existira dessa forma uma relação paradoxal: se inventava uma situação falsa para poder registrar uma imagem verossímil (MASSE, 2006, p. 39).

Essa construção cerimonial, cenográfica destinada a uma apreciação pública, se legitimava ainda mais quando o fotógrafo se preocupava em denominar o seu trabalho como artístico. Muitos dos fotógrafos desse período, donos de estúdios especializados em retratos e paisagens - assim como no Brasil -, utilizavam como forma de propaganda de seu trabalho o anúncio de que praticavam uma “fotografia artística”. A diferença no caso mexicano está em que muitos desses fotógrafos haviam estudado na Academia de San Carlos ¹⁴³, com a qual mantiveram vínculo mesmo depois de completados os estudos:

¹⁴³ A Academia de San Carlos, na Cidade do México, foi fundada em 1785, sendo a primeira academia de arte fundada na América Latina e a única estabelecida durante o regime colonial. Chegou a ser considerada pela Espanha como um erro político devido ao sucesso e a independência que conquistou da Academia de San Fernando, de Madrid, que serviu como exemplo para sua organização. O naturalista alemão Alexander von Humboldt descreveu a Academia de San Carlos como de “vigorosa e produtiva democracia”. Dawn Ades no livro **Arte na América Latina**, afirma que as ideias que a Academia mexicana favorecia e disseminava “acabaram

Aunque marginados por esta práctica “comercial”, nunca rompieron completamente con la Academia: Jesus Corral, por ejemplo, profesor de dibujo, trabajó como pintor en el estudio de Agustín Barroso, donde elaboraba cuadros al óleo a partir de retratos fotográficos “para eliminar las tediosas sesiones de posar”. Asimismo, Luis Campa, socio de Antíoco Cruces, ganó varios premios en los salones anuales de la escuela, fue jurado en diversas ocasiones y llegó a ser director de la carrera de dibujo (DEBROISE, 2005, p. 54).

Apesar de a fotografia ser mencionada como prática comercial, sendo essa referência feita em tom pejorativo, tocando nas questões referentes à forma como as artes de maneira geral viam a prática fotográfica, percebe-se a relação próxima entre fotógrafos e pintores, e mais do que isso, como muitos dos fotógrafos tiveram uma formação em artes (desenho, pintura) dentro da academia. Além desses intercâmbios entre fotografia e pintura (a fotografia como ferramenta para as pinturas e a pintura usada para colorir as fotografias dos estúdios), Debroyse aponta para a presença da fotografia nos salões anuais organizados pela Academia e pelas escolas municipais de Artes e Ofícios. É interessante notar, além da presença da fotografia nessas escolas municipais, a presença de mulheres fotógrafas:

Hacia 1870 la fotografía ingresó discretamente en los salones anuales organizados por la Academia, que se celebraban poco antes de la Navidad, y, aún más, en las exposiciones municipales de la Escuela de Artes y Oficios – que incluían un rango más amplio de prácticas artísticas -. En éstas aparecen algunas mujeres desde fecha muy temprana: el primer caso registrado es el de Margarita Henry, “Galinda”, alumna de la Escuela de Artes y Oficios para Señoritas, quien presentó ampliaciones fotográficas del retrato del señor Prieto. Asimismo, Vecenta Salazar expuso “dos buenos retratos fotográficos de la niña María Villalobos en la Exposición Municipal de 1874. José Siliceo fue director de la clase de fotografía en la Escuela de Arte Y Oficio para Mujeres desde 1871 hasta 1899 (DEBROISE, 2005, p. 54).

Apesar da grande maioria do aprendizado sobre fotografia em fins do século XIX ter se dado através da prática diária nos estúdios fotográficos, a Escuela de Artes y Oficios para Señoritas, sendo esta uma excessão em seu próprio país, pontua uma diferenciação importante por ser o único local onde era possível ter aulas sobre fotografia até o final dos anos de 1920,

resultando na independência política do México”. Ades cita literalmente uma descrição das atividades na academia feita Frances Calderón de la Barca, a partir do relato de Humboldt, ressaltando seu caráter democrático: “Ele nos conta que todas as noites, naqueles salões bem iluminados por lâmpadas de Argand, centenas de jovens encontravam-se reunidos, alguns fazendo esboços de moldes de gesso, outros de modelos vivos e ainda outros que copiavam desenhos de mobiliários (...) e ali, todas as classes, todas as cores e raças se misturavam: o índio ao lado do rapaz branco e o filho de um paupérrimo mecânico ao lado de um riquíssimo senhor. O ensino era gratuito e não se limitava a paisagens e figuras, um dos principais objetivos era difundir entre os artistas o gosto geral pela elegância e pela beleza da forma, bem como incentivar a indústria nacional”. Cf. ADES, Dawn. “As academias e a História da pintura”. In: ADES, Dawn. **Arte na América Latina**. A era moderna, 1820 – 1980. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1997, p. 27 - 39.

quando a Academia de San Carlos, passa a contar com a fotografia como disciplina (DEBROISE, 2005, p. 91). Percebemos a formação de um circuito diferenciado para a fotografia, que passava pelo crivo dos professores de arte da academia, que não só ensinavam, mas classificavam e atribuíam prêmios às fotografias que se inscreviam nos concursos. Mais do que isso, percebemos como esse circuito de aprendizado e de exposições se relacionava diretamente com o circuito comercial dos retratos, existindo um intercâmbio entre práticas distintas.

A teatralidade como componente da construção identitária individual nos retratos fotográficos, constituída tanto pela cenografia quanto pelas interferências da pintura aplicada diretamente sobre as fotografias, além de conformar a identidade dessa modernidade, conformava também o seu outro lado, desenvolvendo artifícios para documentar os que compunham esse processo modernizador desde a perspectiva dos desfavorecidos. Carlos Monsiváis resalta o caráter classista dos retratos que documentaram a pobreza, as deformidades, o grotesco, o indígena, e que também foram feitas e vendidas em grande quantidade. Para o autor, que começa seu texto “Notas sobre la historia da fotografía en México” afirmando que “la-caza-o-captura-de-la-esencia-mexicana” aparece como uma obsessão nacional (MONSIVÁIS, 2012, p. 11), a venda desse retratos confirmaria não somente a curiosidade de uma oligarquia aficionada pela fotografia, como também o gosto de todos por serem fotografados e terem assim sua existência comprovada:

Se divulgan las veras esfigies de fenómenos (seres mutilados, campaneiros idiotas), de mendigos, de peones, de ladrilleros, de indígenas en invariable expresión asustadiza; se lanzan generosoamente al mercado, en cantidades sorprendentes, retratos de vendedores ambulantes de rebozos, petates, velas, pan, matracas. ¿Por qué tal profusión de imágenes de la “grotescidad” o el desamparo del pueblo? Primero porque la fotografía es una aficción de oligarcas intrigados por el aspecto de sus vasallos cuya vida cotidiana les resulta inermidad pintoresca... y porque la fotografía es también devoción de un pueblo a quien le gusta confirmar su existencia adquiriendo estampas que la reflejan o la convocan (MONSIVÁIS, 2012, p. 15).

O grotesco se caracterizaria como um extremo da curiosidade pelo outro, pelo diferente, por uma possibilidade do humano que ao mesmo tempo em que instiga, causa repulsa. No âmbito dessa produção de cartas de visita, o gênero mais destacado foi o de costumes, aquele que identificava cada possibilidade de tipos humanos, dentro do qual o grotesco é apenas uma das formas. Os tipos populares foram fartamente fotografados, comercializados para serem colecionados em álbuns temáticos ou avulsos, movimentando tanto o comércio fotográfico quanto o imaginário a cerca do que e como era ser mexicano. Em 1865/1866, o fotógrafo François Aubert, que mantinha um estúdio na cidade do México,

realizou uma série de retratos de “tipos populares”, considerado o primeiro a ser realizado no país (as placas originais dessa produção foram levadas à Europa pela imperatriz Carlota) (DEBROISE, 2005, p. 181). No entanto, a série de cartas de visita que tiveram maior divulgação foram as feitas por Antioco Cruces e Luis Campa, apresentadas na Exposição Internacional da Filadelfia em 1876.

Com a intenção de serem realistas, recriaram a atmosfera das ruas da cidade do México através de telas de fundo bastante precisas, diferentes das de Aubert, em que os personagens posavam sem nenhuma decoração além de um pano estendido no chão, com os objetos espalhados em volta do retratado: “Lo que en las imágenes de François Aubert era todavía representación inmediata de vendedores en el mercado, se convierte en teatralización a veces excesiva, en pura gestulidad”, quando se trata das fotografias de Cruces e Campa (DEBROISE, 2005, p. 182). Dentre os tipos representados nas cartas de visita dos dois fotógrafos, *El Tlachiquero* foi o que se tornou mais célebre ¹⁴⁴:

El tlachiquero – quizá la imagen más célebre de esta serie – representa un caso límite. Es un campesino y, por lo tanto, se diferencia de los tipos urbanos que conforman el resto dela serie; no obstante, su oficio lo relaciona con una industria floreciente en le siglo XIX, la cultura del pulque, que sólo es marginada por razones de tipo moral (ahí está la llamada “aristocracia pulquera” para comprobarlo). Mezcla de tradiciones prehispánicas y de adelantados técnicos modernos, esta cultura, además, no tiene equivalente en le mundo (...). El tlachiquero es, en estas circunstancias, el primer eslabón de una compleja cadena productiva. Con su acocote – la cáscara hueca de un guaje – chupa el aguamiel del corazón partido de un maguey maduro (DEBROISE, 2005, p. 182-183).

Seria uma curiosidade por parte de determinada parte da sociedade de fins do século XIX e começo do XX, produtora e consumidora dessas imagens, pelo diferente, mas que mantinha uma distância necessária desse diferente - humano que comporia, junto com determinada paisagem natural, o “pintoresco”. Nessas imagens fotográficas, Monsiváis ressalta o caráter alegórico de que podem ser dotadas quando retiradas de seu cotidiano,

¹⁴⁴ O tlachiquero principalmente, mas também os elementos que remetem diretamente a sua imagem, o maguey e o pulque permanecerão a partir daí na iconografia mexicana com muita força. Cruces e Campa não são os responsáveis pela criação dessa mitologia que envolve o tlachiquero, mas a imagem que criaram teve muita força e foi bastante divulgada. Sobre a construção do cenário no estúdio de Cruces e Campa para o retrato em questão, Debroyse descreve: “Cruces y Campa prepararon una escenografía especial para mostrarlo por primera vez en fotografía. Pintaron un majestuoso telón de fondo que representa a los volcanes, cubrieron el piso del estudio con tierra y parra, trajeron un maguey auténtico, y agregaron, además, algunos arbustos y ramas secas, como para esconder los defectos de su composición. El tlachiquero es, también, el único personaje de la serie de tipos mexicanos al que sólo vemos de espaldas: su rostro, obviamente, es lo que menos importa, la planta callosa de sus pies desnudos lo delata: no es un actor, sino un verdadero tlachiquero que llegó hasta Empedradillo, número 4, en la ciudad de México, por orden de los fotógrafos” (DEBROISE, 2005, p. 183). No século XX, Edward Weston, Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo, Lola Álvarez Bravo, Mariana Yampolsky, Serguei Eisenstein, Marcel Gautherau entre outros, criaram imagens em torno do maguey e das pulquerias.

tornando-se personagens: “los indígenas aparecen como presencias del México que existió antes de México y que, desde su hieratismo, complace a una realidad ininteligible y opresiva” (MONSIVÁIS, 2012, p. 16). Além dos personagens, também foram criados os espaços geográficos: “El paisaje, género plástico en auge desde finales del siglo XIX, valida el entorno físico y lo vuelve emblemático”. Para Debroise, seria ainda mais do que um espaço geográfico: a natureza do México apropriada pela fotografia desde o século XIX tornou-se um espaço coreográfico, pois incluiria uma sutil noção de temporalidade, correspondendo “a la regla de oro de la dramaturgia clásica: unidad espacial, unidad de acción, unidad de tiempo” (DEBROISE, 2005, p. 97).

Os fotógrafos paisagistas, derivando de uma construção imagética romântica, teriam inventado a “arte de la fotografía”, isso significando que essa produção fotográfica se assemelhava à arte da pintura figurativa em sua versão mais nobre, como “expresión de una poética” (DEBROISE, 2005, p. 98). Debroise afirma que a compreensão do componente sensível da prática da paisagem fotográfica no México deve ter como ponto de partida o fato de que, quando tratamos desse assunto, estamos adentrando um espaço do “puramente estético, de su idealismo y de sus implicaciones ideológicas implícitas” (DEBROISE, 2005, p. 101). As bases para a compreensão de uma escola pictórica da paisagem mexicana, que sustente essa afirmação de Debroise, foram estabelecidas segundo o autor, por dois historiadores da arte, Fausto Ramírez e Justino Fernández. Segundo essas bases críticas, uma tradição de representação da paisagem mexicana teria começado com alguns pintores viajantes românticos, como Johannes Moritz Rugendas, por exemplo, afirmando-se com José María Velasco, chegando ao auge com doctor Atl (Gerardo Murillo):

Un sector de la fotografía mexicana adoptó el paisaje como el género natural que les solicitaba la naturaleza del país... y como una forma de nacionalismo que se entrelaza y se confunde con la promoción turística del territorio. Desde las series de estereoscopias decimonónicas hasta los aficionados de los clubes fotográficos de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, pasando por Hugo Brehme, José María Lupercio y, en cierta medida, Edward Weston, se puede definir quizás este aliento “mexicanista” en la elección de ciertos escenarios – dominados, como en los cuadros de José María Velasco y el Doctor Atl, por las cimas nevadas del Iztaccíhuatl y el Popocatepetl – y de ciertos elementos de la flora y la geología (DEBROISE, 2005, p. 101).

Na fotografia pictorialista do final do XIX, começo do XX, o maior exemplo de uma conformação da paisagem mexicana como cartão-postal do país, foi a obra do alemão Hugo Brehme. O livro *México pintoresco*, contendo 197 fotografias ocupando cada uma delas uma página inteira, foi publicado em 1923 na Alemanha, sendo pouco depois reeditado em

espanhol e, em 1925, em inglês, sendo “su más grande proyecto editorial, impreso con la técnica del heliograbado, muy adecuada al pictorialismo” (MENDOZA, 2006, p. 62). O interesse de Brehme pelo “sublime” da paisagem mexicana, pelo efeito dramático das nuvens, pelos vulcões, pelos canais de Xochimilco, por determinado tipo de vegetação tipicamente mexicana, traduzia para a fotografia da época, os códigos da pintura romântica, inclusive no que dizia respeito à forma como figuravam os poucos personagens que surgiam emoldurados pela exuberância das paisagens: no caso dos indígenas, surgiam como “elemento agregado, casi una nota exótica, y eventualmente prescindible” (DEBROISE, 2005, p. 102-103). Para Mayra Mendoza Avilés, a fotografia de Brehme se filiava também a questões que pertenciam ao repertório da fotografia pictorialista da Alemanha, onde o fotógrafo aprendeu seu ofício:

Formado en la vanguardia pictorialista (...), Brehme retomó en su obra los tres elementos que a partir de la litografía definieron a la nación mexicana desde la segunda mitad del siglo XIX: la geografía del paisaje rural y urbano; la arquitectura, prehispánica, colonial y vernácula; la etnología de los tipos populares y la escena costumbrista (AVILÉS, 2006, p. 61).

As imagens que compõem o livro *México Pintoresco*, segundo Mendoza, seguem determinada lógica de organização, uma sequência pensada para dar a ver uma determinada história do México: o livro começa com uma fotografia da Cidade do México, com sua arquitetura e monumentos, mas também uma cidade moderna como qualquer outra grande cidade em começos do século XX; segue para os arredores da capital, marcados pelos elementos pitorescos dos vilarejos pequenos; por último aparecem as referências ao passado pré-hispânico. Para Mendoza, essa construção que coloca o pitoresco entre o presente e o passado, pretende ressaltar seu caráter de vínculo, de amálgama entre tempos e histórias complexas e distintas que juntas, na forma mais importante que adquirem, o pitoresco, formam o México e o povo mexicano (MENDOZA, 2006, p. 62).

No caso das figuras humanas que aparecem no livro de Brehme, Debroyse chama a atenção para o caso de personagens típicos: uma tehuana e uma china poblana, que eram na verdade modelos caracterizadas para a ocasião, “antecedentes de las tipificaciones de Luis Márquez” (DEBROISE, 2005, p. 102-103). Tanto pela escolha dos temas como pela maneira de trabalhá-los, pelas técnicas que utilizou, Brehme será considerado o primeiro fotógrafo pictorialista do México, responsável pela introdução no país, das então consideradas modernas técnicas utilizadas pela estética pictorialista:

Brehme fue asimismo el introductor en México de las modernas técnicas “pictorialistas”, los virados con ácidos, las grasas bicromatadas, los filtros que usará hasta el exceso su vecino, Juan Ocón, así como la compleja y pulcra técnica de impresión en papel de platino, que enseñó a su amigo el ingeniero Fernando Ferrarri Pérez, y a un joven discípulo de éste que tenía la costumbre de acompañarlos en sus excursiones fotográficas dominicales por los caminos del Valle de México hacia 1920-1921: Manuel Álvarez Bravo (DEBROISE, 2005, p. 104).

Podemos afirmar que desde o século XIX existiu na fotografia mexicana um “culto del paisaje” (DEBROISE, 2005, p. 108), que em muitos momentos se uniu ao propósito do desenvolvimento do turismo no país. No caso das paisagens de Brehme difundidas na forma de cartões postais, vemos esse propósito publicitário de divulgação da imagem do México perdurar até os anos de 1940. Conjuntamente com a difusão da imagem do país, o fotógrafo também fortalecia a imagem de seu estúdio, na forma comumente utilizada dos selos colados no reverso da imagem, com o nome do estúdio e sua localização, o número da imagem e a referência ao lugar onde a fotografia havia sido realizada:

En otro contexto, el auge y la distribución que tuvieron las postales de Brehme, entre la segunda década del siglo XX y hasta los años cuarenta, sirvieron como medio publicitario para promover la imagen de la nación mexicana a un bajo costo. Asimismo, la publicación de las mismas se extendió a revistas como *National Geographic*, y nacionales como *Revista de Revistas* y *Mapa*. Esta labor de difusión hacia y sobre su patria adoptiva llevaba implícita la promoción de su estúdio: Fotografía Artística Hugo Brehme. Como la mayoría de sus colegas, incluyó un sello al reverso de cada postal, con información de la dirección del estudio, el número de imagen y la referencia del sitio fotografiado; el criterio para seleccionar las imágenes tenía una clara estrategia comercial de acuerdo con un fin editorial: postales, libros e inserciones en prensa. Brehme introdujo en México nuevos elementos técnicos de la fotografía, además de un recurso que puede considerarse como antecedente publicitario: la tarjeta navideña (AVILÉS, 2006, p. 62-63).

Ainda com relação à paisagem como propaganda do país para o turismo, Debroyse afirma que em 1935 a revista dedicada ao fotógrafo amador *Helios*, traduziu um artigo de Eugene Witmore, apresentando ao turista que fosse viajar ao México uma síntese dos lugares comuns da paisagem do país, além de seu “facinante material humano”, como os vendedores ambulantes, presentes em todo o território nacional, os charros, ginetes e laçadores, e claro os indígenas “listos como relâmpagos”, tímidos, mas que em alguns casos, “unos cuantos centavos o un trago de pulque desvanecerá toda su timidez”. As construções coloniais das cidades maiores são descritas como sendo “atrapalhadas” pelas fiações telegráficas e telefônicas, as ruas estreitas, as igrejas, as ruínas: os símbolos da modernidade sobrepostos e enfeando as belezas coloniais. Não poderiam se esquecer da luminosidade tipicamente mexicana: a luz extremamente brilhante e a sombra extremamente densa. E o grande destaque para as nuvens que “en todo México son sensacionalmente hermosas” (WITMORE apud

DEBROISE, 2005, p. 106-107). As prescrições de Witmore para o turista que viajava ao México vinha com o alerta de que muitos viajantes desavisados haviam tido suas câmeras confiscadas por uma lei que regulamentava o uso de câmeras fotográficas, muito provavelmente originado do costume de alguns turistas em mostrar o México como um “país sucio, infestado de pordioceros y ladrones” (WITMORE, 2005, p. 105).

A grande difusão da imagem do país feita pela fotografia foi bastante efetiva, ganhando muitas vezes função propagandística, e como vimos acima no caso de Brehme, bastante duradoura. Em 1951, a jornalista venezuelana Rosa Castro, cofundadora da revista *Hoy*, perguntou a fotógrafos como Lola Álvarez Bravo, Gabriel Figueroa, Luis Márquez, Faustino e Cándido Mayo, Ismael Casasola, Luis Santamaría, Manuel Madrigal e Enrique Díaz, o que pensavam da fotografia mexicana e se existia uma escola mexicana de fotografia. O ponto em que coincidiram as opiniões desses fotógrafos foi também em certa altura, coincidente com a de Witmore, de que o México era um país “absolutamente fotogénico: [con] sus ruinas arqueológicas, sus monumentos coloniales y su peculiar paisaje”. Aí estaria fundamentado o desenvolvimento fotográfico do país: “La labor de los fotógrafos en favor de México há sido magnífica, como propaganda en favor de México” (DEBROISE, 2005, p. 108).

Essa estética da paisagem mexicana teve muitas linhas, muitas direções e abordagens, indo de uma relação mais próxima à da ideia romântica de fins de XIX, a uma abordagem que procurava detalhes dessa natureza, mais próxima de uma estética abstrata e da fotografia direta, sendo divulgada pelo mundo através de álbuns fotográficos como o de Pierre Verger, *Mexico*, de 1938, o de George Hoyningen-Huene, *Mexican Heritage*, de 1946, o de Eliot Porter, *Mexican Celebrations*, de 1951 (DEBROISE, 2005, p. 110-115). Destacamos que a questão da paisagem como propaganda, assim como a conformação de uma tipologia humana é importante no caso deste trabalho a partir do momento em que foi um tema de destaque dentro do Club Fotográfico de México, sendo presença predominante entre os trabalhos de seus associados: “De 1948 a 1950 los temas que dominan son bosques, iglesias, niños, rostros de ancianos, cactus, arquitectura, gatos, flores, ventanas, calles típicas, desnudos com poses escultóricas, dunas y naturaleza muerta” (SALINAS apud DEBROISE, 2005, p. 110).

Se Brehme hoje em dia é considerado por alguns estudiosos da fotografia como o fotógrafo de transição entre uma fotografia pictorialista e uma fotografia direta, como vimos no primeiro capítulo deste trabalho, ele também acaba se localizando em meio à outra transição importante da história da fotografia, o momento em que os estúdios fotográficos

começam a perder sua força, dando espaço para o surgimento do “reporter- fotógrafo” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 25).

Em 1910 Brehme abriu seu primeiro estúdio na cidade do México, que logo se tornou um dos mais visitados, onde comercializava seus retratos e as muitas imagens que fazia de suas viagens pelo território mexicano na forma de cartões postais, como vimos. No entanto, já no ano de 1911, em meio à Revolução Mexicana, entrou para a Agência Fotográfica Mexicana, organizada por Agustín Víctor Casasola, participando da extensa documentação da revolução. O trânsito de Brehme pela agência de Casasola e a reprodução de suas fotografias em periódicos da época, assim como a atuação de Agustín V. Casasola, a abertura de uma Agência para poder cobrir visualmente os acontecimentos recentes do país, aponta diretamente para outro lugar da fotografia, os jornais. No México, já desde a primeira década do século XX era possível encontrar jornais ilustrados com fotografias, iniciativa de Rafael Reyes Spíndola, fundador de jornais que utilizavam prensa de rotogravura como *El Universal*, *El mundo Ilustrado*, *El Imparcial* e *El Mundo* (DEBROISE, 2005, p. 254), e que foi o espaço privilegiado para a circulação das imagens da Revolução.

Se a Revolução Mexicana aparece como “una suceción - sin coordinación alguna - de movimientos contradictorios, aislados, reunidos y desunidos alternadamente”, a história da fotografia da Revolução seguiria da mesma forma: “compleja, inaprensible y contradictoria” (DEBROISE, 2005, p. 259). As histórias da fotografia da Revolução, da família Casasola e da imprensa mexicana estão profundamente vinculadas ¹⁴⁵, não nos cabendo aqui uma discussão aprofundada do tema. O que nos importa mais pontualmente nessa questão diz respeito à forma como começaram a ser fotografados os grupos sociais que até o momento da Revolução aparecem ligados à paisagem na construção do “pitoresco”.

Se até a década de 1910 importava aos fotógrafos do porfiriato registrar “el paisaje (físico, humano) y asumir como naturaleza domeñada a multitudes o montañas, a indígenas o atardeceres” (MONSIVÁIS, 2012, p. 20), a fotografia da Revolução possibilitou a existência de um rompimento com esse padrão imagético:

A Revolução Mexicana marcou o momento de ruptura nesses padrões e revelou parcelas da sociedade, “registradas” até então apenas como “tipos humanos”: camponeses, indígenas e operários. Essas camadas sociais adquiriram nova fisionomia, pois os personagens populares que antes eram classificados como curiosidades nacionais irromperam como os principais protagonistas na cena social. A fotografia, por sua estreita vinculação com a indústria informativa, teve que

¹⁴⁵ Sobre o tema ver: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. **A fotografia a serviço de Clio**. Uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940). São Paulo: Editora UNESP, 2006.

buscar novos padrões visuais, e de certa forma pôs-se à frente dos próprios artistas plásticos. A realidade da guerra se sobrepôs aos velhos hábitos de registro visual. As fotografias de indígenas, operários, gente simples, soldados federais, as *soldaderas* fizeram esses novos personagens adquirirem nas páginas dos periódicos um hieratismo sem precedentes na iconografia mexicana. E as cenas de violência criaram uma nova atmosfera social. Essa nova imagem acabou sendo determinada pelas circunstâncias políticas que a ela imprimiam uma direção informativa vinculada sempre aos interesses dos diferentes governos que estiveram no poder a partir da vitória da Revolução (BARBOSA, 2006, p. 49-50).

A partir da Revolução torna-se impossível voltar à fotografia que se fazia em fins do século XIX sem correr o risco “de moverse en el vacío del anacronismo” (MONSIVÁIS, 2012, p. 30). Além do mais, as fotografias da Revolução marcaram a popularidade da figura do “reporter- fotógrafo”, sempre com a câmera no ombro, de tripé em riste, aquele que estava em todos os lugares, mostrando ao público os acontecimentos recentes ¹⁴⁶. Segundo Daniel Escorza Rodríguez, os chamados “reporter-fotógrafo” que trabalharam no país desde o final do século XIX, mas principalmente nas primeiras décadas do XX, começaram a deslocar a importância da figura do fotógrafo de estúdio quando desenvolvem uma estética própria, de acordo com as necessidades de apresentar as notícias com rapidez, tendo em vista a noção de instantaneidade: “Hacia 1909, la figura del reporter-fotógrafo era conocida en el medio, y era vista como un nuevo tipo de trabajador de la noticia” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 25). Cria-se de certa forma uma contraposição entre as atividades do fotógrafo de estúdio e do fotógrafo de jornal, que dizia respeito diretamente às necessidades do trabalho de cada um, sendo que o fotógrafo de estúdio tinha tempo e condições de controlar sua produção, ao passo que o repórter fotográfico tinha que desenvolver seu trabalho através das técnicas disponíveis em uma pequena fração de tempo, o momento em que a ação acontecia, tendo assim um controle mínimo do resultado de seu trabalho:

¹⁴⁶ Daniel Escorza Rodríguez, em artigo sobre Agustín Víctor Casasola, aborda o período em que este trabalhou como repórter exclusivo dos jornais e revistas ilustradas, ainda durante o porfiriato. Sobre os temas abordados nesses periódicos, Rodríguez ressalta: “(...) se referían a acontecimientos de la vida cotidiana de la Ciudad de México, como eran las novilladas y corridas de toros; las kermeses organizadas en Mixcoac, Tacubaya o en Coyoacán; los textos referentes a los ferroacarriles eléctricos, a instituciones como el Hospital General, o a la colocación de la “primera piedra” ya sea del edificio de Correos o de la columna conmemorativa de la independencia; crónicas sobre las fiestas del Club Hípico alemán, de las fiestas de la junta española de Covadonga – en el Tívoli del Eliseo – o de las fiestas de las Flores; narraciones de los ejercicios militares en el campo de la Vaquita, o de ceremonias cívicas en las que participaba el presidente de la república. En todos estos eventos el reportero Agustín V. Casasola comenzaba a tomar fotografías con la intención expresa de publicarlas en el Semanario Literario Ilustrado de El Tiempo. Contra la creencia generalizada, en todas ellas – o en la mayoría -, se le concendería el crédito a su trabajo. En algunas otras, como en las de corridas de toros, por ejemplo, se hacía el énfasis en la captación del instante, cuando el crédito lo colocaban como ‘Instantánea de A.V. Casasola’” (RODRÍGUEZ, 2006, p. 26-27).

La figura del retratista de estudio se convirtió en una referencia contrapuesta a la fotografía periodística, en el sentido de que el fotógrafo de gabinete controlaba todas las variables técnicas para hacer un retrato: la iluminación en interiores y exteriores, el tiempo de exposición, el ángulo de visión, y quizá la expresión del retratado. En cambio, el reporter-fotógrafo todavía no contaba con la práctica ni con los elementos técnicos para poder controlar todas estas variables. Este nuevo tipo de fotógrafo se enfocó más a la noticia inmediata y a la “ilustración” de la realidad (RODRÍGUEZ, 2006, p. 26).

Se em princípios do século XX as capas das revistas ilustradas eram feitas ainda por retratistas renomados como os irmãos Valletto, Octaviano Mora, Emilio Lange, Frank Clarke e outros, sendo essas capas reproduções de retratos ou imagens de estética pictorialista, aos poucos a estética da instantânea tomou conta também das capas, sendo a primeira feita por Casasola, a da cerimônia fúnebre do Papa León XIII na catedral metropolitana em 1903 (RODRÍGUEZ, 2006, p. 29). Debroise ainda identificou a crise da profissão de fotógrafo retratista relacionada com a difusão das câmeras portáteis. Diante da baixa procura pelo retrato de estúdios, esses profissionais desenvolveram outras atividades ou focaram sua prática em setores menos favorecidos da sociedade, aqueles que não podiam comprar sua própria câmera e fazer suas próprias fotos. Outro campo de atuação foi o das fotografias para documentos, “con los famosos formatos ‘infantil’, ‘mignon’ y ‘pasaporte’” (DEBROISE, 2005, p. 83).

Com o final da Revolução Mexicana, na década de 1920, entrou em curso no país um processo de modernização que tinha como prioridade o desenvolvimento de um projeto de identidade cultural profundamente embasado na educação da população. O governo de Álvaro Obregón (1920-1924) foi um período de relativa paz logo depois do intenso processo revolucionário, sendo sua tarefa mais importante legitimar seu governo diante das nações estrangeiras, especialmente Estados Unidos, desconstruindo a imagem de país bárbaro e violento que a Revolução havia deixado (FIGARELLA, 2002, p. 33). Obregón entendeu que para chegar à modernidade (industrialização) e mudar a visão estrangeira sobre o país, precisava combater o analfabetismo, que na época abrangia 80% da população. Dessa forma, o investimento na educação das massas populares se estabeleceu como prioridade: “sin masas mínimamente actualizadas ni habrá insdustrialización ni tendrá mucho caso el esplendor de la elite” (FIGARELLA, 2002, p. 34). Programas de Estado para incentivar a educação foram então desenvolvidos, tanto no governo de Obregón, como no de seu sucessor, Plutarco Elías Calles (1924-1928):

A partir del gobierno del general Obreogón y durante el gobierno de Calles se crean varios programas de Estado para incentivar la educación y las comunicaciones, para

desarrollar la industria y el comercio y propiciar las inversiones extranjeras. El desastre de la guerra trae como consecuencia la desarticulación del país en lo social, moral y cultural, por lo que se piensa en la educación, el arte y la cultura como factores democráticos y homogeneizadores con base en un discurso profundamente nacionalista. El nacionalismo sirvió de instrumento ideológico cultural cohesionador, legitimando el proceso de reconstrucción nacional y cumpliendo una función vital en el paso de la barbarie revolucionaria a la tarea de reedificación posrevolucionaria (FIGARELLA, 2002, p. 34).

Nesse momento logo após a Revolução, o México desenvolve a noção de nacionalismo, ou como afirma Figarella, uma vontade de poder nacionalista que se vincula com a unificação e institucionalização do Estado capitalista moderno. Citando Roger Bartra, Figarella ressalta que em última instância, o nacionalismo se define como um fenômeno complexo, ligado profundamente à ascensão do capitalismo e à burguesia emergente deste (FIGARELLA, 2002, p. 34). A autora aponta ainda para as diferenças no que diz respeito às celebrações nacionais: pensadas para elite do país durante o porfiriato, como o Centenário do Grito de Independência em 1910. Em 1921 se tornou a festa da “Consumación de la Independencia”, caracterizada pelo caráter nacionalista e popular. Nesse sentido, várias comemorações públicas podem ser citadas, como o patrocínio de exposições de arte popular por órgãos do governo e distribuição de brinquedos e doces às crianças das classes populares:

(...) las celebraciones culminan con una gran Noche Mexicana en el Parque de Chapultepec: danzas folklóricas, orquestas de música típica, baile y fuegos artificiales. El tono populista del gobierno nacionalista ya está dado y se mantendrá en décadas posteriores (FIGARELLA, 2002, p. 35).

A procura por uma identidade mexicana, pela “mexicanidad” torna-se elemento de grande importância durante esse processo de nacionalização tão preocupado com a homogeneização do território nacional, de sua cultura. Uma parte importante da intelectualidade da época envolvida com esse processo entende que estavam vivendo um momento importante para a procura da mexicanidade, já que o movimento (aqui com o sentido de deslocamento, de mover/tirar do lugar anterior) trazido pela Revolução havia possibilitado que o “verdadeiro” México, o México enterrado, ressurgisse.

Segundo Debroyse, o tom do nacionalismo cultural pós-revolucionário foi dado em 1923, com o manifesto do recém-criado Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, quando este afirma que a arte do povo mexicano é a manifestação espiritual maior e mais saudável do mundo, assim como a tradição dos povos indígenas do México a melhor de todas (DEBROISE, 2005, p. 195). Para Monsiváis, na procura pela resposta a pergunta “¿Qué es el nacionalismo cultural?”, entre tantas outras afirmações, poderia-se dizer que era um “orgullo

ante posesiones y yacimientos artísticos y el compromiso moral de atender las urgências expresivas de una nación nueva o diferente” (MONSIVÁIS, 2012, p. 29). Se a intelectualidade do porfiriato havia buscado suas figuras heroicas no período anterior à Conquista, essa nova cultura pós-revolucionária proposta por José Vasconcelos ¹⁴⁷, à frente da Secretaria de Educación Pública, e antigos membros do Ateneo de la Juventud de 1909 ¹⁴⁸ “se encuentra en los márgenes de la sociedad urbana, en los territorios que han sobrevivido, a costa de qué sacrificios y empeño, todos los horrores y todas las conquistas” (DEBROISE, 2005, p. 195 – 196):

¹⁴⁷ José María Albino Vasconcelos Calderón (1882 – 1959) teve papel importante no processo de institucionalização da Revolução Mexicana durante o governo de Álvaro Obregón, quando ocupou o cargo de Secretário de Educação Pública. Em nosso mestrado (posteriormente publicado em livro) sobre o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz e a escrita de seu livro de ensaios **El labirinto de la soledad**, Vasconcelos foi um personagem importante. Sobre José Vasconcelos e o nacionalismo cultural e a criação do Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores em 1923 citado acima, temos: “José Vasconcelos surgiu na cena mexicana durante o projeto obregonista de reconstrução do país. Quando o departamento de educação tornou-se ministério, Vasconcelos foi seu primeiro ministro, entre 1921, ano de sua criação, até 1924. Exercera anteriormente o cargo de primeiro reitor da Universidade Nacional. Foi responsável pelo programa de educação pública do país, que ficou conhecido como *plan de salvación*, uma utopia educacional que tinha como propósito e ideal o que fora declarado no discurso de posse de Obregón: educar é estabelecer os vínculos nacionais. Foi um projeto amplo considerado por alguns um “renascimento cultural” do México, um movimento social do qual participaram poetas, arquitetos, músicos, pintores, enfim, quase toda a intelectualidade mexicana do momento. Vasconcelos entendia a educação como atividade evangelizadora, por isso, em linhas gerais, seu programa pode ser dividido em: 1º) criação de missões rurais pelo interior do país; 2º) campanhas contra o analfabetismo; 3º) difusão e promoção das artes; 4º) incorporação da minoria indígena; 5º) redescobrimiento, difusão e patrocínio dos artesanatos; e 6º) primeiro contato cultural programado com a cultura latino-americana. (...) Artisticamente, o movimento mais conhecido ocorrido sob o mecenato de Vasconcelos foi o muralismo, identificado nas figuras de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros e Diego Rivera. Com o surgimento do sindicato dos artistas revolucionário surge, também, o manifesto desses artistas que, dirigido significativamente para os camponeses e operários, soldados da revolução e intelectuais não comprometidos com a burguesia, propunha uma arte pública para todos, por isso monumental. Segundo Monsiváis (1993), o surgimento do chamado “Manifesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores”, em 1923, foi o auge do otimismo messiânico populista nacionalista. Mesmo não tendo sido cumprido totalmente, esse manifesto seguiu como um grande documento programático que, de alguma forma, sustentou o movimento pictórico muralista possibilitando chamá-lo de Renascimento Mexicano. Por outro lado, trazia à tona um velho problema, que era o de dar a arte uma função específica no meio social. E nesse sentido, o movimento muralista foi um dos esforços mais bem estruturados do século XX. O êxito por ele alcançado, nos trinta anos seguintes ao manifesto, foi muito grande, influenciando outros países latino-americanos e causando grande impacto nos Estados Unidos. Seu maior mérito foi o de ter recorrido à experiência da vanguarda européia, reproduzindo-a em um outro contexto, o da América Latina”. Cf. GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. **De uma máscara a outra:** questões sobre a identidade em *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. Rio de Janeiro: Editora Baluarte, 2012.

¹⁴⁸ O Ateneo de la Juventud foi “(...) uma associação civil formada em 28 de outubro de 1909, com o intuito de promover reuniões onde fossem discutidas a cultura e a arte. Nesses encontros, faziam-se críticas ao determinismo e mecanicismo do pensamento “comtiano” e “spenseriano”, adotado pelo positivismo do porfiriato. Seus associados reivindicavam liberdade de pensamento, de educação e a reafirmação de valores culturais próprios da América Latina, em contraposição à importação de modelos estrangeiros que havia sido defendida nas últimas décadas do século XIX. No entanto, apesar de frente ao porfiriato surgirem como uma alternativa, como uma possibilidade de reforma, seu conjunto era conservador, de atitudes aristocráticas. Esse pensamento ligou-se ao “arielismo” de José Enrique Rodó, que criou uma rede intelectual extensa por toda a América Latina e que, em linhas gerais, pode ser identificado como um projeto que enfatizava a reivindicação do hispânico-latino, em oposição a invasão saxã, a exaltação do cultural-espiritual mais que o tecnológico”. Cf. GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. **De uma máscara a outra:** questões sobre a identidade em *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz. Rio de Janeiro: Editora Baluarte, 2012.

(...) los intelectuales mexicanos, forjadores de la patria y de una “cultura de la Revolución Mexicana”, se lanzan con entusiasmo al descubrimiento de un territorio, sus mitos, sus leyendas, sus tradiciones, supuestamente enterradas y olvidadas, durante los periodos de opresión colonial, así como de la era porfiriana. Descubrir, entender y valorar a México, a la esencia de este país, significa, por tanto, investigar el “nuevo mundo” que surge de la lucha armada (...). Sin formación previa, los artistas se erigen, sobre la marcha, en antropólogos: Roberto Montenegro, el Doctor Atl y Miguel Coviarrubias coleccionan y exponen “artes populares”; Jean Charlot y Anita Brenner descubren ídolos detrás de los altares; Adolfo Best Maugard inventa un método de dibujo basado en los “siete elementos primarios” de la arte mexicano; Frances Toor recopila corridos y huapangos, y describe las danzas de Los viejitos y de Moros contra Cristianos; Salvador Novo y Xavier Villaurutia encuentran pintores coloniales y decimonónicos olvidados en las provincias (DEBROISE, 2005, p. 195-196).

O indígena (e sua contrução imagética), com suas mais variadas expressões culturais presentes em ritos, mitos, danças, canções, línguas, objetos cotidianos, vestimentas, gestos são então incorporados a esse extenso projeto de redescobrimento do México, mantendo-se sua importância nas décadas seguintes ¹⁴⁹. Por esse motivo, para Debroyse, é importante insistir na “íntima relación de la fotografía mexicana de los años veinte a cincuenta con la antropología” (DEBROISE, 2005, p. 196). Toda a produção fotográfica que resultou dessa aproximação (existem variações bastante amplas) vai desde um olhar que contrói as imagens imbuído de conhecimento sólido sobre as questões indígenas, quanto de viajantes que estiveram por pouco tempo no país. O processo de nacionalização da cultura mexicana estava diretamente vinculado à criação de um imaginário sobre as populações indígenas. No entanto, esse imaginário deveria convergir para a criação de um tipo único, e não reforçar as diversidades das etnias presente no território mexicano. Segundo Antonio Carlos Amador Gil, a busca pela homogeneização, pela criação de uma identidade nacional única que se impusesse às várias etnias, línguas e culturas presentes no território mexicano, encontrou na figura do mestiço o tipo nacional ideal: o “nacionalismo mexicano pós-revolucionário utilizou-se, profundamente, do mito do mestiço” (GIL, 2011, p. 341).

¹⁴⁹ Não poderemos seguir detalhadamente as relações entre a fotografia indigenista e as variações com relação à forma como foram desenvolvidas políticas públicas voltadas aos grupos indígenas vinculadas às propostas educacionais e culturais desenvolvidas no período pós-revolucionário. No entanto, vale ressaltar que até o ano de 1968, segundo Héctor Aguilar Camín e Lorenzo Meyer, a Revolução se manteve como um legado: “A Revolução deixou de ser uma força real depois do mandato presidencial de Manuel Avila Camacho (1940-1946), mas seu prestígio histórico e a aura de suas transformações profundas continuaram dando legitimidade aos governos mexicanos da segunda metade do século XX. Esse brilho mitológico e real do passado recente permitiu, a partir de Cárdenas, que o status quo, embora eivado de falhas e injustiças, fosse apresentado ao país como um fenômeno passageiro, já que o verdadeiro México era justamente o que ainda não surgiu a sim o que estava por surgir. Esse foi um salto ideológico crucial, e sua história é a história de um fato revolucionário num presente contínuo e num futuro que era apenas uma promessa” (CAMÍN; MEYER, 2000, p. 211).

Apoiando-nos em José Antonio Rodríguez (2002) podemos mapear algumas publicações e exposições de fotografias da segunda metade do século XX que mostram a tensão existente na tentativa de criação de imaginários, na busca por uma mexicanidade. Segundo Rodríguez, em 1946 aconteceu a inauguração, no Palácio de Bellas Artes, da exposição *México Indígena*. Concebida por Lucio Mendieta y Nuñez, diretor do Instituto de Investigaciones Sociales da UNAM, instituição responsável pelo acervo fotográfico em questão. A referida exposição teve grande sucesso e fez eco ao livro publicado alguns anos antes por Mendieta y Nuñez: *Valor económico y social de las razas indígenas de México* (RODRÍGUEZ, 2002, p. 12). Nesta obra o autor afirmava não ser possível chamar o México de nação, já que ainda existia em seu território uma grande massa de indígenas que não tinham identificação com o resto da população, de mestiços e criollos, com raiz na cultura europeia, em que se encontrava a manifestação da cultura mexicana, sua unidade ideológica e sentimental. Essa impossibilidade que Mendieta y Nuñez ressalta está então justamente relacionada com a diversidade dos povos indígenas e suas culturas. Para Gil, essas posturas diante do indígena levaram ao que o autor chamou de “discriminação cultural”, processo que teve dimensão pública respaldada por políticas governamentais. Era necessário agregar todas as etnias ao projeto de unificação através da mestiçagem (GIL, 2011, p. 342). Os grupos que nas décadas de 1940 e 1950 ainda não haviam sido “unificados” passaram a ser entendidos como um problema a ser resolvido:

Señalava además que pueblos como los tarahumaras, los huicholes, los coras o los lacandones se encontraban fuera de todo concepto de nación porque éstos no tenían un pasado histórico común con que él entendía como “el resto de la población”, o sea los criollos y los mestizos (RODRÍGUEZ, 2002, p. 12).

Segundo Mendieta y Nuñez, as populações indígenas sequer tinham consciência do que viria ser a nacionalidade, se configurando como um perigo para o Estado moderno Mexicano. A imprensa da época descreveu o evento como o descobrimento por parte de um setor da sociedade, mais urbano, de outro setor, formado por grupos indígenas, apresentados como uma revelação (RODRÍGUEZ, 2002, p. 11). A mostra compreendeu uma vastíssima coleção de fotografias iniciadas em 1939, percorrendo uma grande parte do território nacional, feita por Raúl Estrada Díscua e Enrique Hernández Morones. Rodríguez descreve essas fotografias como de representações de personagens de museu de cera, inanimadas, estáticas, ilustrativas:

En ese libro Mendieta publicó diversas fotografías de su tema de “reflexión”: en una de ellas se apreciaba a un indígena mayo representando la danza del El venado como salido de un museo de cera; en otra, un hombre tarahumara aparecía hincado cual flechador (teniendo por blanco un punto incierto en el cielo); y en otras más, los indígenas miraban de frente, con los brazos laxos, aprisionados en el rectángulo de la fotografía. Entonces, ¿qué fué lo que vieron los espectadores de aquella muestra de 1946? (RODRÍGUEZ, 2002, p. 13).

Procurando responder a essa pergunta, Rodríguez aponta para a conformação da exposição *México indígena* com a concepção que Mendieta y Nuñez, a de um país composto por “seres ajenos” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 15). No momento em que os intelectuais estavam preocupados em definir, em conceituar o que seria o mexicano, centenas de fotografias “mostraron las esquematizaciones de los indígenas, que aparecían mirando de frente y de perfil (...); constreñidos de manera hierática dentro de um espacio vivencial que apenas somaba” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 15). Ou ainda, exibindo a pobreza, o exotismo do lugar que habitavam, recortadas de seus trabalhos, de seus afazeres cotidianos, tendo todo seu mundo ignorado, usados se muito como “tela de fundo” para as poses artificiais. Poucos anos depois foi publicado *Etnografía de México*, que mantinha a mesma vertente para abordar o tema. A perspectiva muda somente em 1950, com a publicação de *Folklore mexicano*, de Luis Márquez. Segundo Rodríguez essa publicação apontava “otros excesos” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 18).

Abandonando a ideia de um povo indígena distante, alheio aos interesses da nação, os indígenas de Luis Márquez apareciam através da teatralização extrema do tipo mexicano. Filho de um representante teatral, Márquez começou a fotografar nas oficinas oferecidas na década de 1920 pela Secretaria de Educación Pública, na cidade do México. Em 1933 teve sua única experiência com o cinema, com a concepção do filme *Janitizo*, filmado por Carlos Navarro e com fotografia de Jack Draper (DEBROISE, 2005, p. 208). Como muitos intelectuais e artistas que começaram sua carreira nas décadas de 1920 e 1930, o trabalho de Márquez foi fortemente marcado pela abordagem antropológica. Debroyse ressalta a viagem a Chalma e as festividades que acompanhou nessa ocasião como o que teria marcado seu destino:

A partir de la experiencia en Chalma, Luis Márquez decidió explorar fotográficamente el México (...). Hombre de teatro, coleccionista de trajes indígenas, Luis Márquez llevó los estereotipos, la teatralización de “lo mexicano” hasta las últimas posibilidades, a un grado de hiperestetización que sólo encontramos en las fotografías con referencias prehispánicas, de Annie Leibovitz para el Mundial de fútbol de 1986, pero cuyos antecedentes podemos rastrear en cierta iconografía de “tipos populares” del siglo XIX (DEBROISE, 2005, p. 208).

Para Rodríguez, no caso de Márquez, a ideia era recompor uma imagem nacional, já que a realidade não se apresentava como o fotógrafo entendia que tinha que ser o povo do México: procurava um ideal cenográfico. Essa maneira fantasiosa de Márquez compor sua realidade da população mexicana está presente nos olhos azuis que era possível ver em uma de suas tehuanas, na pele escurecida por produtos de beleza das modelos da capital para que se tornassem oaxaqueñas, assim como não lhe foi estranho que nas páginas de *Folklore mexicano* surgisse Emilo “El Indio” Fernandez caracterizado para seu papel em *Janitzio*, sem que uma legenda avisasse o leitor de que se tratava de um personagem de filme, de uma ficção (RODRÍGUEZ, 2002, p. 18-19). Em entrevista, falando sobre o México e o mexicano, Márquez se aproxima bastante da afirmação que havia feito Withmore, no começo do século XX, quando afirma o México como país fotogênico por seus “tipos” e por sua paisagem:

(...) en una entrevista de 1951 declaró que México era “un país absolutamente fotogénico (...) con la característica de sus tipos y sus paisajes que le dan la personalidad que tiene y que es única en el mundo (...). Por eso Márquez reconfigurava y modelaba la cultura indígena en un adecuado espectáculo. Una visión nada intranscendente porque Márquez había inundado el mercado de imágenes fotográficas desde hacía tres décadas – haciendo gran competencia a Hugo Brehme en la stampa mexicanista – y lo seguía haciendo posteriormente (RODRÍGUEZ, 2002, p. 20-21).

No entanto, também na década de 1950, surgiu outra abordagem do tema, que reuniu fotógrafos como Lola Álvarez Bravo, Bernice Kolko, Nacho López, Gertude Duby Blom, Walter Reuter, Mariana Yampolsky e Ruth D. Lechuga, que segundo Rodríguez se aproximava de uma visão mais humanista sobre os indígenas (RODRÍGUEZ, 2002, p. 21 - 28). Essa perspectiva diferente foi apontada, por exemplo, por Lola Álvarez Bravo:

Estoy segura que en muy poco tiempo podrá la fotografía mexicana (...) distinguirse, tanto como ahora se distingue la pintura hecha en México. Por supuesto me refiero a la buena escuela de fotografía mexicana, que no quiere decir “burritos”, “petates”, ni ninguna especie de *Mexican curius*, sino a la obra de aquellos que han aprendido a ver y, por lo tanto, a expresar la fuerza de un país (BRAVO apud RODRÍGUEZ, 2002, p. 23-24).

Essa procura por “expresar la fuerza de un país” através da fotografia chocava-se, como vimos, com uma longa tradição de representação do indígena, que vinha desde o século XIX, sendo um entrave para a visão mais humanista desse novo grupo de fotógrafos (RODRÍGUEZ, 2002, p. 24). Além de se contrapor a essa tradição da fotografia que vinha sendo repetida desde o século XIX, essa visão humanista também se posicionava contra a ideia do México moderno, industrial, urbano, cosmopolita, defendida pelo presidente Miguel

Alemán ¹⁵⁰ (RODRÍGUEZ, 2002, p. 27). Essa geração de fotógrafos entendia o mundo indígena como um espaço de encontro, de integração, de conhecimento (RODRÍGUEZ, 2002, p. 27). Essa ideia de integração com o espaço do outro, de entendimento desse espaço como lugar privilegiado para a construção de um conhecimento/autoconhecimento sobre o outro e sobre si mesmo através de uma relação de respeito, fica evidente na fala de Nacho López:

Cuando la cámara es un enlace de amistad, de legítima intercomunicación, el fotógrafo asume una gran responsabilidad y un compromiso que implica una posición crítica y de análisis. Con un previo bagaje de sólida información, llegará a la comunidad indígena, y tímidamente, después de algún tiempo y pidiendo los permisos necesarios, usará su cámara. Sabrá hasta dónde es aceptado o rechazado por la familia y tendrá sumo cuidado en no transgredir los límites de la más elemental educación (LÓPEZ apud RODRÍGUEZ, 2002, p. 27).

Essa geração de fotógrafos rompe com a construção visual de um indígena distante, hierático da tradição do século XIX vinculada a uma antropologia do exotismo das “raças”, imagem produzida para o consumo europeu, que sujeitava seus retratados, expondo sua imagem desvinculada de um espaço, de tempo de uma cultura. Procuravam se embrenhar na cultura que iriam depois fotografar, conhecer, entender, produzindo assim uma documentação visual em que as mais diversas etnias mexicanas aparecem em atividade, em suas festas, em seu cotidiano, vivendo sua cultura, envolvidos por seu espaço e por seu tempo. São imagens que produzem sentidos, que remetem a vivências aprofundadas, que olham e fazem ver ¹⁵¹.

¹⁵⁰ Miguel Alemán Valdés foi presidente do México de 1946 a 1952. Seu governo foi caracterizado pela forte industrialização do México. Vale ressaltar aqui a participação dos indígenas no processo de modernização do país, que aconteceu de forma distinta de outros países da América Latina, como o Brasil por exemplo. Segundo Gil, “ao contrário de outros países que no processo de modernização econômica capitalista introduziram grande quantidade de imigrantes europeus e discriminaram e exploraram os indígenas como uma categoria étnica separada da população (NAVARRETE, 2004, p. 99), o processo de mestiçagem no México partiu de uma perspectiva em que os indígenas deviam participar e ser incorporados à comunidade nacional mexicana desde que abandonassem a sua cultura e sua identidade. Para que isso ocorresse, foi instaurado pelo Estado o indigenismo, uma política sistemática para tentar resolver a questão indígena e incorporá-los definitivamente através da mestiçagem. O indigenismo implementado pelo Estado mexicano continha 3 elementos fundamentais: a denúncia da integração e opressão do índio; a busca de políticas de superação da situação indígena pelo caminho da integração e a manifestação do caráter mestiço do continente. O indigenismo foi uma política governamental nutrida por uma visão de mundo que destacava as políticas e ações dirigidas aos indígenas, porém, de uma perspectiva não indígena. Os objetivos dessa política eram muito precisos, pois buscavam criar e inculcar uma cultura nacional compartilhada tentavam integrar, ou seja, de fato, ‘mexicanizar’, no sentido de homogeneizar, os povos indígenas à vida nacional e, como consequência indireta, por em prática medidas dirigidas a melhorar os níveis de vida da população indígena” (GIL, 2011, p. 342-343).

¹⁵¹ A questão não se resolve de maneira tão simples. É inegável que exista uma diferenciação na maneira de fotografar os grupos indígenas por essa geração de 1950, mas nem sempre essa nova maneira deixa de ser uma forma de folclorização para alguns autores. Por exemplo, para Debrouse, a fotografia de Nacho López continuava a ser folclórica. López fotografou principalmente a cidade, mas teve contato com o povo mixe por ter trabalhado para o Instituto Nacional Indigenista. No prólogo de seu livro *Los pueblos de la bruma y el sol*, escreveu: “Pocas veces he logrado permanecer largo tiempo en comunidades y pueblos. Por ello mi visión fotográfica se queda corta. Las imágenes de este libro son sólo una tímida aproximación al pueblo mixe que me permitió compartir

A produção fotográfica de Ruth D. Lechuga se insere nessa geração de fotógrafos. Assim como Luis Márquez, Lechuga também fez várias viagens a lugares como Chichén Itzá, que lhe despertaram o interesse tanto pela fotografia quanto pelas culturas indígenas. Assim como Márquez também ficou conhecida como colecionadora de artefatos indígenas, principalmente de máscaras. Márquez e Lechuga viveram o mesmo momento histórico que tinha como preocupação a criação de imaginário acerca do México e dos mexicanos, mas se posicionaram de maneiras distintas diante dos problemas que necessariamente surgem quando abordamos esse tema, resultando na construção de imagens totalmente diferentes.

Procuramos nesse capítulo traçar brevemente algumas linhas da história da fotografia mexicana que nos encaminharam para a questão que consideramos central em nossa discussão no que se refere ao Club Fotográfico de México e ao Grupo Fotográfico La Ventana: a construção visual do México, principalmente quando relacionada à imagem do indígena. Entendemos que as discordâncias de Lechuga com o meio fotoclubista foram ocasionadas por vários fatores. No entanto, acreditamos que a questão estética, estreitamente vinculada à forma de pensar, de entender e de se posicionar diante dos assuntos retratados, ou seja, que a estética construída sempre teria em sua confecção uma forte carga ética se apresentou como o fator decisivo para que tomasse a decisão de buscar entre os fotógrafos de seu meio, aqueles com os quais poderia desenvolver um diálogo fecundo sobre os temas que lhe eram urgentes, e entre eles, acreditamos ser o do indígena e sua cultura o mais forte.

3.1: A fotografia amadora no México: por uma história plural da fotografia

Toda arte, para ser arte de verdade, deve apreender a plástica emocional do momento presente. Daí que exaltemos o tematismo sugestivo das máquinas. Não se deve esquecer isso.
Manifesto Estridentista nº 3¹⁵²

algo de sus vivencias, siempre a distancia respetuosa. Obvio es que faltan muchos aspectos que aquí no se ilustran: señalar represiones y violencias que estos pueblos ha sufrido por defender sus tierras. Mis fotos son un mero registro y un deseo, despojados de todo folklorismo” (LÓPEZ apud DEBROISE, 2005, p. 214). Para Debroyse, López se equivocava: “(...) justamente por ser distanciadas, respetuosas y tímidas, sus fotografías resultan, finalmente, folklóricas (entendidas en su concepción antropológica, y de ninguna manera denigrante). Son imágenes absolutamente correctas desde del punto de vista de una etnología” (DEBROISE, 2005, p. 214). Mesmo afirmando que não existia na fotografia de López nenhuma intenção de sujeição do fotografado, para Debroyse continuava ser um olhar antropológico, etnográfico, e em última instância, folclórico. Podemos perceber através desse exemplo, que a questão da fotografia dos grupos indígenas é muito mais complicada, permanecendo a necessidade de se examinar detidamente cada fotógrafo e sua maneira particular de construção da imagem, o que aqui não nos compete. Apenas assinalamos a complexidade da questão, que aqui abordamos de maneira geral, para entrarmos em nosso assunto, a relação dessa problemática com o espaço do fotoclube.

¹⁵² MANIFESTO ESTRIDENTITAS Nº 3. In: SCHWARTZ, 1995, p. 163.

Uma espécie de *flaneur*. Assim a historiadora mexicana Patricia Massé adjetivou o fotógrafo amador, figura que surgiu já em forma de uma “masa anónima”, personagem que se “entretenía con y en la calle”, elemento que em suas andanças era capaz de assimilar a modernidade “estridentista”¹⁵³ do começo do século XX mexicano, quando a movimentação e os inesperados acontecimentos das ruas das cidades começavam a ser atrativos (MASSÉ, 2005, p. 10). No entanto o fato da rua e seus personagens começarem a ser atrativos não significava que essa fotografia feita pelos amadores – e os próprios amadores como fotógrafos (de fim de semana ou fotoclubistas) - tivesse alguma consideração como registro ou como arte. Se pensarmos em uma hierarquização das utilidades da fotografia de finais do século XIX e começo do XX no México, vemos que ela não se diferencia nas funções que cumpria, do resto do mundo ocidental: “el reconocimiento de una tradición en la fotografía – cuanto más – atañía a la figura del retratista profesional, o a la del documentalista del paisaje y la topografía nacionales” (MASSÉ, 2005, p. 9).

Denunciada como promotora da “pérdida de la dignidad en el uso de un aparato que había sido promovido fundamentalmente para fines científicos” (MASSÉ, 2005, p. 7), as imagens produzidas por esse novo personagem, feitas com os equipamentos portáteis de fácil manuseio mostravam uma nova série de temas então entendidos como não dignos de serem retratados: “perros, gatos, cavallos, jumentos, borrachos, mendigos y gente fea”. Essa foi a lista de interesse temático dos que andavam pela Cidade do México no ano de 1899, segundo a revista *El mundo Ilustrado* (MASSÉ, 2005, p. 7). O tom jocoso da lista não deixava de revelar o pensamento por trás dela: a fotografia à disposição de amadores perdia suas funções e utilidades, os motivos pelos quais havia se desenvolvido:

(...) testimonio del progreso (...) concebida originalmente al servicio de ambiciones pragmáticas investidas de formalidade, como el registro arqueológico, el topográfico

¹⁵³ O estridentismo foi um movimento de vanguarda mexicano dos anos de 1920, tendo como ideólogo Manuel Maples Arce. Segundo Jorge Schwartz, a distinção dos estridentistas se deu através da forma como aliam a estética à revolução, pois a motivação do grupo vinha da Revolução Mexicana de 1910 e da Russa de 1917: “Com avançado projeto gráfico e ilustrações cubo-futuristas, o poema tenta amalgamar as temáticas da nova metrópole e da revolução social por meio de uma linguagem telegráfica e especializada, e da exaltação da máquina e dos novos meios de comunicação” (SCHWARTZ, 1995, p. 153). No primeiro capítulo de seu livro sobre o pictorialismo mexicano, Carlos Córdova apresenta as relações do estridentismo com a modernidade, principalmente com o rádio: “Si lo miramos de reojo, lo que hacía el Estridentismo era retratar lo que ocurría. De los sonidos a las emociones. De la sensación de confusión que despertaba y de lo promisorio del aparato mismo” (CÓRDOVA, 2012, p. 25). Entre as novas tecnologias que causavam confusão e assombro estava a fotografia: “Assombrosa la fotografía también. Arte primogénito en la era industrial, condición que la ponía en primera fila dentro de esta manía por lo moderno, lo eléctrico, lo urbano. Una fascinación compartida por los nuevos medios, ya fueran el areoplano o la revista ilustrada. El estudio fotográfico era un nodo de la modernidad, en el mismo plano que las estaciones de radio o los aeropuertos. Sus concepciones de imagen también lo eran” (CÓRDOVA, 2012, p. 25).

o el criminalístico, la nueva modalidad tecnológica de la fotografía, al ser puesta al servicio de una masa anónima, vendría a desafiar un modo de relacionarse con el mundo, en el que lo productivo y utilitario había moldeado una mente materialista (MASSÉ, 2005, p. 7).

A fotografia produzida pelo amador/*flâneur* seria então a contraposição à fotografia como ferramenta útil à documentação do mundo moderno. Ela teria dado lugar ao ócio, abrindo espaço para o insignificante, para o que não tem um fim produtivo, rentável. Essa fotografia banal (ou das banalidades) questionava, segundo Massé, a concepção materialista dos usos e funções da fotografia, conferindo à atividade de fotografar a possibilidade de ser também uma distração (MASSÉ, 2005, p. 7). Essa leitura que a autora faz da fotografia dos amadores (ressaltando nesse caso os anônimos, os amadores que Mello (1998) distinguiu dos fotoclubistas, denominando-os de “fotógrafos de domingo”, aqueles que não tinham preocupações com as questões da arte), mostra-se muito interessante como contraponto à leitura comumente feita sobre essa produção sem vínculos nem com as práticas e funções vinculadas ao processo capitalista, nem com as discussões sobre a fotografia como arte.

Essa mudança de perspectiva na abordagem do fotógrafo anônimo põe em evidência o fato de que, dentro da forma dominante do uso da produção fotográfica no período em questão, existia uma nova forma de estar e de ver o mundo moderno que passava pela utilização das novas tecnologias que se apresentavam na forma das câmeras de pequeno formato. Numa perspectiva da historiografia da fotografia, essa vertente de leitura aponta para a valorização desse personagem, por muito tempo renegado à posição de intermediário entre a fotografia-documento e a fotografia pictórica dos clubistas ¹⁵⁴:

(...) el desplazamiento de lo transcendental a lo instantáneo pudo haber sido percibido como un deslizamiento de la fotografía desde las cumbres de una cultura elitista, relacionada con un mundo orientado hacia la productibilidad, y atento al

¹⁵⁴ Segundo Massé, desde o surgimento da fotografia varios personagens hoje reconhecidos como importantes fotógrafos (valor creditado ou através do desenvolvimento científico de sua produção - no caso de, por exemplo, Fox Talbot ou Daguerre -, ou artístico - no caso de Jacques Henri-Lartigue), praticavam a fotografia de forma amadora: “(...) hace falta dejar en claro que no fue sino hasta la década de 1960, cuando la estética de la instantánea irrumpió como una línea institucionalmente visualizada para la fotografía. Según Kevin Moore, esa visualización era atribuible a los esfuerzos del entonces curador del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA, por sus siglas en inglés) John Szarkovsky, quien incluso declaró que él fotógrafo de mayor envergadura lleva el nombre de *Anónimo*, reconociendo de ese modo la contribución acumulativa de una serie de elementos fotográficos por parte de una colectividad. (...). No fue sino hasta el lanzamiento de Lartigue en 1963, desde el MoMA, que el aficionado acunó su impronta en las páginas de la historia de la fotografía. Su ingreso había quedado garantizado, no obstante, por la calidad estética de su contribución, admitida como un legado mundialmente reconocido. Ubicarlo en 1960, la acreditación del aficionado como sujeto en la fotografía representaba - según interpreta Kevin Moore la propuesta elaborada por Szarkowsky (promotor de la figura de Lartigue) - acoger la faceta espontánea, como la cara opuesta a aquella otra aproximación refinada de la fotografía” (MASSÉ, 2005, p. 8-9).

saber científico, hacia los territorios ordinarios de una colectividad sumergida en el entretenimiento, la diversión y la vagancia. Sin duda se trataba de una nueva manera de ubicarse en el mundo (MASSÉ, 2005, p. 8).

Esse artigo de Massé, “La exagerada práctica de la fotografía en México” faz parte do número 24 da revista **Alquímia**, importante órgão informativo do Sistema Nacional de Fototecas, do México. Intitulado “Anónimos y aficionados”, esse número apresenta uma série de artigos que tratam das várias formas de amadorismo na fotografia, dos anônimos das ruas, aos colecionadores e às sociedades de fotógrafos amadores na Cidade do México no começo do século XX. Em sua apresentação desse número da revista, seu editor, José Antonio Rodríguez, abordou o tema do amadorismo/anonimato na fotografia como uma forma de se posicionar “contra la mirada opulenta” (RODRÍGUEZ, 2005 p. 4). A publicação de um número de **Alquímia** dedicado aos amadores e anônimos seria uma forma de recuperar uma importante produção fotográfica, que tratando esse tema toca em questões como a microhistória e a história local da fotografia como forma de se posicionar contra a “mentalidade eurocêntrica de hacer historia de la fotografía”, dando visibilidade ao entendimento de que existem várias histórias da fotografia (RODRÍGUEZ, 2005, p. 4):

Si bien conocemos la historia opulenta de la fotografía, esa que sólo aborda los nombres más evidentes y reconocidos y que ha querido ser impuesta como modelo a seguir, ¿qué hemos hecho en México para recuperar las imágenes surgidas del fotoclube, del anonimato o de aquellas tan despreciadas por haber sido hechas por aficionados o por las personas comunes de la calle? (RODRÍGUEZ, 2005, p. 5).

Na mesma direção localizamos o ensaio de Carlos Córdova, **Tríptico de Sombras**, publicado em 2012, abordando o pictorialismo mexicano dos anos de 1920: “Dado que el pictorialismo resultó el primer movimiento internacionalista de la fotografía (...) se hace referencia a diversos contextos de ideas fotográficas en los años veinte” (CÓRDOVA, 2012, p. 30). Também no México, assim como no Brasil, o pictorialismo manteve-se por muito tempo como produção que procurou responder à massificação da fotografia comercial e aos “amadores de domingo”, sendo o interesse artístico por essas obras resumido à sua semelhança com os processos pictóricos do século XIX, abordado como movimento de características únicas, sem diferenciações. Afirmando a existência no país, tanto de muitos fotógrafos pictorialistas quanto de muitas formas de pictorialismo ¹⁵⁵, (citando inclusive a

¹⁵⁵ Segundo Córdova: “La invitación es para mirar horizontalmente la obra retratística de esa generación, no sólo por sus innegables aportes estéticos, sino por su capacidad para documentar el análisis cultural. Subyugados aún por las supersticiones modernistas, la restauración del pictorialismo fotográfico todavía no alcanza a las

historiadora brasileira Maria Teresa Bandeira de Mello e seu reconhecimento de três fases no pictorialismo brasileiro), Córdova afirma:

Una amplia revisión colectiva para la historia de la fotografía en Occidente que va desarticular las nociones de metrópoli y periferia. (...) Toda historia de la fotografía es hipotética. En las pasadas dos décadas, ha tenido lugar una profunda revisión. Nuevos sujetos y nuevos temas ocupan la investigación y las publicaciones. Esta fasciante relectura – y reescritura – ha involucrado cambios del horizonte de interpretación sobre lo que ha sido el pasado fotográfico, sus métodos y fuentes. Aun así, buena parte de la literatura especializada permanece anclada al pobre entendimiento de que el pictorialismo era una reivindicación del estatuto artístico ante la progresiva popularización y tecnificación del medio (CÓRDOVA, 2012, p. 30).

Existiria então a necessidade de investigar “las características de los distintos pictorialismos” (CÓRDOVA, 2012, p. 31), buscando as particularidades das histórias da fotografia, distante daquela já canonizada “mirada opulenta” (RODRÍGUEZ, 2005, p. 4). Vemos que diante dessa necessidade de pluralizar a história da fotografia, estão os temas que durante as últimas décadas do século XX estiveram à margem dos interesses dos historiadores: o pictorialismo, o fotoclubismo, os amadores em suas mais diversas acepções de acordo com as mais diversas formas de inserção em realidades sociais, culturais, políticas.

3.2: Club Fotográfico de México e Grupo Fotográfico La Ventana: questões sobre a folclorização na fotografia

A fotografia desde o final do século XIX no México figurou como interesse das elites políticas, não apenas como forma de documentação de um governo, de uma sociedade, mas como prática. Segundo os pesquisadores Olaria García Cárdenas e Juan Monroy de la Rosa, “la fotografía aparece como una afición compartida por las elites políticas, económicas y

Academias y a las instituciones. La ausencia informativa ha limitado la identificación de estos materiales en archivos, fototecas, museos, donde recientemente empieza su reconocimiento como una era transcendental para el lenguaje fotográfico. Le asiste la razón a Deborah Dorotinsky cuando anota que: ‘El pictorialismo resulta uno de los campos más desatendidos en la historia de la fotografía en México, creo yo, porque en ocasiones se le confunde con el pintoresquismo, que en definitiva no es lo mismo’. Buen ejemplo es el caso del reconocido pictorialista Hugo Brehme. Autor, patrocinador y hasta aditor del esmerado *México Pitoresco* (1923), indubitablemente el libro cumbre del pictorialismo nacional: ‘El esplendor del paisaje rural y la majestuosidad de volcanes como telón’, al decir de Maya Mendoza. Durante largos años su espectacular México pitoresco fue libro representativo del pictorialismo mexicano, lo que ha llevado a investigadores a preguntarse si acaso don hugo fuera un solitario pictorialista en México” (córdova, 2012, p. 27-28). Segundo o autor, essa seria uma pergunta ingenua, já que existiu sim, uma grande produção pictorialista no país. O desconhecimento dessa produção levou inclusive a não consideração de uma parte importante da obra do próprio Brehme, seus retratos de estúdio, em detrimento de suas fotografias de paisagens: “(...) muy poco sabemos de la epopeya cotidiana de los retratos que se hacían en la Fotografía Artística Hugo Brehme. No hay dudas de que el alemán participava de la caracterización psicológica común a los retratos románticos” (CÓRDOVA, 2012, p. 28).

culturales porfirianas” (CÁRDENAS; ROSA, 2005, p. 23). Partindo da famosa fotografia do Fondo Casasola, *Fiesta en el Hipódromo de Pevalvillo para celebrar el natalicio del Kaiser*, de 1904, em que aparece Porfírio Díaz de frente, olhando para a câmera, tendo ao seu lado uma mulher (identificada como a filha do embaixador alemão no México), de perfil, segurando na mão esquerda, abaixada ao longo de corpo, uma câmera fotográfica de fole, os autores seguem se questionando sobre a prática da fotografia amadora pela elite: é sabido, por exemplo, que o governador do Distrito Federal Guillermo de Landa y Escalón era um praticante amador da fotografia:

Una estereoscópica en vidrio, del Fondo Ezequiel A. Chávez, perteneciente al Archivo Histórico de la UNAM, nos muestra a este personaje sosteniendo una cámara fotográfica, durante una excursión realizada el 27 de septiembre de 1909 al cerro de Xico por un grupo de prohombres porfirianos, entre los que se encuentran Olegario Molina, Ramón Corral, Landa y Escalón y el propio Chávez. La foto tiene una nota manuscrita de Chávez que señala a Landa y Escalón como el personaje del primer plano que se retira de la escena después de haber tomado una fotografía (CÁRDENAS; Rosa, 2005, p. 23).

No mesmo arquivo é possível encontrar várias fotografias em que aparecem personagens ainda não identificados segurando câmeras fotográficas. São informações muito importantes para o mapeamento das sociedades e fotoclubes já no começo do século XX, que conectam a prática da fotografia aos pertencentes à elite porfiriana, à burguesia nascente no país: no ano de 1904 foi fundada a Sociedad Fotográfica Mexicana:

Como es sabido, en mayo de 1904 nació en la Ciudad de México la Sociedad Fotográfica Mexicana, presidida por el licenciado José Luis Requena y formada por profesionales y aficionados, que tuvo por objetivo la celebración de excursiones fotográficas y concursos especiales para premiar el trabajo de sus socios. En la sociedad participaban, entre muchos otros: Miguel Cortina, el ingeniero Ignacio Hidalgo, el licenciado Benjamín Barrios, los doctores J. García y J. Armendáriz, los señores Alejandro Rivera Fontecha (vicepresidente de la Sociedad), M. Jules Gargollo, J. Luis Requena Jr., Ignacio del Collado, F. Muñoz, M. Prado, Julio César y Jenaro Cortina. Algunos de ellos eran personajes importantes (CÁRDENAS; ROSA, 2005, p. 24).

Através da documentação conservada pela UNAM no Fondo Ezequiel A. Chávez ¹⁵⁶, foi possível a constatação de um perfil dos associados à Sociedad Fotográfica Mexicana,

¹⁵⁶ Segundo o artigo, o Fondo Ezequiel A. Chavez está sob responsabilidade da UNAM desde o ano de 1967. Nos arquivos estão acondicionadas 128 caixas e 1.717 peças bibliohemerográficas (livros, folhetos, revistas e outros periódicos), além de 3.013 imagens que compõem a seção gráfica do fundo. Dessas imagens, uma grande quantidade está composta de originais fotográficos realizados em várias técnicas e suportes, sendo que muitas são de autoria do próprio Chávez, outras de seus irmãos, Samuel e David, e ainda sua filha, Leticia. Muitas das correspondências pessoais de Chávez tratam da prática fotográfica: “Uma carta em la que da consejos a su hija

sendo muitos deles personagens importantes como, por exemplo, Benjamín Barrios, advogado e deputado no Congresso da União e o próprio presidente da Sociedad, José Luis Requena advogado e empresário ligado à mineração, candidato à vice-presidência pelo Partido Felicista Nacional ¹⁵⁷, (CÁRDENAS; ROSA, 2005, p. 24). O próprio Chávez chegou a subsecretário de Justicia y Instrucción Pública, reformou a educação primária e a Escuela Nacional Preparatoria no final do século XIX, além de ter colaborado para a reabertura da Universidade Nacional do México em 1910, sendo nomeado seu reitor em duas ocasiões, em 1914 e 1924 (CÁRDENAS; ROSAS, 2005, p. 24-25). A historiadora Claudia Negrete complementa esse quadro, quando ressalta que a Sociedad era entendida na época como uma sociedade científica (além de fornecer dados sobre a periodicidade dos encontros da Sociedad e seu lugar de funcionamento), e quando aponta para o fato de que entre seus associados estavam também presentes fotógrafos de estúdio:

La Sociedad Fotográfica Mexicana surgió como toda una hija de la ciencia: “por sus muchos puntos de contacto y relación con la física y la química experimental, la clasificamos entre las sociedades científicas”. La fundó un personaje importante para la historia de la fotografía mexicana: el ingeniero Fernando Ferrari Pérez, quién fungió como su presidente por muchos años. Entre sus miembros destacados se encontraban los hermanos Torres y los Valletto, que eran los fotógrafos de estudio. Tuvieron actividad constante, ya que se reunían mensualmente en el edificio del ex arzobispado de Tacubaya hasta los primeros años del nuevo siglo XX, en que un amateur, el abogado José Luis Requena, tomó el lugar del ingeniero Ferrari Pérez (NEGRETE, 2005, p. 38).

A documentação do Fundo permite ainda o estabelecimento de características das fotografias feitas por esses amadores. A primeira delas diz de uma uniformidade e regularidade da forma, que para Cárdenas e Rosa se relaciona com uma falta de interesse pela imagem em suas qualidades estéticas, formais, “diseño y organización de los elementos que la forman, contraste tonal, iconografía”. O mesmo desinteresse aparece com relação às técnicas, “‘foco’, ‘exposición’, nitidez, calidad de impresión de las copias, etcétera” (CÁRDENAS; ROSAS, 2005, p. 25).

de cómo manejar su cámara: diafragmas, tempo de exposición (tres segundos em los exteriores, más de diez segundos em el interior), lugar de colocación para tempos prolongados” (CÁRDENAS; ROSA, 2005, p. 25).

¹⁵⁷ Sobre Requena e a Sociedad Fotográfica Mexicana, Cláudia Negrete nos informa: “Cuando Requena llegó a la presidencia de la Sociedad, no era ningún recién llegado al medio fotográfico, sino un aficionado con trayectoria, confirmada con el gran premio que obtuviera en la categoría de ‘instantáneas’, nada menos que en la Exposición Universal de París de 1889. Personaje de intereses y habilidades múltiples: presidente de la Sociedad Fotográfica Mexicana por varios años, promocionó la fotografía desde el ámbito amateur (ya que los miembros de la Sociedad no eran fotógrafos profesionales); fomentó los concursos de fotografía, e incursionó también en la prensa como director de La Semana Ilustrada. Talentoso tallador de madera en estilo Art Nouveau, y candidato a la vicepresidencia de la República con Félix Díaz en 1913. Su contribución a la historia de la fotografía mexicana está todavía por ser valorada” (NEGRETE, 2005, p. 38).

A segunda característica diz respeito à eleição dos temas e objetos fotografados, que conformam uma gama bastante restrita ao âmbito familiar: irmãos, esposa e a filha única de Chávez são retratados na sala, no estúdio, no pátio da casa. Também fazendo referência à vida pessoal do fotógrafo amador, foram encontradas fotografias de suas viagens e passeios pelo país e também no estrangeiro, além de festas e comemorações como a do Centenário da Independência do México e uma viagem à Oaxaca, em que registrou o trajeto ferroviário entre Tehuacán e Oaxaca. Em uma das fotografias sobre as comemorações do Centenário, temos um exemplo muito interessante das “manías particulares de Chávez”, que costumava fazer anotações em suas fotografias:

Em otra fotografía más, de la serie de las fiestas del Centenario, escribió: “1º Centenario del grito de Independencia La Plaza de la Constitución y la Catedral de México a las 10:45 minutos de la noche del 15 de Septiembre de 1910 Fotografía tomada desde los balcones del Palacio Nacional por Ezequiel A. Chavez” (CÁRDENAS; ROSAS, 2005, p. 27).

Para os pesquisadores (que utilizam Bourdieu), essa restrição com relação à temática e à feitura das fotografias desse amador do começo do século XX estava diretamente atrelada à maneira como se entendia e se pensava a fotografia nesse momento, condicionados pela “práctica corriente” de uma determinada parcela da sociedade, cumprindo a função social do “culto doméstico en el que la familia es a la vez el sujeto y objeto”, fazendo dos acontecimentos familiares situações solenes e eternas. Esse condicionamento estaria também vinculado diretamente à indústria fotográfica e à difusão que essa promovia com relação à prática fotográfica através de suas propagandas comerciais, revistas ilustradas, manuais e revistas especializadas, mas, sobretudo através dos “métodos de aprendizaje para aficionados” (CÁRDENAS; ROSAS, 2005, p. 27):

Los concursos de aficionados y de profesionales, los requisitos de publicación de las imágenes, las asociaciones de aficionados, primero y los foto-clubes después, complementan y consolidan el trabajo de la industria, y en este sentido forman parte de la industria fotográfica entendida en su sentido lato. Que algunos de ellos haya rebasado los estrechos límites del aficionado, para alcanzar cualidades estrictamente fotográficas parece ser indubitable. El propio Requena pudiera estar entre ellos, como lo muestra algunas de sus fotografías publicadas en *El Mundo Ilustrado* (CÁRDENAS; ROSAS, 2005, p. 27-28).

Claudia Negrete também ressalta a importância da indústria fotográfica na prática de amadores do final do século XIX e começo do XX:

La incursión eventual de aficionados, es decir, de personas no especializadas em el oficio, y que no vivían de la práctica cotidiana de la fotografía, se dio precisamente hacia finales de la octava década, y la permitieron factores de índole técnica: la introducción de las placas secas y de las cámaras de mano (NEGRETE, 2005, p. 38).

Percebemos que existe uma diferença entre a prática da fotografia na Sociedad Fotográfica de México para a que depois se configurou no Club Fotográfico Mexicano. O interesse por essa prática e a finalidade da imagem que ela produzia sofreu um deslocamento através do qual passou do registro da vida cotidiana da Sociedad (que podemos associar ao “amador de domingo” conforme a distinção feita por Mello (1998)), para a intenção de ser uma escola de fotografia artística do Club Fotográfico de México (a mesma que encontramos no FCCB). Para Debroyse existiu um vínculo direto entre as duas associações, o que fez da Sociedad a antecedente direta do CFM:

En 1904 el fotógrafo aficionado Luis Requena había creado una Asociación Fotográfica de Profesionales y Aficionados, cuya vocación era desarrollar el gusto por la fotografía, organizando excursiones para fotografiar paisajes, edificios y ruinas, primer antecedente del Club Fotográfico Mexicano (CFM), fundado durante la II Guerra Mundial, y convertido en institución formal en 1949. Copia de asociaciones similares de Estados Unidos, el CFM fue, primero, una asociación de aficionados; sin embargo, ante la carencia en México de instituciones o de escuelas dedicadas a la fotografía, muy pronto se convirtió en la principal agrupación de fotógrafos, incluso profesionales (DEBROYSE, 2005, p. 108).

Apontando para a conformação da estética fotográfica que foi desenvolvida pelo CFM, Debroyse ressalta a importância das publicações sobre fotografia. Segundo o autor, a revista *Foto*, que começou a circular pouco antes da fundação do CFM, teria preparado o terreno para o estilo fotográfico marcado pelo “virtuosismo”, o que se tornaria uma marca importante da produção do CFM (DEBROYSE, 2005, p. 108).

A revista *Foto* teria entrado no mercado nos anos de 1930 para substituir a revista *Helios*, importante publicação do final da década de 1920, que havia marcado a “crise” do fotógrafo de retratos, que segundo Debroyse se deu provavelmente pela “difusión entre la clase acomodada de las cámaras portátiles, evidenciada por el espacio que ocupa cada vez más em la prensa la publicidad de la Kodak”, o que fez com que progressivamente um amplo setor da sociedade deixasse de procurar os estúdios para fazer suas fotografias (DEBROYSE, 2005, p. 83). As relações entre indústria fotográfica, publicações de revistas especializadas e a prática amadora se entrecruzam, se evidenciam e se ramificam em linhas diversificadas ¹⁵⁸. O

¹⁵⁸ No caso de *Helios* essa relação se complexifica ainda mais quando em seu terceiro número desaparecem os anúncios de casas fotográficas, e seu editorial volta-se ao ataque direto de uma parcela definida da indústria

primeiro número de *Hélios* circulou em 1929, contendo muitos anúncios publicitários “signo de que el negocio anda bien”, como da American Photo Supply, La Rochester, Foto Mantel, Hugo Brehme e Aurelio Loyo (DEBROISE, 2005, p. 84).

Na direção da revista Debroyse destaca a presença de fotógrafos de estúdio bastante conhecidos na época, técnicos e especialistas em cinema. Aparecem ainda Rudolf Rüdiger e Hugo Brehme como tradutores do alemão, e Antonio Garduño ¹⁵⁹ como tradutor do italiano. A presença de tradutores era importante, pois a maioria dos artigos era de caráter técnico, adaptado de publicações estrangeiras. Esse primeiro número trazia também o anúncio da criação de uma Asociación de Fotógrafos de México, presidida por Macario Gonzáles, e a realização de um concurso de fotografias do qual poderiam participar os leitores da revista. Entre os jurados se encontravam dois membros da Academia de San Carlos, Alfredo Ramos Martínez e Germán Gedovius. Segundo Debroyse, a inclusão de pintores da Academia entre os jurados de concursos fotográficos era uma prática comum (DEBROISE, 2005, p. 84).

Essa Asociación de Fotógrafos de México, segundo nota de Debroyse, teria sido fundada em 1926. Além da já citada Sociedad Fotográfica de Profesionales y Aficionados, em 1920, Agustín Casasola, Ezequiel Álvarez Tostado, Ezequiel Carrasco, Alberto Garduño entre outros, fundaram a Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa. Antes do surgimento do Club Fotográfico de México, na primeira metade do século XX, associações de fotógrafos, profissionais ou amadores, foram comuns:

Nos falta espacio para tratar a fondo las incontables asociaciones, tanto de profesionales como de aficionados, que surgieron en la mitad del siglo XX tanto en la capital como en varias ciudades de provincia. Encontramos por casualidad, en la miscelánea de la Hemeroteca Nacional, los estatutos de la Sociedad Fotográfica de Monterrey, que atestiguan claramente el auge y la institucionalización de la práctica profesional en el conjunto del país. En ese mismo sentido, las investigaciones regionales emprendidas por José Antonio Rodríguez revelan la existencia de sociedades similares en Puebla y Guadalajara. Antes de la creación, en la posguerra inmediata, del Club Fotográfico de México, algunas asociaciones artísticas también crearon también sus “secciones de fotografía”, como fue el caso de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) que la encargó a Manuel Álvarez Bravo y a Heinrich Gutmann. En el caso, la historia de las diversas asociaciones

fotográfica (La Rochester, American Photo Supply, casa Schultz, Agfa Mexicana), caracterizada pelo fato de pertencerem ou terem relações com comerciantes judeus. Os editoriais da revista tornam-se cada vez mais agressivos, amenizando-se somente a partir de 1931, quando a direção passa de Juan de la Peña para Antonio Garduño. No entanto, o tom antisemita que lhe empreendeu De la Peña não desaparece totalmente. A revista foi publicada até 1936 (DEBROISE, 2005, p. 85-87).

¹⁵⁹ No ano anterior à publicação de *Helios*, enviou uma representação mexicana para a Feria de Sevilla, que teve como ganhadores Antonio Garduño, Hugo Brehme, Roberto Turnbull, Livrado García, Ignacio Gómez Gallardo e Tina Modotti, Eva Gonzáles e Eva Mendiola, além de Manuel Álvarez Bravo que recebe um “diploma de honor” (DEBROISE, 2005, p. 84).

fotográficas, así como la de sus filiaciones políticas y estéticas merecen un estudio aparte (DEBROISE, 2005, p. 93).



FIGURA 42: “Miembros de la mesa directiva el día de inauguración del club. Al centro el pergamino que se firmó en este acto solemne”, BCFM, n. 5, 1949.

O fato de existirem no México muitas associações de fotógrafos, tanto profissionais quanto amadores, fez com que o mercado editorial também desenvolvesse publicações voltadas para as duas formas de praticar a fotografia. José Antonio Rodríguez em seu artigo “Revistas para aficionados y profesionales” mapeia esse campo (RODRÍGUEZ, 2005, p. 39-40). A primeira publicação de que se tem notícia como sendo a primeira revista mexicana de fotografia foi *El fotógrafo mexicano*, sendo seu primeiro número

de 1899, primeiro editada por American Photo Supply e depois, a partir de 1939, por Kodak Mexicana, que entre 1928-1929 editou também um folheto dedicado ao mercado latino-americano, *Apuntes fotográficos*. Aparecem ainda, até a década de 1960: *Helios*, revista mensual fotográfica, *Cámara - el primer magazine fotográfico mexicano*, *Foto - boletín mexicano de fotografía*, *Instantáneas*, la revista del aficionado mexicano, *El fotógrafo profesional*, e a publicação do CFM, que teve seu primeiro número de boletim publicado em 1949, intitulado *Boletín del Club Fotográfico de México*, passando, no começo da década de 1960 a chamar-se *A. F. Arte Fotográfico*. Rodríguez ressalta o papel que essas publicações cumpriram tanto na divulgação de um pensamento sobre a prática da fotografia e suas concepções estéticas, quanto dos próprios fotógrafos, ressaltando a importância dessa fonte para a escrita de outras histórias da fotografia:

Um tanto relegadas como fuentes primarias para la historia, las revistas para el aficionado son, sin embargo, una referencia básica de usos y costumbres; esto es, de prácticas y resoluciones que se dieron en proceso en el medio siglo XX mexicano. Sorprendentemente también en donde concurrieron creadores esenciales en nuestra fotografía, después de los mencionados, digamos, también Manuel Álvarez Bravo. Por eso, documentos necesarios para la elaboración de otras historias (RODRÍGUEZ, 2005, p. 40).

O Club Fotográfico de México foi fundado durante a Segunda Guerra Mundial, mas se tornou uma instituição formal apenas em 1949 (DEBROISE, 2005, p. 108). Sua relação com a indústria e comércio fotográfico foi evidenciada já no segundo número de seu boletim, em

fevereiro de 1949, por ocasião da troca de sede do clube, que pelo aumento de seus associados, precisou de um espaço maior para a organização de exposições, reuniões mensais e laboratório. As primeiras reuniões do CFM haviam sido realizadas na Rua Londres, n. 15, contando com apenas 22 membros, passando a contar com 160 em março de 1949 (GUTIÉRREZ, n. 3, 1949, s/p):

Esperamos poder inaugurar nuestra casa en el curso del mes de marzo y no quiero dejar de mencionar la magnífica cooperación que en forma de donativos nos ha hecho la Kodak Mexicana Ltda., la American Photo Supply, la “Photo Regis”, la Ansco, los señores Sanborn y otros mucho más comerciantes que desinteresadamente han cooperado con nosotros con equipo sin costo en la dotación de elementos a este club. También debemos mencionar que la aportación de los socios ha sido de gran ayuda, pues sin ella, no hubiésemos estado en aptitud de lograr este fin (GUTIÉRREZ, n. 2, 1949, s/p).

Ainda no boletim n. 2, na seção intitulada “Ecos de la junta anterior”, temos a informação de que a sede já tinha novo endereço ¹⁶⁰:

Por idea e iniciativa de nuestro Presidente Juanito Gutiérrez y del Sr. Francisco Vives se logro conseguir ya el local del Club em la Avenida Insurgente nº 466 que reúne todas las condiciones que se necesitan para poner los diversos departamentos que requiere nuestro Club y en donde estará también la Secretaría. En forma espontánea la mayoría de los socios suscribieron cantidades en efectivo parapoder hacer frente a todos los gastos que se necesitan hacer para condicionar el local debidamente (MARTÍNEZ, n. 2, 1949, s/p).

A estreita relação do Club com as casas de comércio fotográfico desde sua fundação, se mantendo ao longo da história da associação, em algum momento necessitou de esclarecimentos quanto à função que o clube como local de ensino, de prática fotográfica e não de comércio. No edital do boletim de novembro de 1949, assinado pelo então presidente do Club, Juan Gutierrez, insiste na autonomia da associação diante das relações comerciais, nas bases sob as quais tinha sido fundado, de liberdade de expressão. A intenção do editorial em ressaltar a autonomia do Club diante do comércio fotográfico seria a de frisar que, apesar de ter sido fundado por amadores com a ajuda de determinadas casas e distribuidoras de produtos fotográficos, isso não os impedia de manter realações com outros comerciantes, assim como não se colocavam como representantes dos produtos vendidos pelas casas que os apoiaram:

¹⁶⁰ Em 1950 a sede volta a mudar de endereço, passando a funcionar na Rua San Juan de Letrán, n. 80 (EDITORIAL, n.4, 1950, p. 5).

Los fundadores de este Club que son los asociados y las casas distribuidoras de artículos fotográficos mostraron su espontánea y desinteresada cooperación, sin mayor mira que la de hacer un Centro de Aficionados a desarrollar el arte de la fotografía y sin el menor egoísmo y finalidad de interés comercial para el futuro. La autonomía es privilegio que se conquista a base de un desinterés absoluto, y el hecho de sentirse sin obligaciones o compromisos morales, es en realidad la labor de bien pensar y sensato sentir. (...) No contraer compromisos comerciales dentro de nuestra Institución es básico, puesto que de esa manera nunca se cerrarán las puertas para los elementos que componen la industria y comercio fotográfico, fuentes principales éstas de información y prosperidad en el Arte (GUTIÉRREZ, n. 11, 1949, s/p).



FIGURA 43: Algumas propagandas de casas de produtos fotográficos encontradas nos boletins do CFM no ano de 1949.

O perfil de seus associados também é claramente delineado no Editorial do boletim, em março de 1949 e segue o esperado em uma associação desse tipo, assim como vimos no Brasil: profissionais liberais, comerciantes, industriais, ou seja, “lo más granado de la sociedad”. Alguns fotógrafos profissionais faziam parte da lista de associados do clube. Encontramos no primeiro número do boletim, de janeiro de 1949, o nome de Gabriel Figueroa na lista “Socios del Club Fotografico de México”, classificado como membro honorário (SOCIOS DEL CLUB FOTOGRÁFICO DE MÉXICO, n. 1, 1949, p. s/p):

Ya tenemos dentro de los socios todas las actividades sociales representadas: ingenieros, doctores, banqueros, comerciantes, diplomáticos, abogados y en general lo más granado de la sociedad de México como profesionistas miembros de nuestro Club (GUTIÉRREZ, n. 3, 1949, s/p).

Também em 1949 começaram as seções de cinema do clube, que funcionavam nos finais de semana. A ideia era abrir o clube para que fossem exibidos filmes aos sócios e suas famílias, mas também ao público geral. Em maio de 1949 encontramos na seção “Noticiero”: “CINE: em breves dias y por gentileza de nuestro consocio el Dr. Héctor Arana se iniciarán exhibiciones de cine sonoro todos los sábados desde la 6 p. m. y podrán concurrir las familias de los socios, con la gente menuda” (VISOR, n. 5, 1949, s/p). Já em julho do mesmo ano, o

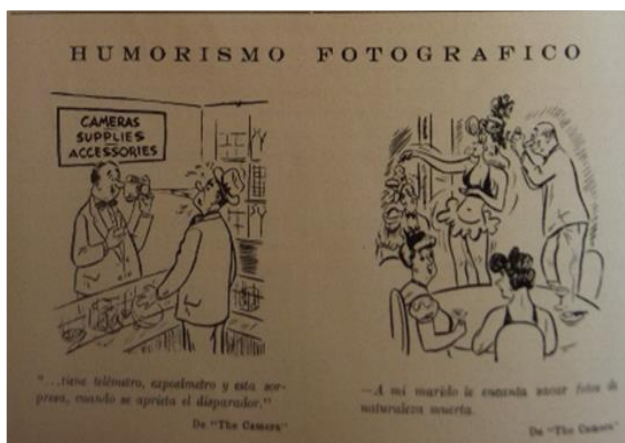


FIGURA 44: também no boletim do CFM encontramos quadros humorísticos sobre a fotografia. BCFM, n. 1, 1949.

desde que seguindo as regras estipuladas:

boletim passou a contar com a “Sección Cinematográfica”, assinada por Héctor Aranas. Através dessa seção somos informados de que o clube teria um laboratório para facilitar a execução dos filmes dos associados, conferências sobre temas relacionados à cinematografia, uma biblioteca com temas que abarcassem o assunto, além de concursos trimestrais em que poderiam concorrer os associados,

Para la satisfacción de los aficionados a la cinematografía se ha formado la sección especializada dentro del organismo de nuestro Club, sección que trabajará bajo el siguiente plan de acción: 1º - Se celebrarán concursos TRIMESTRALES, habrá cuatro categorías correspondientes a 8 mm blanco y negro y 8 mm em color. 16 mm blanco y negro y 16 mm en color. Tiempo de proyección máxima por película de 20 minutos, pudiendo presentar dos películas por concursante. El primero se celebrará el mes de septiembre próximo siendo el tema libre. El concurso será el sábado anterior a la junta reglamentaria del mes, a partir de las 16 horas, se elegirá un jurado que sea el que otorgue los premios y el día de la junta se proyectarán las películas premiadas (ARANA, n. 7, 1949, p. 6).

Importante salientar que, diferente do que vimos no FCCB, pelo menos na forma como foi apresentada nos boletins das instituições, a “Sección Femenil” do CFM tinha como função oferecer aulas de fotografia às suas associadas, assim como o uso dos laboratórios. Com a intenção de agregar maior número de associadas, quando da inauguração da Sección Femenil foi resolvido que não seria cobrada a taxa de inscrição para as primeiras vinte associadas, assim como a mensalidade seria de cinco pesos. No entanto, a inscrição nessa seção específica pressupunha que as atividades como as aulas, o uso dos laboratórios e os concursos seriam feitos separadamente do resto dos associados. Se as fotógrafas quisessem concorrer aos “Salones Generales”, poderiam desde que inscritas na “categoria B”, passando a arcar com as mesmas quantias pagas mensalmente pelos outros associados:

La Directiva del Club Fotográfico de México, juzgando que el establecer una nueva sección dentro de sus actividades, que agrupara a las damas aficionadas a la fotografía, era muy interesante bajo muchos aspectos, en su sección reglamentaria del día 30 del mes próximo pasado acordó formar el Sector Femenil y nombró como Presidenta de esta Comisión a la entusiasta y dinámica socia señora Aurora Eugenia Latapi de Catañeda, quien contará con todo el apoyo y cooperación de la Directiva para el desempeño de su cometido. El grupo femenino contará con un horario especial,

para que se les impartan cursos fotográficos y será dedicado un día especialmente a este Sector para el uso de los laboratorios. (...) Este grupo presentará sus trabajos en una sección especial compitiendo entre ellas mismas, pero sujeto este concurso a las bases fijadas para el resto de los socios. Cualquier dama en cuanto se considere con los arrestos suficientes para concursar en los Salones Generales, podrá hacerlo, ingresando en la Categoría “B”, sólo que en estos casos será considerada como socia regular, cubriendo las cuotas reglamentarias, pero conservando su derecho de asistir a los cursos que se impartan y laboratorios en las horas y días fijados para el Sector Femenil (LADOR, n. 6, 1950, p. 35).

A seção “Buenas Artes”, assinada por Juan Mata, que teve sua primeira aparição no boletim em junho de 1949, exercendo a função dentro do conjunto da publicação, tratar desde temas abrangentes como de que forma se poderia definir a beleza nas artes plásticas, mas principalmente dos concursos mensais promovidos pelo clube. Foi também nessa seção que encontramos explícita a intenção da revista, que seria a de ajudar todos os que quisessem se

inteirar da arte fotográfica. Mata deixa claro que o clube e suas atividades tinham um caráter pedagógico no que se referia à composição da imagem fotográfica, principalmente através das avaliações feitas pelos jurados das fotografias que venciam os concursos mensais com temas definidos pela direção do clube, e que eram publicadas na capa do boletim. Mata critica o fato de que os comentários sobre os acertos e falhas da produção do clube se restringissem às fotografias que ganhavam essas competições, em vez de abarcar todas as inscritas, estendendo dessa forma “esta labor de educación artística”:



FIGURA 45: Primeira capa do boletim do CFM, de janeiro de 1949.

Nuestra revista, viene a ayudar a los que de verdad quieren introducirse en el arte fotográfico. Mensualmente se reseñan las faltas y se marcan los aciertos de la fotografía premiada por el Jurado, aunque en mí entender debería hacerse también con todas las demás fotografías que no sean premiadas para hacer más extensa esta labor de educación artística. Esta labor que a primera vista, parece solamente destinada al autor de la fotografía, enseña también a los aficionados en general a no incurrir en los errores apuntados, y tienen un alto valor los que quieran saborear la contemplación de fotografías y educar su gusto artístico. Acostumbrados a que nos sean comunicados los descuidos y poniendo atención en la enseñanza, se llegará a seleccionar lo que más merito artístico encierra, por lo que teniendo propio parecer, desaparecerán por completo los peligros de la influencia de críticas interesadas (MATA, n. 6, 1949, s/p).

As avaliações dos concursos eram feitas durante as reuniões mensais dos associados, como um evento aberto aos que quisessem assistir ao julgamento das obras apresentadas. Para cumprirem a função de juízes eram convidados fotógrafos reconhecidos no meio, como vemos em “Ecos de la reunión anterior”, escrito por Jorge Fernandez Fernandez, em outubro de 1949. Os convidados de honra do mês tinham sido Justino Fernández, Armando Salas Portugal e Arno Brehme, filho de Hugo Brehme:

Nuestra última reunión mensual del jueves 22 de septiembre, fué todo um êxito por todos conceptos: nuestros salones estaban invadidos de belas damas, preciosas fotografías, y números invitados, entre ellos los de honor, que en esta ocasión fueron los señores Justino Fernández, Armando Salas Portugal y Arno Brehme, quienes gentilmente fungieron como jueces de la competencia de Blanco y Negro y Transparencias de color, apreciando uma mejor calidad em las fotografías presentadas de acurso com nuestro tema obligado de “Textura” (FERNANDEZ, n. 10, 1949, s/p).

Ainda no ano de 1949, através de artigo de Francisco Vives “Nuestro próximo salón”, o Club manifestava a intenção de que essas reuniões e exposições dos trabalhos apresentados pelos associados nos concursos internos se expandisse, se tornasse um Salão primeiro com alcance nacional, e em pouco tempo internacional. Já haviam pensado inclusive no melhor local para a exposição das obras, o Palácio de Bellas Artes, com maior visibilidade pelo fácil acesso, assim como na impressão dos catálogos, que deveriam ser impressos pela Secretaría de Educación Pública:

Hay la intención de dar a conocer al público los trabajos del Club Fotográfico de México y nada mejor que un Salón en algún lugar público. El Palacio de Bellas Artes seria el lugar indicado por lo que ser efiera su accesibilidad, comodidad, amplitud, etc., etc., como tal prestigio que daría a nuestro Club, maxime si se consigue no solamente el que se nos facilite el lugar, sino que la Secretaría de Educación Pública nos imprimiera el Catálogo del Salón en número bastante liberal para enviarlo a otros clubes Nacionales y Extranjeros (VIVES, n. 5, 1949, s/p).

Em fevereiro de 1950 assumiu a presidência do Club Manuel Ampudia. Em seu primeiro editorial do boletim, reforça como um dos projetos mais importantes do clube a realização de um Salão Internacional, “la formación del primer Salón Internacional en México” (AMPUDIA, n. 2, 1950, s/p). O CFM já fazia parte da PSA desde 1949: “Ya somos miembros de la American Society Photography con las ventajas de intercambio de literatura, de ideas, trabajos, etc.” (MARTÍNEZ, n. 2, 1949, s/p). Em 1950, Ampudia já considerava a fotografia feita pelo clube boa o suficiente para figurar nos salões internacionais para os quais



FIGURA 46: Arturo Vives – BCFM, n. 8, 1949.

La misión más importante del C.F. de M. es contribuir con nuestro grano de arena a la divulgación de las bellezas de nuestro país; grande organizaciones turísticas están empañadas en este esfuerzo, y nosotros podemos hacer muy seria labor sencillamente exhibiendo el producto de nuestra diversión (AMPUDIA, n. 3, 1950, p. 13 e 20).

com frequência eram convidados pela PSA a participar. Ampudia convidava os associados a enviarem seus trabalhos aos salões, sendo esse um meio de divulgação das belezas do país, e essa finalidade era “el logro de nuestras mayores aspiraciones como aficionados y como mexicanos”:

Dentre os temas trabalhados pelo CFM o de maior interesse para o desenvolvimento do nosso trabalho é o que diz respeito diretamente, como já apontamos, à folclorização do indígena, à criação de um tipo mexicano, para o que os fotógrafos do CFM muito contribuíram. Esse tema, assim como a estética pictórica associada a ele, é importante porque se tornou o principal motivo para a dissidência de alguns de seus associados, entre eles Ruth Lechuga, e para a fundação do Grupo Fotográfico La Ventana. Sobre essa questão encontramos o posicionamento do clube na seção “Buenas Artes”, de junho de 1950. A seção que no primeiro ano de publicação havia sido assinada por Juan Mata, em 1950 passa a ser escrita por Tacho, que afirmou a estética pictorialista como a melhor expressão artística da fotografia, e que através dela e de seu leque temático se poderia falar do México e dos mexicanos tanto ou mesmo melhor, do que as novas tendências, “productos de la era moderna e hijas del afán de lucimiento y que nada tiene que ver con la originalidade” (TACHO, n. 6, 1950, p. 24):

Pueden criticarnos el querer seguir escuelas ya clasificadas y querer quitarle valor a nuestros éxitos en tendencias ya definidas. Pero lo que nunca nos podrán quitar es el gusto y el placer de redondear un triunfo en la esfera en que no cientos, sino miles de artistas se han movido. Podrán argumentar, en un deseo de patriotería mal entendida, que no hacemos labor “mexicanista”, sin fijarse que lo que nosotros plasmamos en nuestras placas también es México. Porque la más linda y bién vestida de nuestras mujeres, es tan mexicana como la mugrienta y desarrapada india de la que tan orgullosos estamos. Arte lo puede haber en el brillo de los diamantes de una reina, en la suavidad de los petalos de una flor o en la redondez de un seno, como lo puede también haber en las cintas de cuero de un huarache. Hagamos Arte Mexicano, sí, pero hagamos aquello que podamos representar con orgullo en el extranjero. Captemos el olor a limpio de las faldas de nuestras tehuanas, la apcible quietud de los callejones de nuestros pueblos, el señorío de nuestros portales

provincianos, el brillo satinado de nuestros jarros de barro, la ondulante silueta de nuestras mujeres porteñas, la majestuosidad de nuestras sierras, la profundidad de nuestros valles... y cien mil cosas más de las que somos felices poseedores. Dejemos para otros, el tratar de hacer labor social con la cámara. Nosotros somos única e esencialmente artistas, amadores de lo bello. Desechemos credos, doctrinas, tendencias ajenas a nuestra manera de pensar, y unamos nuestras fuerzas para con nuestro trabajo, engrandecer y dar a conocer al mundo eso para nosotros tan querido y del que tan orgullosos estamos: MÉXICO (TACHO, n. 6, 1950, p. 24).

Em novembro de 1950 o tema do concurso mensal foi justamente “Folklore Mexicano”. Na seção do boletim reservada para os comentários das avaliações dos concursos mensais, “Ecos de la Reunión Anterior” não nos fornece muitos comentários sobre o tema além das classificações dos concorrentes, ficando apenas no já comentado anteriormente: o notável das imagens sobre o folclore mexicano era dar visibilidade às belezas naturais do país



FIGURA 47: Manuel Ampudia – Rio Lerma . BCFM, v. II, n. 3, 1950.

e de suas “mujeres bellísimas y adornadas con sus vestidos de intenso colorido que da esse caráter muy mexicano a lo nuestro y que causa admiración en todo el mundo” (SOLÍS, n. 11, 1950, p. 22). No entanto, todo o boletim, desde sua capa, está repleto das fotografias que participaram do concurso, sendo possível perceber o tratamento dado ao tema, a aproximação ao cenográfico e ao estético do “museo de cera” de que falou José Antonio Rodríguez. Rodríguez em seu livro sobre Lechuga destaca um trecho da descrição feita em um boletim do CFM de 1949 tratando de uma excursão para Teotihuacán, que

esclarece bastante as imagens que aparecem no boletim de 1950:

Una fiesta de color, índios danzantes con indumentarias y penachos policromos; acción, color, cromos, blanco y negro; oportunidades para todos (...). Los danzantes que habíamos contratado acababan de llegar y se estaban cambiando de ropa. Comenzó la acción. Escalinatas, cabezas de serpientes y el cielo azul como fondo teniendo como primer término a los supuestos descendientes de los toltecas con sus capas de hermosos colores, lanzas, brazaletes, penachos de hermosas y brillantes plumas...” (TURU apud RODRÍGUEZ, 2002, p. 51).

Segundo Rodríguez, as diretrizes do CFM eram muito claras: “El asunto no dejaba lugar a dudas: o se seguían los esquemas dictados por el Club o se era harina de otro costal” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 52). Antes de procurar o CFM para ter um estudo formal da fotografia, Ruth Lechuga havia fotografado suas viagens pelo território mexicano por quatro anos, fazendo a revelação das imagens na casa de “unas fotografías vecinas mías que tenían un

cuarto oscuro” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 46). Foram essas viagens e as experiências que



FIGURA 48: Manuel Ampudia. Concurso Paisaje Mexicana, v.II, n. 7, 1950

vivenciou com a fotografia nesses anos que a distanciaria da fotografia produzida pelo CFM: “Ruth adquirió en el Club sólo las bases técnicas, porque en esencia ella ya conocía las maneras de acercarse a los espacios indígenas” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 52).

Ruth Deutsch, que depois de casada adotou o sobrenome mexicano do marido, Carlos Lechuga, nasceu em Viena, Áustria. Sua família, de origem judia, fugiu do regime nazista para o México em fevereiro de 1939 (RODRIGUEZ, 2002, p. 33). No México Ruth terminou os estudos formais interrompidos em Viena, podendo assim cursar medicina, formando-se médica e abrindo um laboratório de análises clínicas – Laboratório Clínico Serológico. Foram muito importantes as viagens que Ruth e seu pai fizeram ao interior do país. Começaram em períodos curtos de tempo, nas férias que Ruth tinha do laboratório, para depois irem tornando-se mais longas e mais complexas em seus planos de documentação. Ruth dizia que seu pai se interessava mais pelas ruínas arqueológicas, e ela, pelas pessoas que encontrava. Dessas viagens surgiram suas primeiras fotografias, de Chichén Itzá e Palenque, publicadas em 1947 (RODRIGUEZ, 2002, p. 34-35).

Em 1948, fazem uma viagem a Selva Lacandona, para a qual convidam o arqueólogo Franz Blom, casado com a fotógrafa Gertrude Duby. Nessa viagem conhece seu marido, Carlos Lechuga, que a acompanhará em outras viagens como essa. Em entrevista, Lechuga conta:

En 1948, mi padre y yo decidimos conocer los edificios pintados de Bonampak, que recientemente se habían descubierto. Como desconocíamos la forma de llevar a cabo una expedición de este tipo, invitamos a Franz Blom, eminente arqueólogo y profundo conocedor de la Selva Lacandona, a ser nuestro guía. Fue toda una experiencia conocerlo, escucharlo, hablar sobre sus recorridos. Aquél fue el inicio de una amistad que duró hasta su muerte. Nuestra intención era visitar tan sólo un sitio arqueológico, pero la aventura de viaje superó todo lo imaginable. Yo ya conocía algunos lugares tropicales así como la rica vegetación de la sierra de Puebla. Sin embargo nada podía compararse con aquella selva (LECHUGA apud RODRIGUEZ, 2002, p. 36-37).



FIGURA 49: Arturo Vives. Concurso Paisaje Mexicana, v.II, n. 7, 1950.

participaram Manuel Álvarez Bravo, Raúl Anguiano e o explorador Carlos Frey (RODRÍGUEZ, 2002, p. 38). As viagens eram difíceis e demoradas, e isso acabava também influenciando a escassez de alimentos, como relatou Lechuga:

Primero tomamos una avioneta a Agua Azul, que está a la orilla del río Usumacinta y luego continuamos dos días a caballo. Al volver a Agua Azul tuvimos que esperar la avioneta cinco días en la estación maderera y, como era Semana Santa, nadie llegó. Cada mañana desmontábamos las hamacas para estar listos y nada. Por la tarde nadábamos en el Usumacinta, íbamos y veníamos al pueblo por comida, nunca sospechamos que en Bonampak tendríamos que buscar la ayuda de los lacandones. Ante la falta de víveres, nuestro guía se vio obligado a salir a cazar y comimos saraguato. Al día siguiente nos puso a buscar caracoles en el río para hacer una sopa. ¿Cómo supieron los lacandones que estábamos ahí? Obviamente porque ésa es su casa. Escuchaban nuestras mochilas, sacaban alguna cosa que se les antojaban y decían: “tuyo, ¿mio, eh?” Si uno les decía que sí, se lo llevaban, si no, lo dejaban. No había pleito, pues el trato era de igual a igual (LECHUGA apud RODRÍGUEZ, 2002, p. 40).

As viagens continuaram a acontecer na década de 1950, dessa vez para o norte do país. Segundo Rodríguez, em 1951 Lechuga presenciou uma cerimônia huichol que teve muita importância em sua vida, marcano-a para sempre. As fotografias que fez dessa cerimônia são dinâmicas e procuram abarcar o máximo possível do que estava acontecendo, revelando “una joven fotógrafa, segura ya en sus puntos de vista” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 45). Ainda para o autor, essas imagens de Lechuga só teriam comparação com as realizadas por Agustín Maya para o livro *A Treasury of Mexican Folkways*, de Frances Toor, publicado em 1947, e que foi

determinante na formação de Lechuga ¹⁶¹ (RODRÍGUEZ, 2002, p. 45-49). Lechuga descreveu sua experiência com os huicholes durante a festa para pedir chuva:

(...) tuve la suerte de presenciar una ceremonia huichola para pedir lluvias. Tras cabalgar interminables horas, subiendo y bajando cerros arbolados, llegamos a una rancharía. La fiesta empezó al anochecer, cuando los vecinos se congregaron en el patio y el mara'kane – sentado en su equipal especial y provisto de su muvieri de plumas – empezó a cantar una narración que fue contestada a coro por los asistentes. Durante toda la noche, el sacerdote indígena relató ininterrumpidamente los orígenes de los dioses y la historia del pueblo huichol. Poco antes del amanecer fueron sacadas al patio unas imágenes de santos católicos, así como flechas sagradas... Todos los asistentes llevaban manojos de velas encendidas. Con todo ello se compuso un altar orientado hacia el sol naciente. Conforme clareaba el día, el canto se volvía más intenso hasta culminar justo en el momento en que el sol apareció en el horizonte. Fue un instante mágico, en el que todos sentimos el milagro diario que garantiza la continuación de la vida en la tierra (LECHUGA apud RODRÍGUEZ, 2002, p. 46).



FIGURA 50: Angel Oliva Reyes. Concurso Folklore Mexicano. BCFM, v. II, n. 11, nov., 1950.

Foi somente no ano de 1952 que Lechuga procurou o único lugar onde poderia fazer um estudo formal de fotografia, o Club Fotográfico de México. Nesses anos, o CFM era formado por fotógrafos que ainda recorriam ao pictorialismo. Segundo os artigos que encontramos no boletim da associação, no final da década de 1940 e começo de 1950, as seções sobre as técnicas e equipamentos fotográficos ficavam a cargo de conhecidos pictorialistas, como Enrique Segarra, em artigos como, por exemplo, “Consultas - ¿Cuales son las diferencias entre películas comunes, ortocromáticas y pancromáticas?” (BCFM, n. 5, 1949, p. 17-18), e José Turu, “Sección técnica – Los

¹⁶¹ Sobre a importância de Francis Toor para a formação de Ruth Lechuga: “El hecho determinante en la formación de Ruth Lechuga como fotógrafa fu ella publicación, en 1947, del libro *A Treasury of Mexican Folkways* de Francis Toor, una gran estudiosa de la cultura mexicana, ampliamente conocida incluso antes de la aparición de este libro. Desde mediados de la década de 1920, Toor había sido editora de la revista *Mexican Folkways*; era autora de varios libros sobre la diversidad cultural latinoamericana como *Three Worlds of Peru* (1949), *Guide to Mexico* (1934) y varias guías ilustradas sobre arte mexicano que aparecieron a mediados de la década de 1930 y principios de la siguiente. Su trabajo era el de una investigadora que – se había adentrado de manera profunda en la cultura indígena y sus modos de representación. Para Ruth, Toor se había convertido en una ‘heroína’. La extensa documentación de *A Treasury of Mexican Folkways* vino a ser, a la par de sus incipientes prácticas como fotógrafa, otro importante contacto con el México indígena ‘porque entonces era más difícil que ahora llegar a muchos lugares. El mérito de Toor es inmenso por haber recompilado todos esos datos y describirlos de una forma amena y participativa’. Pero Toor hizo algo más en favor de Ruth: sus publicaciones contenían decenas de imágenes realizadas por notables fotógrafos. En *Mexican Folkways*, por ejemplo, incluyó los trabajos de Weston, Modotti y Paul Strand” (RODRÍGUEZ, 2002, p. 49-50).

problemas de las exposición” (BCFM, n. 6, 1949). Pictorialistas como Segarra, Turu, Lopez Aguado e Francisco Vives eram considerados pelo clube como os “catedráticos” da fotografia nacional:

Muchos factores la hicieron así: Fotografía de acción, un tema siempre nuevo; kodachromes maravillosos, subasta familiar animada por Manuel Ampudia, el crooner del ingenio, y para cerrar con broche de oro: el debut de “los Catedráticos”, LOPEZ AGUADO, VIVES, SEGARRA, três sólidos pilares de la técnica fotográfica Nacional, quienes pusieron de relieve una vez más su bien conquistada fama, reconocida por propios y extraños, por resolver con atingencia los problemas que les fueron planteados (AGUNDIS, n. 6, 1949, p. 10).

Tinham bastante definida sua política sobre a imagem. Um de seus ideólogos, Nicholas Ház ¹⁶², assinalava em um livro publicado em 1952 pelo próprio clube, que os temas para os fotógrafos pictorialistas eram os campos e mares líricos e românticos, bonitas flores, gente velha, feliz, singulares, com características exóticas. Apontava também o que o fotógrafo não devia fotografar: destruição, crime, lixo, miséria, nada que tivesse a ver com os documentaristas, que se especializavam em fotografar o mais abominável, as situações escandalosas, e que podem encontrar com essas fotografias, um modo de envergonhar a sociedade e os governos, afirmação que marca fortemente o posicionamento governista, eslitista do clube (RODRIGUEZ, 2002, p. 50-52). Diante da rigidez quanto à temática e estética fotográfica, Ruth logo abandona o CFM:

Ya había aprendido lo que quería aprender. Y realmente no me gustaba lo que hacía ahí. Me era muy fácil: tenía un chorro de trofeos que obtuve tomando borregos que caminaban contra el sol en medio de una nube de polvo y cosas por el estilo. Nunca me interesó hacer una foto académica, tradicional, de un gusto ya visto. Me

¹⁶² Esse livro de Nicholas Ház foi organizado a partir de um curso que este deu para os associados do CFM em 1951 com o mesmo título, “Manejo de las imágenes”. Posteriormente foi editado em inglês pelo autor, e traduzido do inglês pelo sócio do CFM, Arturo Vives. Tanto Vives quanto Ház assinavam como representantes da P.S.A. A publicação em espanhol foi feita no ano seguinte, 1952, pelo próprio CFM. Podemos consultar um exemplar no arquivo pessoal de José Antonio Rodriguez. Cf. HÁZ, Nicholas. **Manejo de las imágenes**. Trad. Arturo Vives. México: Club Fotográfico de México, 1952. No boletim n. 80, encontramos um artigo de Ház transcrito do *Correo Fotográfico Sudamericano*, dividido em cinco partes, intitulado “Arte e composição”. A última parte do artigo foi publicada em abril de 1953, acompanhada de uma nota de pesar pelo falecimento de Ház naquele mesmo ano. A nota nos informa ainda que Ház nasceu na Hungria, mas viveu muitos anos nos Estados Unidos, onde se destacou no meio clubista não só pela produção fotográfica, mas pelo conhecimento técnico. Cf. HÁZ, Nicholas. “Arte e Composição”. In: *Boletim Foto Cine*, n. 80; 81; 82; 83; 84, ano VII, dez. de 1952 a abril de 1953. Sobre Nicolás Haz no boletim do CFM, no ano de 1949: “La Comisión de Relaciones Internacionales informa por conducto de nuestro compañero Otto Donne que está en comunicación con el conocido y prestigiado Maestro Sr. Nicaolás Haz para ver si es posible que en fecha se puedan dar en México cursos de fotografía como los dio la vez pasada. Esta noticia se llenó de alegría, pues dada la competencia de este profesor y el gran numero de socios que a no dudar desearán asimilar sus enseñanzas, esperamos que este proyecto sea pronto una realidad en bien de la marcha de nuestro querido Club” (VISOR, n. 3, 1949, s/p).

interessava mais realizar uma buena fotografía documental de los grupos indígenas (LECHUGA apud RODRÍGUEZ, 2002, p. 52).



FIGURA 51: Guillermo Mier - Nostalgia Indígena. Concurso Folklore Mexicano, BCFM, v. II, n. 11, nov., 1950.

Sua ideia de como construir a imagem fotográfica que lhe interessava como documentação dos grupos indígenas tinha sido sua descoberta como fotógrafa, na prática e na interação com esses grupos, como aponta Rodríguez:

Y ahí estaban esas primeras obras en donde se observan resoluciones que describen el contexto de la escena: los personajes en interacción con los objetos festivos, el cuadro ampliado a los límites exactos para mostrar la atmósfera y una diversidad de matices culturales que se encadenaban en las imágenes. Sin descuidar nunca de la forma, configuraba sus fotografías como un cuadro narrativo. Sus trabajos eran una manera de coparticipación – entre ella y la circunstancia en la que se encontraba inmersa – para dar cuenta de los sucesos y hacer sentir su presencia al espectador. Ése había sido su hallazgo personal y lo siguió poniendo en práctica años después, a la manera de la generación a la que ella pertenecía (RODRÍGUEZ, 2002, p. 53-54).

Já havia aprendido técnicas, ganhado concursos oferecidos pelo clube, mas não gostava do que fazia ali. Em finais de 1956, Lechuga e outros membros do CFM, como Ricardo Calderón, Mário Nader, Víctor M. Noriega, Estevan A. de Varona, Emilio R. Mata, Juan P. Deutsch (irmão de Ruth), Armando Meyer, se desligaram da associação e começaram o planejamento de outro grupo, o Grupo Fotográfico La Ventana (RODRÍGUEZ, 2002, p. 55). Rodríguez ressalta que a dissidência de fotógrafos do CFM para o La Ventana não foi vista com bons olhos pelos associados do Club. Em 1956, ano da fundação do La Ventana e da primeira exposição que realizaram como grupo, Arturo Vives, então presidente do CFM escreveu sobre o assunto no editorial do boletim (RODRÍGUEZ, 2002, p. 56). Para Vives, segundo o editorial, a exposição do La Ventana era uma exposição de fotografia moderna. Ainda segundo Rodríguez, no mesmo volume do boletim do CFM, o nome de Ruth Lechuga aparecia em um quadro de honra por sua alta pontuação e popularidade dentro do Club, estando acima de “fotógrafos de futuro reconocimiento como Manuel Carrillo, Enrique Bostelmann y la experimentalista Aurora Eugenia Latapi, e incluso del mismo Arturo Vives (RODRÍGUEZ, 2002, p. 56):

(...) en días pasados, fui invitado a visitar la exposición, que um grupo de fotógrafos aficionados encabezados por el Dr. Estevan A. de Varona, abrió em la Casa del

Arquitecto y según el sentir y decir de los componentes de éste grupo, que se ha llamado “La Ventana”, es de arte moderno. No es mi intención hacer una crítica sobre dicha exposición de si es o no, de arte moderno (...). Yo hubiese sido el primero en felicitar a éste grupo que, sin considerar si tiene o no razón, si es o deja de ser moderno, si será o no del agrado de los espectadores, porque representaría un esfuerzo loable, por encontrar una nueva teoría o tendencia en el arte fotográfico, si tras de ello, no se encubriera una discidencia solapada y de conveniencia, pues no se explica, que siendo un grupo formado por doce personas, de las cuales once son miembros del Club Fotográfico de México, hagan una exposición fuera de los recintos de este Club y sin conocimiento de él hasta en vísperas de ser inaugurada, y en dicha exposición, ni por casualidad se ve algo que indique que dicho grupo pertenece al CFM, esto último en sí representa la ingratitud hacia su Club, donde la mayoría del grupo de ha formado (fotográficamente hablando) y otros que al venir al país, el Club les ha abierto sus puertas no solamente las “ventanas”, brindándoles la amistad y fraternidad de que siempre ha hecho gala. (...) Solo podemos pensar, que al hacer esta exposición en la Casa del Arquitecto, la idea ha sido, dar la impresió al público, de que se trata de un grupo que no tiene ningunos nexos con el CFM (...) (VIVES, n. 9, 1956, p. 9).



FIGURA 52: Francisco Vives - Idílio. Concurso Folklore Mexicano, BCFM, v. II, n. 11, nov., 1950.

Na exposição do La Ventana, impresso no catálogo organizado pelo grupo, estava o manifesto La Ventana, em que deixam claro o posicionamento que tem diante da fotografia, que naquela década, diante das mudanças rápidas pelas quais a sociedade passava, não poderia continuar tratando das coisas do mundo da mesma forma, precisava encontrar uma nova maneira de

expressão. Essa maneira não está explícita como a de uma estética moderna, mas sim na forma de uma fotografia subjetiva. Esse manifesto foi traduzido e publicado na íntegra no *BFC*, sendo a estética subjetiva o ponto de concordância para esse primeiro contato entre os grupos.

CAPÍTULO 4.: Conexões Latino-Americanas



FIGURA 53: Gertrudes Altschuls, *BFC* n. 81, 1953.

Pensar o olhar como o construtor da vida de uma região histórica, cultural e geográfica. Talvez seja essa a questão quando se busca entender a conformação de uma fotografia chamada latino-americana: olhares múltiplos construindo um impressionante panorama estético, social e cultural de uma região do mapa que por muito tempo foi definida como periférica. Uma trama tão complexa quanto fascinante, um emaranhado de referências visuais das mais variadas que nos dizem de vivências

singulares que conformam um mapa de heterogeneidades. Uma discussão dessa natureza é tarefa imensa, que aqui não nos cabe. Mas chamar o assunto e pontuá-lo tornou-se necessário a partir do momento em que nos preocupamos com a presença de clubes latino-americanos nas páginas do *BFC*. E os rumos ainda foram outros quando nos apercebemos de que os dois grupos fotográficos latino-americanos mais expressivos para as discussões do FCCB na década de 1950, foram criados e organizados por fotógrafas.

A presença feminina no interior dos fotoclubes, como fotógrafas, era até então rara. O caso mais conhecido de participação feminina em fotoclube na primeira metade do século XX é o de Hermínia Nogueira Borges ¹⁶³, filiada ao Photo Club Brasileiro: “É importante destacar a qualidade da produção fotográfica de Hermínia Nogueira Borges, uma das raras mulheres a atuar como fotógrafa no Brasil na primeira metade do século XX” (MELLO, 1998, p. 95).

¹⁶³ Hermínia Nogueira Borges nasceu no final do século XIX, no bairro de Laranjeiras, Rio de Janeiro, onde recebeu boa educação, que incluía o aprendizado do desenho, da pintura e da música. De 1912 a 1914, morou em Lisboa, voltando ao Brasil em 1918, quando se casou com João Nogueira Borges, fotógrafo amador que incentivou o aprendizado de Hermínia na fotografia. Filiada ao Photo Club Brasileiro e participante de muitos concursos promovidos pelo clube, Hermínia no entanto desenvolveu, segundo Mello, uma fotografia que prezava a naturalidade: “(...) ela prefere as fotografias realizadas com luz natural, recusa os efeitos de difusão e as trucagens, além de alguns temas clássicos do pictorialismo, como o ‘nu artístico’. Utiliza quase sempre o brometo e orienta suas imagens mais pela intenção do que pela teoria, reforçando o domínio do fotógrafo em todas as etapas do processo fotográfico” (MELLO, 1998, p. 95).

Já a participação das mulheres no Bandeirante estava na maioria das vezes circunscrita à Seção Feminina, que tinha como função ajudar na organização dos coquetéis e outros eventos no espaço da sede do clube. Não encontramos nenhuma descrição direta sobre como funcionava detalhadamente a Seção Feminina, mas em alguns momentos as atividades que elas desenvolviam aparecem em pequenas notas. Podemos dizer que a maioria das mulheres



FIGURA 54: BÁRBARA MORS – Punhos de aço – Fotografia usada em artigo sobre composição de Aldo Lima (*BFC* n. 56 - dezembro de 1950).

que pertenciam a essa seção eram casadas com associados, e que sua participação se restringia à ajuda na organização de eventos. Citamos como exemplo caso da diretora da Seção Feminina do FCCB no ano de 1947, Elza Benedict, que aparece em uma fotografia em que retoca o verniz das molduras que enquadrariam as fotografias do V Salão. A legenda da fotografia diz: “As mãos femininas colaboram também nos preparativos do Salão. Dona Elza Benedict, nossa dedicada consócia e diretora da Seção Feminina, encarregou-se de retocar o verniz das molduras onde seriam enquadadas as fotografias” (RETOQUES, 1947, n. 9, p. 12).

Na década de 1950 ¹⁶⁴ esse perfil muda um pouco e começam a aparecer no boletim fotografias feitas por mulheres, além de referências a elas nos artigos sobre os salões, apesar de poucas. A primeira fotografia a aparecer no boletim do Bandeirante foi Bárbara Mors, associada do FCCB e expositora nos Salões. Uma fotografia sua em que conversa com Eduardo Salvatore durante o VII Salão Internacional foi publicada com a legenda: “NO ÚLTIMO SALÃO - Bárbara Mors, a única expositora paulista do VII Salão, em animada palestra com nosso Presidente” (*BFC*, 1948, p. 8). Somente por ocasião do X Salão, no entanto, seu nome surgiu em uma crítica publicada em *O Estado de S. Paulo*, em que Van Wyer referiu-se a ela nos seguintes termos: “(...) uma senhorinha, Bárbara Mors, doce e

¹⁶⁴ Algumas fotografias que aparecem no *BFC* na década de 1950, além da Bárbara Mors e Dulce Carneiro são: Nair G. Steranyi, Gertrudes Altschuls, Maria Helena Valente da Cruz.

simples, membro do F. C. C. B., e que deve-se ter de olho pois ela pode superar os melhores” (WYER, 1951, n. 66, p. 7). Além de Mors, destacamos a presença da poetisa e fotógrafa Dulce Carneiro ¹⁶⁵, que assinou uma seção inédita de entrevistas intitulada “Inquérito – Intelectuais brasileiros respondem: Fotografia é Arte?”, que foi publicada apenas duas vezes. Na apresentação da seção, Carneiro explica que tem o propósito de aproximar a elite intelectual brasileira da arte fotográfica:

O Foto-cine Clube Bandeirante, em cujo núcleo orgulha-se de possuir alguns dos mais notáveis fotógrafos do Brasil e do mundo, estende as mãos aos críticos de artes-plásticas, escritores e artistas em geral, para que, em um ‘shake-hand’ simbólico, trazer ao nosso meio fotográfico a sensibilidade treinada dos líderes do ambiente artístico em geral (CARNEIRO, 1956, n. 101, p. 14-16).



FIGURA 55: Nair G. Steranyi – *Escape* – Concurso Interno (BFC n. 60, março de 1951).

A primeira entrevista foi feita com o escritor José Geraldo Vieira, apresentado como “crítico de artes-plásticas de um dos nossos maiores jornais”, ficcionista de renome, autor de **A quadragésima Porta**, **A mulher que fugiu de Sodoma** e **A túnica e os dados** (CARNEIRO, 1956, n. 101, p. 14-16). A segunda, no boletim 103, sem data, foi respondida por Milliet, apresentado por Carneiro:

Sem temor do lugar-comum, lembramos: o nome Sérgio Milliet dispensa qualquer apresentação. Sua importância em nosso mundo intelectual é ratificada por cada página de observação fina e profunda que lhe é característica. (...) Sensibilidade mais cultura fazem a soma de que define a obra de Sérgio Milliet (Carneiro, s/d, n. 103, p. 10 – 11).

¹⁶⁵Na edição de 1953 do livro de poesias de Dulce Carneiro, **Além da Palavra**, encontramos dados sobre sua filiação também ao Clube de Poesia de São Paulo, fundado em 1948. Durante quatro anos o clube teve Cassiano Ricardo como presidente, “que promoveu a realização de numerosas conferências e a publicação dos primeiros cadernos de poesia”. O clube organizou cursos de poesia iniciados em virtude de um convênio com a Prefeitura de São Paulo, contanto um total de 48 conferências, além da publicação de uma Antologia da Poesia Moderna. O livro de Dulce Carneiro foi a nona publicação dos Cadernos do Clube de Poesia, estando entre os primeiros números, **Auto do Processo** – Haroldo de Campos, 1950, e **O Carrossel** – Décio Pignatari, 1950. A edição traz ainda um retrato de Dulce Carneiro, um desenho assinado por Ademir Martins, com data de 1953. Cf. CARNEIRO, Dulce. **Além da Palavra**. São Paulo: Cadernos do Clube de Poesia, 1953.

No final da apresentação de Milliet, uma nota diz da intenção em continuar as entrevistas. Os próximos na lista de Carneiro seriam Paulo Mendes Almeida, Lourival Gomes Machado “e assim sucessivamente” (Carneiro, s/d, n. 103, p. 10 – 11). No entanto, depois de Milliet, a seção não volta a aparecer no boletim. Ainda de Carneiro encontramos no boletim n. 93, de 1955 o artigo “O olho, o visor e a paisagem”¹⁶⁶.

Já quando falamos nos grupos fotográficos latino-americanos vinculados ao Bandeirante na década de 1950, falamos do protagonismo da fotógrafa argentina Annemarie Heinrich e da fotógrafa mexicana Ruth Lechuga, a primeira alemã e a segunda austríaca, que imigraram para a América em busca de novas oportunidades. Com o termo protagonismo queremos ressaltar o fato de que foram essas fotógrafas, anteriormente filiadas a importantes fotoclubes em seus países, que não mais se adequam ao ambiente fotoclubista, ressaltando a falta de sentido e de vínculo da fotografia que produziam (pictórica) com a realidade moderna da década de 1950. Cada uma a seu modo, depois de se desligar dos fotoclubes, reuniram um novo grupo de fotógrafos amadores, que segundo suas percepções, estava mais atento para as questões do seu tempo, além de não possuírem as características formais do fotoclube no que diz respeito à sua estruturação. O que se mantém nesses grupos são as exposições como forma de dar visibilidade às imagens que produzem, e a participação na rede de comunicações dos fotoclubes.

4.1: Conexões argentinas

A desproporção entre a participação no FCCB dos dois países, Argentina e México é evidente. A Argentina se fez presente desde o primeiro número do boletim, na importante figura de Alejandro Del Conte e sua revista *Correo Fotográfico Sudamericano*, e permaneceu até a data limite de nossa pesquisa, 1959. Durante a década de 1950 a Argentina estreitou suas relações com a presença da fotógrafa Annemarie Heinrich, principalmente, e do grupo Carpeta de los Diez. Já o México pouco figura no boletim, aparecendo com mais destaque em dois momentos: quando da apresentação do Grupo Fotográfico La Ventana e quando do

¹⁶⁶ Dulce Carneiro também aparece como 2ª secretária no I Congresso Brasileiro de Clubes de Cinema, realizado em agosto de 1950 no Masp (BFC, 1950, n. 52, p. 21). Sobre a presença feminina no ambiente fotoclubista citamos ainda, no boletim n. 58, de fevereiro de 1951, a notícia da realização do I Salão Feminino de Arte Fotográfica de São Carlos, iniciativa da diretora da Divisão Feminina do Foto-cine Clube Sancarlenense, professora Elza de Angelis. Segundo a nota, a participação se reservava “apenas às fotógrafas do belo sexo” (SALÃO FEMININO DE ARTE..., 1958, n. 58, p. 32).

anúncio da realização no México, em 1959, da 1ª Exposición Latinoamericana de Fotografía, uma parceria do Grupo Fotográfico La Ventana com o FCCB.



FIGURA 56: *Linhas*, Gertrudes Altschuls (BFC n. 84 – abril de 1953).

A intenção de organizar uma primeira exposição capaz de reunir uma visão fotográfica da América Latina ainda em 1959 se mostra relevante para ampliarmos as possibilidades de estudo sobre a fotografia latino-americana. Procuramos não mapear minuciosamente todas as referências a países e fotógrafos latino-americanos que tiveram contato com o FCCB ¹⁶⁷, principalmente através dos salões internacionais, “canais de comunicação privilegiados entre o Brasil e a América Latina” (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p.177), mas desenvolver as duas conexões mais significativas para o assunto de maior

importância nos anos de 1950: a procura por inovações no campo da fotografia artística dos fotoclubes. Uma referência latino-americana recorrente e incontornável no *BFC* quando

¹⁶⁷ As visitas de membros de fotoclubes de países da América do Sul eram bastante comuns. Como exemplos de como se travavam esses contatos/recepções no Brasil, temos a visita do presidente – fundador do Foto Club Uruguayo e do presidente do Clube Fotográfico do Chile. Em 1947, em missão cultural em São Paulo, o médico uruguaio Augusto Turenne, que vinha pronunciar uma palestra na Associação Paulista de Medicina, foi também recepcionado pelo FCCB. Turenne foi presidente e fundador do Foto Club Uruguayo, e articulista da revista *Correo Fotografico Sudamericano*, assinando com o pseudônimo de “Viejo Amateur”. Um de seus artigos havia sido transcrito no mesmo número do *BFC*, com o título “Bueno va el oleo!” (VISITANTE ILUSTRE, 1947, n. 18, p. 5), e em novembro de 1948, “A voz de Turenne”, que havia falecido em fevereiro de 1948, texto que foi escrito como introdução ao Primeiro Salão de Fotografia do Uruguai, em Montevideu, em março de 1931. Como homenagem à Turenne, várias sociedades do Prata decidiram publicar esse texto em forma de panfleto e ser distribuído entre os interessados (A VOZ DE TURENNE, 1948, n. 31, p. 6). Por ocasião do nono aniversário do clube, em maio de 1948, o FCCB recebeu a visita do presidente do Clube Fotográfico do Chile, Dr. Humberto Correa Castillo, que aproveitou sua estadia em São Paulo para estudos sobre sua especialidade médica, Castillo participou de algumas solenidades dos festejos do aniversário do clube, fazendo uma exposição de slides de trabalhos em cores produzidos pelo Clube Fotográfico do Chile sobre aspectos naturais do país (VISITANTE ILUSTRE, 1948, n. 25, p. 17).

focamos na América Latina, é a revista *Correo Fotográfico Sudamericano*¹⁶⁸, publicação que começou independente e depois se vinculou ao Foto-Club Buenos Aires¹⁶⁹, e seu presidente, Alejandro Del Conte. No primeiro número do boletim aparece a primeira referência ao intercâmbio travado entre a revista argentina e o Bandeirante. Na seção chamada “O ‘Bandeirante’ no exterior”, encontramos a transcrição de um trecho de artigo escrito por Del Conte sobre a presença do FCCB no Salão Inter-Americano, promovido pelo Foto-Club Buenos Aires:

La impresión que hemos recogido al ocuparnos números atrás del Salón Uruguayo sobre el aporte brasileño, podemos repetirla en esa ocasión. Cada vez se superan en sus conjuntos y se ve un progreso muy halagador en autores que, por su continuada presentación, ya son bien conocidos. Farkas con “Futurismo” y “Detalles” aborda la composición con características propias valiéndose del juego de líneas que busca en los temas, y aunque no logra por completo traducir una idea definida, da notas visualmente muy agradables. Muniz tiene en “Hermida” un cuadro donde el misticismo estético introducido valoriza el motivo básico. Yalenti, Salvatore, Laurent, Gaudi y Mendes, son autores que se destacan por sus intenciones, algunas de ellas como “Fragilidad” de gran delicadeza de concepción (O BANDEIRANTE NO EXTERIOR, 1946, n. 1, p. 5).

No ano de 1947, no n. 561, a revista de Del Conte trazia na capa uma fotografia de Tomas Farkas, “Cachoeirinha” (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 179). Em maio de 1950 o *BFC* traduziu uma nota do *CFS* escrita por Del Conte tratando do retrato fotográfico, em que o autor apontou o trabalho de Francisco Albuquerque, na época associado do FCCB, como exemplo bem sucedido do gênero, que deveria compreender “expressão de linhas”, “distribuição de massas” e o “mais do que tudo”, que seria justamente a capacidade do fotógrafo de captar a personalidade de seu retratado. Para Del Conte, Albuquerque quando retrata, “está denunciando, em altas vozes, o artista” (DEL CONTE, n. 49, 1950, p. 8).

Segundo as pesquisadoras Ângela Magalhães e Nadja Peregrino, levar em conta o movimento fotoclubista latino-americano nos ajuda a entender esse movimento como algo que serviu para “alavancar uma aproximação entre Brasil, Argentina e Uruguai, haja vista que, àquela altura, a fotografia amadora já estava com o seu caminho solidamente

¹⁶⁸ No *BFC* n. 32, Eduardo Salvatore transcreveu uma nota que foi enviada pelo FCCB ao *Correo Fotográfico Sudamericano* em homenagem aos 27 anos da publicação, que em novembro de 1948 havia publicado sua revista n. 600 (O N° 600..., 1948, n. 32, p. 16).

¹⁶⁹ A proximidade com a Argentina também se evidencia através da conexão mantida com o Foto Clube de Concordia. Em ocasião do falecimento de um de seus membros fundadores, Aranda Espinós, foi feita uma homenagem ao fotoamador na “Nota do mês” de junho de 1947. A notícia foi recebida através da revista *Correo Fotográfico Sudamericano*. Segundo a nota do *BFC*, Espinós foi um grande colaborador do I Salão Internacional, sendo o contato que ajudou a fortalecer as bases das medidas iniciais que vieram a estreitar as relações e o intenso intercâmbio entre o FCCB e o Foto Clube de Concordia (A NOTA DO MÊS, 1947, n. 14, p. 1).

pavimentado nesses países” (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 176) ¹⁷⁰. Sobre a importância do intercâmbio de publicações para o mundo da fotografia amadora, as autoras destacam justamente a relação mantida entre o FCCB e Del Conte:

Em São Paulo, por exemplo, o Foto Cine Clube Bandeirante, surgido em 1939, transformará seu boletim informativo na revista *Boletim Foto Cine* em 1946, editando - a por várias décadas. Em suas páginas, a colaboração de personalidades destacadas será uma constante; e o intercâmbio com revistas nacionais e estrangeiras, um fator determinante para a difusão de ideias, a exemplo da relação mantida com o editor do *Correo Fotográfico Sudamericano* em diversos números (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 31).

A revista *Correo Fotográfico Sudamericano*, segundo as autoras, “ocupa posição *sui generis* no contexto da América Latina”. Foi uma publicação independente que se manteve ininterrupta por trinta anos, sendo considerada por seus leitores “espalhados pelo mundo – a mais importante revista do gênero” (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 28 - 29). O que mais se destacou nessa publicação, foi a forma com que projetou a fotografia em uma “perspectiva cultural abrangente, na medida em que dava visibilidade às formulações teóricas e estéticas manifestadas desde sempre pelo meio associativo fotográfico”. Segundo as autoras, nessa revista era possível encontrar, não só o material informativo sempre atualizado com as novidades do momento, mas também nela foi “tecida uma rede de discussões e colaborações entre fotógrafos e entusiastas de diversas nacionalidades”. No entanto, mesmo carregada dessas características que a conectavam com as discussões mundiais, possuía também caráter regional quando salientava as notícias e impressões dos salões realizados pelos fotoclubes latino-americanos como o Foto Clube Uruguayo, o Foto Clube Peruano, o Foto Clube de Cuba e o Foto Cine Clube Bandeirante (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 29). Em

¹⁷⁰ As autoras ainda destacam o fato de o governo brasileiro, entre os anos de 1941 a 1948 ter investindo na aproximação com os demais países latino-americanos através do suplemento “Pensamento da América”, publicado no jornal *Amanhã*, influente instrumento de propaganda cultural do Estado Novo: “Até onde podemos observar, a fotografia estava ali inserida por um viés documental, sem o enfoque de qualquer debate crítico acerca do potencial da linguagem moderna que, àquela altura, já ocorria de forma mais visível em São Paulo e no Rio de Janeiro” (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 176). Destacam ainda a participação do fotógrafo argentino Juan Antonio Alvear como grande dedicado ao estreitamento dos laços de amizade entre Brasil e Argentina no final da década de 1950 e começo de 1960: “(...) podemos observar que grande parte do sucesso alcançado pela fotografia brasileira na Argentina se deve à colaboração de Alvear, que, depois de viver longos anos no Rio de Janeiro, ao retornar para Buenos Aires, exerceu a representação da UBFC [União Brasileira de Fotografia e Cinema]. Dedicando-se de corpo e alma ao estreitamento dos laços de amizade entre os dois países, publicou na *Fotoarte* as entrevistas de Annemarie Heinrich e Pedro Otero, além de reportagens sobre diversas exposições realizadas em ambos os países. Esse intercâmbio contava com o apoio de personalidades da representação diplomática brasileira que patrocinaram a exposição “O Brasil que Eu Vi” de Pedro Otero, apresentada em nosso país em 1960 e posteriormente na Argentina e Uruguai. Estava em curso nessa ocasião, o sonho de se criar uma confederação latino-americana de fotografia, que, até onde sabemos, não foi concretizado (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 177-178).

1951 foram comemorados os 30 anos da publicação do *CFS*, fato destacado no *BFC*, assim como a importância de Alejandro Del Conte para os amadores de fotografia da América do Sul:

O decorrer do mês de janeiro assinalou para os clubes e fotógrafos da América do Sul, a passagem de uma efeméride sumamente grata: o 30º aniversário da prestigiosa revista “**Correo Fotografico Sudamericano**”, a brilhante publicação que recebe a esclarecida orientação de um grande jornalista e incansável idealista, inteiramente dedicado ao estreitamento de relações entre todos os grêmios fotográficos sul-americanos e que registra em sua brilhante folha de serviços, uma imensa série de relevantes empreendimentos, criteriosa orientação e dedicada cooperação. Esse personagem, a quem tanto deve a Arte Fotográfica no nosso Continente, tem consagrado toda a sua existência à concretização de ideal tão nobre, impondo-se à admiração e respeito da coletividade, contribuindo deveras para um intercâmbio intenso entre as agremiações fotográficas sul-americanas e sendo mesmo responsável pela instituição de várias e proveitosas iniciativas. **Alejandro C. Del Conte** é seu nome e aqui desejamos registra-lo, com toda a nossa admiração e reconhecimento (30º ANIVERSÁRIO DO..., 1951, n. 58, p. 25).

A revista e seu idealizador são saudados ainda como “marco de pan-americanismo”¹⁷¹ e exemplo de “ética profissional”. Sobre Alejandro Del Conte e sua trajetória como fotógrafo amador sabemos mais através do artigo de duas páginas publicado no *BFC* por ocasião de seu falecimento¹⁷², apenas um ano depois de completar os 30 anos de *CFS*, em 2 março de 1952, aos 54 anos. Polacow, autor do artigo, diz que pretendeu fazer uma pequena homenagem ao criador do *CFS* através de “um ligeiro traço biográfico” (POLACOW, 1952, n. 71-72, p. 8).

Del Conte foi apresentado como alguém que desde muito cedo esteve ligado a publicações de revistas e jornais, “fascinado pelo clima intelectual e artístico do seu meio” (POLACOW, 1952, n. 71-72, p. 8). Com menos de vinte anos morou por dois anos em Tucuman, período em que foi editor da revista semanal *Film Grafico*. Em 1921 deu início ao seu projeto de grande fôlego, a revista bi-semanal *Correo Fotográfico Sudamericano*, que dirigiu ininterruptamente por 31 anos. Para Polacow, “a redação do *Correo Fotográfico Sudamericano* foi a ‘celula-mater’ do movimento foto-artístico que trouxe a nação platina a se ombrear com os mais adiantados centros fotográficos do mundo” (POLACOW, 1952, n. 71-72, p. 8). Anexos à redação da *CFS* Del Conte instalou uma galeria e um laboratório experimentais, que se transformaram em centros de estudos e de reunião de amadores,

¹⁷¹ Interessante notar que Polacow usa o conceito de pan-americanismo, que significa a inclusão dos Estados Unidos junto aos países latino-americanos, e que foi bastante difundido nos anos de política de Boa Vizinhança, como veremos no capítulo 4. O conceito de Iberoamericanismo excluiria os Estados Unidos e incluiria os países Ibéricos, Espanha e Portugal.

¹⁷² Em homenagem a Del Conte foi criado na Argentina o Primeiro Concurso Latino-Americano “Alejandro C. Del Conte”, em 1952 (NOTA DO MÊS; CONCURSO “ALEJANDRO C. DEL CONTE”, 1952, n. 78, p. 7 e 25).

chegando a oferecer cursos gratuitos. Foi ainda criado um auditório onde aconteciam ciclos periódicos de conferências sobre fotografia. O espaço da *CFS* acabou se transformando também em editora, lançando obras destinadas ao aperfeiçoamento dos amadores, como **Formulário Fotográfico**¹⁷³, cuja primeira edição é de 1939, e ainda **Ampliaciones Fotográficas** e **Fotografía de los colores**, todos de sua autoria e que “tiveram ampla aceitação no seu país, no Brasil e em todos os outros de língua castelhana ou portuguesa, podendo-se considerá-los obras clássicas presentes na biblioteca de todos os estudiosos e cultores da fotografia” (POLACOW, 1952, n. 71-72, p. 9). Também publicou obras de outros autores, como por exemplo, **Procedimientos de Arte en Fotografía**, de Hiran G. Calógero, “objetivando desse modo a publicação periódica de obras selecionadas que viriam constituir valiosa ajuda para o estudo da técnica e da arte fotográfica” (POLACOW, 1952, n. 71-72, p. 9).

Além de sua atuação na difusão da fotografia artística, Polacow aponta também para a incursão de Del Conte pelo cinema, desde a difusão de filmes, quando ainda em Tucuman, entre os anos de 1916 e 1918, alugou dois teatros para fazer a exibições de filmes, até a direção e filmagem de um documentário: “Tucuman durante las fiestas del Centenário”. Em 1932 escreveu e dirigiu um filme sonoro, “La Barra de Toponazo”, exibido pela primeira vez no Cine Porteño de Buenos Aires (POLACOW, 1952, n. 71-72, p. 8 - 9). Destacando o incentivo de Del Conte às atividades coletivas relacionadas à fotografia amadora, Polacow recorda a “valiosa ajuda” que ofereceu ao FCCB quando da primeira versão internacional do salão de fotografia de São Paulo em 1943:

Devemos proclamar esse aspecto da sua proveitosa contribuição ao desenvolvimento da Arte Fotográfica no mundo, beneficiários que fomos, e mais de uma vez, de sua valiosa ajuda. Quando o Foto-cine Clube Bandeirante se abalçou pela primeira vez, em 1943, a promover um salão de caráter internacional – e isso em plena conflagração internacional – Alejandro Del Conte, não só nos incentivou e encorajou, mas concretizou o seu apoio, enviando-nos, pelo *Correo Fotográfico Sudamericano*, alentada coleção de trabalhos dos melhores artistas argentinos que vieram valorizar de maneira incontestada a exposição realizada (POLACOW, 1952, n. 71-72, p. 9).

Através da *CFS*, das imagens que publicou, das discussões que fomentou, podemos observar as correntes da fotografia fotoclubista já difundidas na Europa e nos Estados Unidos,

¹⁷³ Magalhães & Pelegrino destacam o caráter inclusivo do movimento fotoclubista, dando como exemplo a publicação do famoso livro de Del Conte, **Formulário Fotográfico**, com fórmulas descritas em cinco idiomas. Segundo as autoras, essa abertura possibilitada pela tradução para maior divulgação do texto fazia parte da defesa que Del Conte fazia da participação de todos os fotógrafos, não somente dos ligados a associações de fotógrafos amadores, em uma formação integral (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 29).

que se tornariam os paradigmas, segundo Magalhães e Peregrino, dessa produção na América Latina: o pictorialismo, fortemente ligado à técnica do bromóleo (chegando a ser realizado em 1945 o 1º Salão Internacional de Bromóleos em Rosário, Argentina)¹⁷⁴, e o modernismo tal como foi adotado pelo FCCB nas décadas de 1940 e 1950 (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 181). O movimento pictorialista mundial, tendo tido seu ápice na década de 1910, entrou em declínio nos anos de 1930. No entanto, no movimento fotoclubista da América Latina encontramos inúmeros aficionados que continuaram a praticá-lo até a década de 1950 (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 179).

Tanto no *CFS* quanto no *BFC* é possível encontrarmos ainda na metade do século XX artigos exaltando as qualidades do bromóleo, ao mesmo tempo em que inserem artigos sobre a fotografia moderna. No entanto, se no *BFC* a questão das novas possibilidades abertas pela fotografia moderna ser desenvolvida e afirmada como um marco na mudança de direção do clube, o que o identificava como Escola Paulista, na *CFS* o modernismo aparecia, na maioria das vezes, acompanhando as referências ao fotoclube brasileiro, sem deixar de fazer críticas contra as “facilidades” empobrecedoras de certos recursos dessa estética, “bem como a exploração de um ‘angulismo’ como tema e certa restrição a influência dos modelos estrangeiros, especialmente o que era avaliado como modismo” (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 181).

No entanto, é importante ressaltar que, se na *CFS* (assim como no *BFC*) podemos destacar esse dois momentos expoentes da fotografia fotoclubista, o pictorialismo e o modernismo, não podemos esquecer que na verdade as revistas publicavam e se dispunham a discutir uma gama múltipla de abordagens estéticas que se revelavam no interior dos fotoclubes através das várias experimentações e possibilidades que o próprio enfoque no estudo que o ambiente fotoclubista proporcionava e estimulava. Isso no leva a observar que “nem sempre a formatação de regras orientou as associações fotoclubistas” (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 189). Existiam as regras, os ditames artísticos por parte das associações que utilizavam as regras para a submissão de fotografias à aceitação dos salões, por exemplo:

¹⁷⁴ Segundo Magalhães & Peregrino: “Poucas técnicas do século XX despertaram tamanha curiosidade por parte do público e tal disseminação entre os amadores quanto o bromóleo. Por ocasião do 1º Salão Internacional de Bromóleos, realizado pela primeira vez na América Latina (Rosário, Argentina, 1945), o editor da revista Alejandro Del Conte (sócio honorário do FCCB e SFF) destacava no título do artigo ‘Un Salón de Bromoleos es una escuela fecunda’ – ilustrado com uma obra do brasileiro Djalma Gáudio (*Viejo seminário*) – a razão que ainda justificava a permanência, por tanto tempo, de um procedimento cujo domínio técnico não era fácil atingir” (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 179).

No entanto, fica evidente que, numa escala mais ampla, o *Correo Fotográfico Sudamericano* mostrara, como já mencionado, que as variações foram muito além dessas limitações. Basta ver que o espectro de imagens publicadas naquela revista vai desde os modelos estéticos do Pictorialismo até a fotografia moderna (MAGALHÃES & PEREGRINO, 2012, p. 189).



FIGURA 57: "No feliz flagrante acima vemos a festejada intérprete argentina e José Oiticica Fº, do Rio de Janeiro, entre José V. E. Valenti e Aldo A. de Souza Lima, ambos de S. Paulo" (Foto de G. Lorca).

Os intercâmbios com a Argentina se mostraram presentes durante toda a década de 1950, inclusive através de exposições individuais, que chegaram a ser citadas como exemplo de iniciativa, que deveria ser seguida pelos Bandeirantes, pois além de exporem individualmente em seu próprio país, o faziam também no exterior, como era o caso das exposições que

aconteceram no espaço do FCCB, de fotoamadores como Juan Pi¹⁷⁵, Alberto Pozzi, Humberto Zappa¹⁷⁶, e da “consagrada artista argentina Annemarie Heinrich que vem ao Brasil expressamente para esse fim” (NOTA DE MÊS, 1951, n. 58, p. 1).

¹⁷⁵ Além da exposição na sede do FCCB, uma fotografia de Juan Pi, *El Chayero*, foi escolhida como capa do BFC n. 49, de maio de 1950.

¹⁷⁶ O argentino Humberto Zappa enviou ao boletim um artigo especial sobre o bromóleo, “O bromóleo, os bromoleistas e seus inimigos”, em que defende o uso da técnica, ressaltando que o valor do trabalho artístico estaria não somente na técnica, mas na qualidade da obra. Procurou justificar assim o uso do bromóleo ainda na década de 1950, quando, as técnicas pictóricas estão sendo questionadas e recusadas dentro dos fotoclubes e nos salões. Esse artigo de Zappa pode ser colocado ao lado de outros que foram publicados no Bandeirante no começo da década de 1950, fazendo a defesa da estética pictórica, e com isso ajudando a construir o caráter “ecletico” que o clube faz questão de ressaltar nesse momento: “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 de ‘desmerecer’ o efeito do conjunto, contribuiriam para lhe dar uma atrativa e variada qualidade artística”(BFC n. 42, 1949, p. 11). No mesmo volume do boletim encontramos uma nota acompanhada de uma fotografia, sobre a passagem de Zappa pelo porto de Santos, voltado de uma viagem à Europa e a caminho de Buenos Aires. Uma comitiva formada por diretores e associados do Bandeirante foi até o litoral cumprimentar Zappa, que apresentou o clube com dois bromóleos de sua autoria (BFC n. 42, 1949, p. 24).

4.2: O protagonismo feminino nas conexões latino-americanas

Já anunciada com antecedência na Nota do Mês de fevereiro de 1951, a exposição de Heinrich aconteceu logo no mês seguinte, e foi apresentada por dois artigos no *BFC*, um sem assinatura, e outro assinado por Jacob Polacow. A exposição, realizada no espaço da Galeria do Masp e financiada pelo FCCB, contou com 100 trabalhos da autora, que não apenas enviou as obras, mas veio pessoalmente acompanhar os preparativos da exposição e visitar a cidade de São Paulo com seu marido, Álvaro Sol, escritor e crítico de cinema ¹⁷⁷.

Nesse ano de 1951, Heinrich já era uma fotógrafa amadora reconhecida mundialmente. Já havia participado de alguns salões do FCCB, e recentemente havia conquistado o 2º Prêmio no Festival Internacional de Fotografia em Cores de Turim. Annemarie Heinrich estava sendo “aguardada pelos círculos fotográficos paulistanos, com indisfarçável ansiedade” (ANNEMARIE HEINRICH EM SÃO PAULO, n. 59, 1951, p. 26), o que podemos notar pela grande divulgação de seu trabalho e de sua visita ao clube. O artigo de Polacow (que logo no começo do texto se refere à Heinrich como “astro da Arte

¹⁷⁷ No boletim n. 61 (maio de 1951), foi transcrito da *CFS* n. 656, um texto escrito por Heinrich e Sol sobre a visita ao Bandeirante. Os autores propõem uma narrativa bastante diferente das encontradas no boletim, entremeando a narração da viagem a partir do aeroporto, a descrição do hotel, da sede do FCCB com diálogos criados para se encaixarem nessa descrição, procurando dar a impressão de que tudo aconteceu em um dia de visita ao clube. Fica muito clara a intenção de reforçar os pontos positivos sobre o clube (o que deixa a narrativa carregada de um tom pouco natural, muito “forçado”), como a aquisição da sede própria, o acontecimento dos seminários de fotografia, a forma de avaliação utilizada no FCCB, a realização da 1ª Convenção e a adoção desse método do Bandeirante como forma de avaliação para os fotoclubes brasileiros, a presença do busto de Hercule Florence como iniciadora da apresentação de sua descoberta, culminando com a entrega dos boletins de 1948 que contam a história de Florence, feita pelo próprio Arnaldo Machado Florence que por acaso se encontrava na sede naquele momento. O tom propagandístico (extremamente pautado na construção identitária feita pelo FCCB, como apontamos nesse trabalho) do texto fica evidente desde o início, quando, por exemplo, fazem a descrição da cidade São Paulo, comparando-a ao FCCB: “(...) também este dinamismo, esta responsabilidade, esta simplicidade em carregar sobre os ombros as ações e as empresas construtivas e de elevação mais esforçada e custosa, as observamos no processo geral da grande cidade irmã, em plena evolução para a maturidade. Sua arquitetura, suas ruas, indústrias, meios de expressão, mostram uma juventude pujante, decidida, muitas vezes audaz: os jovens bandeirantes, também nisto, continuavam sendo a síntese viva de seu povo”. O texto segue nesses termos, mas termina de maneira surpreendente, com um suposto diálogo entre Sol e um associado chamado de O Amador, sobre o fotógrafo mexicano Gabriel Figueroa. O Amador estaria expondo porque achava que “Figueroa (o mexicano)” lhe causava decepção. Se suas primeiras obras não passavam de cópias de Eisenstein, as últimas demonstravam “seu vazio interior”; se a crítica comercial o aclamou em “O rio escondido” foi uma prova de que seu trabalho não passava de o de “um ilustrador de postais, com afetações baratas e truculências que o divorciam tanto da arte como da própria película”. Sol intervém concordando com O Amador, chegando a citar um crítico de cinema italiano, Paolo Jacchia, que acabava de escrever sobre “as razões da decadência de Figueroa: “1º) pela ausência de um sistema estético em geral, e 2º) em particular, pela perda ou desvio da consciência de suas fontes originais, genuínas de inspiração, a ponto de fazer suspeitar se as teria compreendido alguma vez. “Tais fontes eram sua gente, os índios, seus patrícos, com sua tragédia atávica, sua horrível condição espiritual, humana e social, que já haviam inspirado a grande pintura nacional mexicana de Rivera, Orozco, Tamayo, Siqueros, etc””. Acreditamos que esse inusitado diálogo tenha surgido para reforçar tanto a presença do cinema no FCCB, sua produção e discussão, como o trabalho de Sol como crítico de cinema. Cf.: UMA VISITA AO F.C. BANDEIRANTE. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 61, ano VI, p. 6 - 8, maio de 1947.

Fotográfica”) apresenta a trajetória de Annemarie Heinrich de forma a criarmos dela uma imagem física: insiste na descrição da “menina bisonha de quatorze anos”, “adolescente franzina”, imigrante que chega a Buenos Aires ainda sem conhecimento da língua e dos costumes, e que aos poucos, através do trabalhando cotidiano em estúdios fotográficos, foi aprendendo a ser fotógrafa, construindo sozinha sua maneira de criar na fotografia:



FIGURA 58: Annemarie Herinch – *Dança das mãos* – o bailarino mexicano Arroy em uma dança asteca com preponderância de mímica manual, foi interpretado nessa preponderância visual (BFC n. 66 – outubro de 1951).

Espinhosa, sem dúvida, foi a aprendizagem na época em que não existia um curso regular, sequer para os rudimentos de fotografia. Daí a peregrinação pelos estúdios profissionais de Buenos Aires, onde cada migalha de conhecimento útil exigia como paga, dias intermináveis de tarefa enfadonha e rotineira. Quem poderia enxergar naquela adolescente franzina e tímida sinão uma artesã anônima que se consumia em tarefas de menos importância? Quem poderia adivinhar a chama interior que escaldava seu espírito num anseio incontido de aprender para criar? Retoque de negativo, retoque de positivo, técnica de revelação e de ampliação, retratos para carteira de identificação, prática de iluminação, foram os degraus penosamente galgados para formar o alicerce de conhecimentos básicos. Depois, o pequeno laboratório instalado sabe Deus com que sacrifício, constituindo o primeiro passo para a libertação. Estudo, pesquisa, vontade férrea de progredir, persistência inabalável, marcaram os anos de que seguiram. Finalmente a realização (POLACOW, 1951, n 59, p. 7).

Todo o esforço para se tornar fotógrafa serviu para “aguçar o discernimento, para avivar o espírito de análise de penetração, para conhecer e penetrar a alma humana”. Tendo mais tarde participado de fotoclubes, Heinrich teria então atravessado “o profundo valo que separa o profissionalismo convencional do pictorialismo fotográfico”, e finalmente conhecido as grandes possibilidades de expressão da fotografia, segundo Polacow. Através de sua associação a fotoclubes, Heinrich tomou contato com os salões e dessa forma com o Bandeirante. Polacow não nos aponta um fotoclube ao qual pudesse estar vinculada, mas nos

diz que Heirinch “entrelaçou de forma indissolúvel a sua carreira, à vida clubística de diversas entidades às quais está filiada como colaboradora militante” (POLACOW, 1951, n 59, p. 7).

No volume sobre Annemarie Heinrich da coleção argentina Del Sol, **El espectáculo en la Argentina – 1930, 1970 – Annemarie Heinrich**, a também fotógrafa argentina Sara Facio¹⁷⁸ nos apresenta Annamarie: “Siempre nos sorprende esta mujer menuda, ágil, vital” (FACIO, 1987, P. 4). Na década de 1980, quando Facio entrevista Heinrich, esta é considerada a retratista mais importante da Argentina, contribuindo para que Buenos Aires fosse conhecida como a cidade do retrato fotográfico: “Desde Annemarie Heinrich e Grete Stein, Buenos Aires es conocida como la ciudad del retrato fotográfico” (BILLETER, 2003, p. 52). Heinrich se destaca ainda por ter criado um gênero até então inexistente no país, a fotografia de espetáculo:

(...) Annemarie creó una especialidad inexistente en nuestro país. No la trajo de Europa ni de los Estados Unidos: la fue formando en Buenos Aires; todo lo aprendió aquí de manera autodidacta. Tuvo la inteligencia, la sensibilidad de comprender el entorno en que se movía. (...) Annemarie Heinrich creó la foto del espectáculo en la Argentina (FACIO, 1987, p. 8-9).

Nascida em 9 de janeiro de 1912, Annemarie viveu com seus pais em Berlim até seus 14 anos, imigrando para a Argentina em 1927, quando um acidente acabou por impedir a carreira de pai como violinista, o que havia tornado a vida ainda mais difícil na Europa que já tinha sofrido com uma guerra: “habíamos soportado una guerra y se presentía otra que no estábamos dispuestos a sufrir” (FACIO, 1987, p. 5). Seu primeiro contato com a fotografia se deu logo quando chegaram na Argentina, em Villa Larroque em Entre Ríos, onde vivia um tio fotógrafo: “Junto a él vi, por primera vez, como aparecía una imagen sobre el papel: era

¹⁷⁸ Erika Billeter destaca o trabalho de retratista de Sara Facio, junto ao de Annemarie Heinrich e Grete Stein, assim como sua importância como diretora, junto com Cristina Orive, da Colección El Sol, divulgadora de fotógrafos latino-americanos: “Una vez más, entre los retratistas destaca una mujer. Se trata de Sara Facio (nacida en 1932), una apasionada de la fotografía y del estudio fotográfico, cuyo trabajo gira en torno a la práctica y a la teoría de la fotografía. Son incontables los fotógrafos que ha dado a conocer en sus largos años de trabajo. La editorial que dirige junto a Cristina Orive ha hecho más por la fotografía de América Latina que cualquiera otra institución. En la década de los setenta, Sara Facio se dio a conocer con su reportaje sobre los *Funerales del presidente Perón*. Contemplando con atención estas fotografías, enseguida descubrimos retratos de personas entre la multitud. El retrato es su modo de abordar la fotografía. Le fascina el rostro como expresión del todo. Retrata a celebridades y amigos – especialmente mujeres (...). Pero a quien fotografía en realidad es a las personas de América Latina. No viaja por el mundo con sus cámaras para realizar sus retratos. No sale de Buenos Aires, la ciudad que le gusta y a la que pertenece. Es raro que le retrate a las personas en el estudio; a lo sumo la hace en sus casas o en sus lugares de trabajo, donde intervienen los objetos que definen su personalidad. Evidentemente, todos saben que van a ser fotografiados puesto que, en definitiva, éste es el motivo de su encuentro con Sara Facio. Pero gracias a su total consagración al modelo, consigue que este olvide la cámara. Siempre logra que la expresión sea absolutamente personal. A través de sus retratos, penetramos en el secreto de cada uno de los modelos y vemos algo que de otro modo no hubiésemos descubierto (BILLETER, 2003, p. 54).

magia!” (FACIO, 1987, p. 5). Como o pequeno povoado de Villa Larroque não oferecia muitas perspectivas para um músico aposentado, sua mulher e duas filhas, mudaram-se para Buenos Aires, onde Annemarie passou a estudar no período noturno para poder trabalhar de dia, empregando-se em várias lojas alemãs de produtos fotográficos:

Su conocimiento del alemán resultó entonces una ayuda insospechada. Pudo hablar con músicos y cantantes, y conectarse con quienes formarían también parte de su placer estético más profundo: los bailarines (FACIO, 1987, p. 8).

Facio aponta ainda, como uma dificuldade a mais no processo de adaptação e de inserção no meio fotográfico, o fato de Annemarie ser mulher. Assim como a língua a ajudou com uma parcela do meio fotográfico e artístico argentino, também a atrapalhou em outros contextos sociais, onde se apontava seu forte acento alemão, o fato de ser mulher vinha carregado da dificuldade em tratar de negócios, mas ser uma mulher estrangeira amenizava a questão:

Si bien el idioma fue la primera barrera que debió superar, hubo otra no menos grave: ser mujer. No existía la costumbre de tratar negocios, pensar o decidir junto a una mujer. Sólo la aceptaban como “estrella”, nunca en igualdad intelectual. ¿Quién era esa joven que detrás de una cámara ordenaba e imponía sus condiciones? El ser extranjera le valió de mucho. Se le permitieron licencias vedadas a los nativos. La calidad de los trabajos de la Heinrich eran indiscutibles; las necesidades del medio las asumía con total naturalidad y solvencia. Pronto dejó de ser un inconveniente su condición femenina y su marcado acento, y se convirtió en “la alemana”, que, como tal, “sabe manejar las cámaras y cumplir con su deber” (FACIO, 1987, p. 8).

Não demorou para que Annemarie se estabelecesse na capital portenha. Em 1930 abriu seu próprio estúdio, em Villa Balleter, logo se mudando para o centro da cidade, Villa Devoto. Três anos depois começou a colaborar com revistas como *Mundo Social*, *La novela Semanal* e *Sintonía*, e pouco tempo depois, em 1935, para *Antena*, *El Hogar*, *Cinagraf*, *Cine Argentino* e *Radilandia*. Nessas últimas cinco, Annemarie trabalhou fazendo as fotografias de capa por quarenta anos ininterruptos. Também foi contratada pelo Teatro Colón para fotografar os artistas internacionais que vinham se apresentar ali (FACIO, 1987, p. 62). Dentre as personalidades que fotografou do mundo da dança, da música, do teatro, do cinema, de literatura, encontramos Serge Lifar, Alícia Markowa, Enrique Santos Discépolo, Blanca Podestá, Conchita Montenegro, Eva Perón, Libertad Lamarque, Dolores Del Río, Wilhelm Backhaus, Yhudi Menuhin, Galina Ulanova e Jorge Luis Borges.

No entanto, as fotos de espetáculo feitas para as revistas que a tornaram tão conhecida como retratista, foi apenas uma parte de seu trabalho, que vai da paisagem à composição de

laboratório, do nu ao retrato ao ar livre (FACIO, 1987, p. 13). Seu amplo interesse passou também pela fotografia dos fotoclubes e grupos fotográficos. Em 1947 foi sócia fundadora do Foto Club Buenos Aires ¹⁷⁹, do qual se desliga para criar, em 1953, o grupo fotográfico La Carpeta de Los Diez, que já no mesmo ano de sua formação, realiza sua primeira exposição. O grupo se manteve em atividade por dez anos, e reunia treze fotógrafos, além de Heinrich: Eduardo Colombo, Juan Di Sandro, Penelídes A. Fusco, George Friedman, Max Jacob, Alex Klein, José Malandrino, Hans Mann, Ilse Meier, Anatole Saderman, Ferd Schiffer, Boleslaw Senderowicz e Augusto Valmitjana ¹⁸⁰.

O grupo foi apresentado aos leitores do FCCB já no mesmo ano de seu surgimento, 1953, no boletim n. 85, voltando a aparecer, também com um texto de apresentação, no n. 103. Nas duas ocasiões o grupo é apresentado de maneira rápida, afirmando que os fotógrafos ali reunidos já eram bastante conhecidos dos “bandeirantes”, e que desejavam trazer para o Brasil a última exposição que haviam realizado em Buenos Aires, além de algumas fotografias do grupo:

“La Carpeta de Los Diez”. Sob esta denominação reúnem-se alguns dos mais destacados artistas fotógrafos profissionais da Argentina, aliás, já bastante conhecidos dos “bandeirantes”, e que periodicamente expõe seus trabalhos ao público, em mostras de alto valor artístico. O Foto-cine Clube Bandeirante está vivamente interessado em trazer para São Paulo a última exposição, realizada há alguns meses em Buenos Aires, a qual, como as anteriores, obteve os mais lisonjeiros comentários da crítica especializada. Esperamos que os costumeiros entraves impostos pelas alfândegas – já que muitos trabalhos são do tamanho 40x50 e estão montados, possam ser contornados pelas entidades interessadas, a fim de que possamos admirar as obras dos nossos confrades do Prata, algumas das quais reproduzimos nestas páginas (LA CARPETA DE LOS DIEZ, s/d, p. 20).

¹⁷⁹ No mesmo ano faz sua primeira exposição individual no Salão Peuser de Buenos Aires (FACIO, 1987, p. 62).

¹⁸⁰ De 7 a 30 de julho de 2010, as diretoras da Galeria Vasari de Buenos Aires, Marina Pellegrini e Lauren Bate organizaram uma exposição retrospectiva das obras produzidas pelo La Carpeta de Los Diez, de onde retiramos a informação sobre os nomes dos participantes, assim como as datas e locais das seis exposições que realizaram durante o tempo em que estiveram ativos. Cf. PELLEGRINI, Marina; BATE, Lauren. **La Carpeta de Los Diez**, Buenos Aires: Galeria Vasari, 2010.



FIGURA 59: Fotografias que acompanham a apresentação do La Carpeta de Los Diez no *BFC* n. 85, em 1953. Na sequencia: Fantasia – Alex Klein; Dolor – P. A. Fusco; Pescador – Jorge Friedman.



FIGURA 60: As imagens que acompanharam a apresentação do La Carpeta de Los Diez no *BFC*. Na sequencia: En la Ventana – Annemarie Henrich; Sem título – Alex Klein; Sem título – Juan Di Sandro.

4.3: Conexões mexicanas

É nesse mesmo volume do boletim que encontramos a primeira referência ao Grupo Fotográfico La Ventana, do México. O autor se refere aos seus membros como “artistas-fotógrafos” que tinham a intenção de fazer uma fotografia condizente com o momento que viviam. O texto ainda afirma que essa publicação se devia também a uma exposição nos salões do clube, dos trabalhos reproduzidos no boletim:

O Foto-cine Clube Bandeirante vem de expor em suas salas, magnífica exposição de artistas-fotógrafos do México que acabam de se reunir em um grupo sob a denominação de LA VENTANA. A exposição do “La Ventana” no F. C. C. B., reconhecidamente um dos grupos fotográficos mais avançados do mundo, despertou grande interesse entre os “bandeirantes”, pois de há muitos anos vêm esses lutando com esse mesmo objetivo. Ao envez, porém, de darmos aqui as nossas impressões sobre essa exposição, preferimos transcrever, pela mensagem que encerra a todos os fotógrafos e pelos conceitos emitidos, o manifesto com que o grupo “LaVentana” se apresentou no México. Os trabalhos expostos, dos quais reproduzimos alguns nestas páginas, espelharam bem as ideias ali expendidas e, pois, a importância da obra (BFC, nº103, s/d, p. 30 – 31).



FIGURA 61: Página do boletim n. 103 com apresentação do La Ventana. Fotografia de Ruth Lechuga.

A “mensagem que encerre a todos os fotógrafos” e que foi transcrita na íntegra nesse número do boletim foi retirada do catálogo impresso por ocasião da primeira exposição feita pelo La Ventana no ano de 1956. A exposição foi a primeira atuação organizada pelos integrantes do grupo, e o texto do catálogo foi a forma escolhida para apresentarem suas escolhas estéticas naquele momento preciso da história mexicana:

El Grupo Fotográfico “La Ventana”, nacido al impulso de inquietudes y aspiraciones propias de nuestra época, pretende contribuir, en la medida de sus modestas posibilidades, a que se conozca mejor en México la fotografía contemporánea y se comprenda el significado de su estética nueva. La actitud del Grupo “La Ventana” – por la ventana pasan la luz y el aire – es, pues, de manifiesta renovación, actitud inevitable ante el espectáculo de un mundo que se trasforma a diario. Las características sin precedentes de nuestro tiempo exigen, en lo que concierne a la fotografía, un lenguaje actual, que sea capaz de “expresarlo” completamente, con veracidad y entusiasmo. Ese lenguaje parece ser el de la fotografía subjetiva, que concilia la razón con el instinto,

da preponderancia a la personalidad del fotógrafo, y lleva hasta la esencia de las cosas (LA EXPOSICIÓN 1956, s/p).

A afirmação da fotografia subjetiva caminhava na direção do que o FCCB vinha afirmando em muitos de seus artigos como o caminho a ser procurado pelo fotógrafo nessa década de 1950. A referência à fotografia subjetiva, que aqui no *La ventana* aparece de maneira declarada, assim como no FCCB, se apresentava de forma mais sutil no *La Carpeta de Los Diez* ¹⁸¹, quando sabemos que Annemarie Heinrich foi à Alemanha em 1954, e lá assistiu aos cursos de Otto Steinert, na cidade de Colônia (FACIO, 1987, p. 63). Steinert era considerado o criador da fotografia subjetiva, referência central do importante grupo alemão Fotoform ¹⁸².

Nesse caso, o FCCB se coloca ao lado de grupos fotográficos que procuraram como alternativa para suas experimentações estéticas o desligamento dos fotoclubes tradicionais e a criação de organizações distintas, livre da estrutura hierárquica, rígida e regrada das antigas agremiações, capaz de agregar distintas estéticas e maneiras de conceber a fotografia. Essa observação foi feita pelo autor do artigo da *Anhembi* em 1951, sobre o X Salão Internacional do FCCB:

E não deixa de ser interessante notar que, para se libertarem dos grilhões do velho academicismo, muitos dos mais notáveis artistas estrangeiros precisaram desligar-se de suas antigas associações, constituindo fora delas grupos independentes, como os que mencionamos há pouco [refere-se ao Foto Form e aos Grupos de 15]. Em São Paulo não foi preciso que ninguém deixasse o Foto Cine Clube Bandeirante para pesquisar novas fórmulas, pois a associação paulista é ela própria, no cenário da fotografia nacional e universal, um grupo independente, cujas obras, nos círculos mais evoluídos, passaram a ser admiradas e discutidas (ANHEMBI E O X SALÃO, 1951, n. 68, p. 8).

Apesar da mudança estética do FCCB, caminhado em direção da fotografia subjetiva/moderna, procurando incorporar experimentações em seu interior, sabemos que alguns de seus associados nessa mesma década também se desligaram do fotoclube, ou para seguirem novos caminhos na fotografia, ou para deixarem de fazer fotografia, ou ainda para formarem um grupo fotográfico. Gaspar Gaparian, Ângelo Francisco Nuti, Fernando Palmério, Ricardo Belinazzi, Otávio Pini e João de Amorim Junior se desligaram do FCCB e criaram o Grupo dos Seis. Segundo Diógenes Moura (2010), depois da importantíssima

¹⁸¹ Fazemos essa afirmação levando em consideração a documentação a que tivemos acesso durante nossas pesquisas.

¹⁸² Citamos o grupo Fotoform e Steinert em subcapítulos anteriores, quando da citação do grupo pelo artigo da *Anhembi*, quando da organização de exposições itinerantes entre os fotoclubes organizadas pela Confederação, com apoio da FIAP. Nesse caso foram organizadas duas mostras, a do Fotoform e a do *Carpeta de Los Diez*.

participação de Gaspar Gasparian no Bandeirante, havia chegado o momento de procurar novos horizontes: “Há um compromisso em romper com a prática acadêmica da época”:

Por não concordar com alguns critérios adotados pelo Foto Cine Clube Bandeirante deixou a instituição e passou a se reunir com mais cinco colegas no estúdio da rua Sabará, formando o Grupo dos Seis. Cada um dentro do seu estilo, saíam bem cedinho aos domingos para fotografar a cidade (AMORIN apud GASPARIAN, 2010, p. 37).

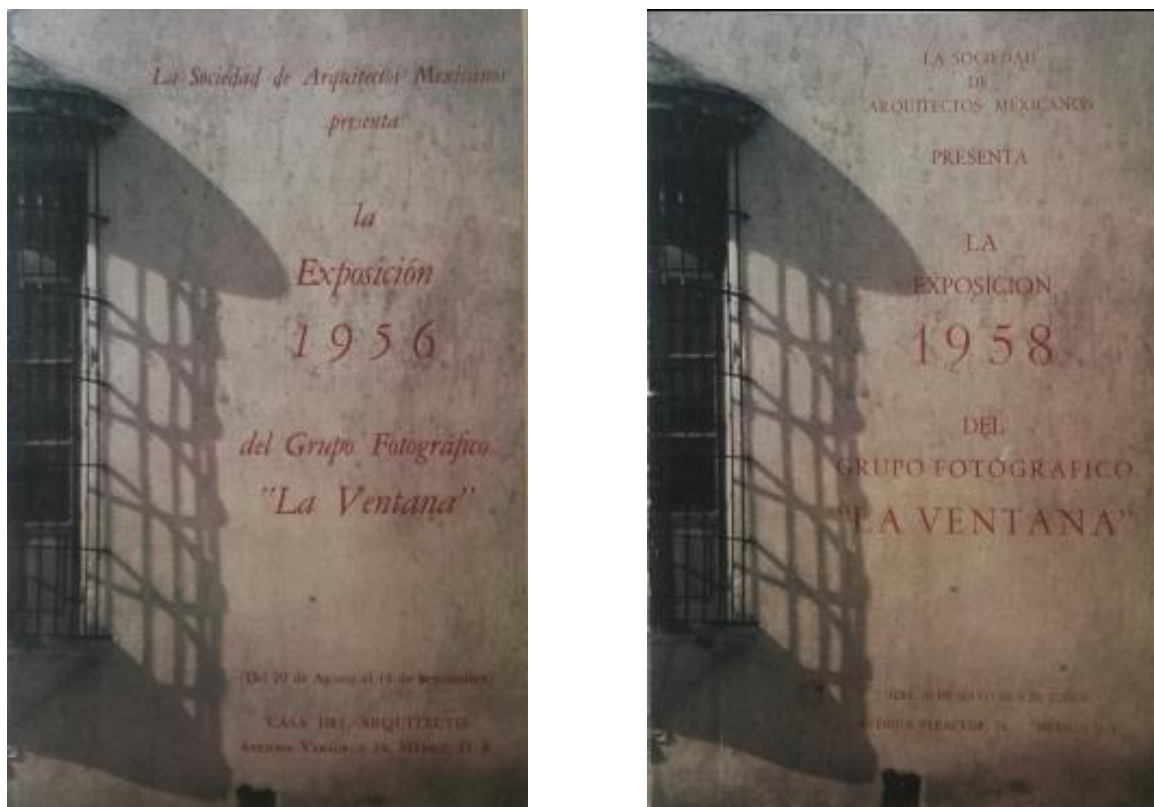


FIGURA 62: Catálogos de duas exposições do Grupo Fotográfico La Ventana. Acervo particular de José Antonio Rodríguez.

As dissidências e a adoção da estética subjetiva, tomando em conta as particularidades dos três grupos, podem ser apontadas como ponto comum das preocupações naquela década. Se no caso dos grupos argentino e mexicano a adoção do subjetivo surgiu a partir da dissidência necessária dos fotógrafos para conseguir o rompimento com as práticas acadêmicas, sempre insistindo em não serem identificados como uma “escola”, no caso do Bandeirante, entendemos que o recurso ao subjetivismo aparece como amparo à afirmação do ecletismo do clube, presente desde o IX Salão, em 1950, e que a insistência em não ser uma escola (por isso agrupar as muitas tendências nesse ecletismo), vinha ao mesmo tempo em que a crítica o nomeava Escola Paulista de Fotografia.

Nesse período de indefinição ou de falta de uma afirmação estética do Bandeirante, encontramos artigos que procuravam inserir e explicar a questão da subjetividade na fotografia, buscando sempre uma comparação com a pintura, com a filosofia, mas sempre apontando para a criatividade e sua capacidade transformadora do real como o componente



Figura 63: Otto Steinert - Movimento sobre estrutura. Fotografia da exposição OTTO SEINERT E SEUS ALUNOS, no Masp, 1955. BFC n. 97, 1955.

principal, para qualquer criação. Nesse sentido podemos citar três artigos publicados em sequência no BFC, logo no ano de 1950: “Arte, subjetivismo e fotografia” de Aldo A. de Souza Lima (BFC n. 45, 1950, p. 4-5), “Em busca de uma estética fotográfica” de H. Lievre, uma transcrição extraída do Bulletin Mensuel du Cercle d’Arte Photographique, de Lyon, na França (BFC n. 46, 1950, p. 4-5), e “A arte do fotógrafo” de Hugo Van Wadenoyen, também uma transcrição, dessa vez de *Fotografia* – Revista do Circolo Fotografico Milanese, de Milão, na Itália (BFC n. 47, 1950, p. 4 - 6) ¹⁸³.

No entanto foi a propósito da exposição de Otto Steinert ¹⁸⁴ e seus alunos no ano de 1955, nos salões do Masp, resultado de uma parceria deste com o FCCB, que Rubens Teixeira Scavone escreveu o seu “Diagnóstico

¹⁸³ Para um aprofundamento nas questões levantadas por esses artigos do Bandeirante, assim como de questões referentes à fotografia subjetiva, ver a dissertação de mestrado de Vanessa Lenzini (LENZINI, 2008, p. 79-90).

¹⁸⁴ Vanessa Sobrino Lenzini aponta que três grupos que participaram da exposição organizada em 1951 por Otto Steinert, *Subjektive Fotografie, Internationale Ausstellung Moderner Fotografie* realizada na Saarbrücken School of Arts and Crafts, em Sarre na Alemanha, estavam presentes em exposições em São Paulo, nas comemorações do IV Centenário da cidade: o Grube les XV, o C.S. Association, e o próprio Otto Steiner. A exposição de Steinert na Alemanha reuniu 725 fotografia de diversos países, e foi dividida em seções. Os fotógrafos da Nova Fotografia (entendidos pelos que estavam ativos entre as décadas de 1920 e 1930), inserida nas produções das artes das vanguardas históricas, foram homenageados com uma retrospectiva de László Moholy-Nagy (63 trabalhos), Man Ray (16 trabalhos) e Hebert Bayer (13 trabalhos). Na seção denominada Fotografia Subjetiva foram expostos 197 fotografias de grupos internacionais que representavam os princípios da exposição: “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” (LENZINI, 2008, p. 79). A autora nos informa ainda que o grupo fez mais duas exposições, em 1954 e 1958, circulando pelo Japão, Estados Unidos e outros lugares da Europa, tendo ampla divulgação e a produção de três catálogos e dois livros, em 1952 e 1955 reunindo um grande número de imagens e textos teóricos. Citando Helouise Costa, aponta para a criação de quatro categorias estabelecidas por Steinert para abarcar a produção

do Subjetivo”. Com uma escrita clara, direta, Scavone pontua as qualidades do trabalho de Steinert:

Tomada de posição intencional e definitiva que não só situou em seus limites exatos o conceito da fotografia de nossa época, mas que também teve o mérito de devolver a consciência de si mesma, restituindo-a às suas verdadeiras matrizes. E o dr. Steinert foi mais longe ainda. Rotulou sua tomada de posição, nomeou esse entendimento de fotografia subjetiva, englobando por detrás do nome todas as tendências individuais até então surgidas (SCAVONE, n. 97, 1955, p. 9).

Scavone, escrevendo na esteira de outros artigos que buscavam definir o que era e como se daria o subjetivismo na fotografia, é o único que a relaciona com a própria história da fotografia, quando diz que o Salão de Fotografia Moderna Internacional de 1951, realizado pela Escola de Belas Artes do Sarre, não mostrou ineditismo em técnica em criação, pois já desde pelo menos 1925 a fotografia vinha sendo objeto de experimentações, de estudos. Dentro da concepção de subjetivismo que se propõem a explicar, cabiam desde o intervencionismo de Man Ray e Lazlo Moholy-Nagy, até os caminhos experimentais de Baunnmeister ou Hausmann com a utilização de fotomontagem, abrangendo as duplas exposições, flous, raiogramas, solarizações, inversões do negativo e viragens químicas:



FIGURA 64: Kilian Breier- Vasos e planos construídos. Fotografia da exposição OTTO STEINERT E SEUS ALUNOS. BFC n. 97, 1950.

Para Steinert e seu grupo a expressão fotografia subjetiva tem um significado demais amplo. Ao expectador 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, em que o aparelho é utilizado sobre os objetos a fim de extrair “leur nature profonde”. Por subjetivismo entende o chefe do grupo todo 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 (SCAVONE, n. 97, 1955, p. 9).

fotográfica: a reprodução, que seria o documento; a fotografia de representação, que seria o que denominou de “imagem bela”; a criação fotográfica de representação, que seria a própria fotografia subjetiva, e finalmente a fotografia absoluta, que seria a fotografia abstrata (LENZINI, 2008, p. 80-81).

Scavone faz questão de diferenciar a posição de Steinert a sua concepção de fotografia subjetiva da concepção comumente aceita da fotografia artística ou pictórica. Nessa diferenciação a questão principal seria que na fotografia “burguesmente considerada como artística”, existiria uma reprodução perfeita do mundo com a preocupação em valorizar a fantasia, uma superestimativa do que se havia convencido admitir como estético na fotografia, existindo assim uma “intervenção advinda da pintura”. Já para a fotografia subjetiva, o que valia era a “hipersensibilidade individual”, a reação de cada indivíduo diante do objeto, sua resposta diante da realidade “não interessando os meios, mas apenas o efeito estético a que se destina, a emoção que liberta” (SCAVONE, n. 97, 1955, p. 11).

A exposição de Steinert em São Paulo, tal como nos chega através do artigo de Scavone, aponta para a ideia de uma estética subjetiva como uma resposta, como um caminho



FIGURA 65: Exposição de Otto Steinert e seus alunos no espaço de exposições do MASP. No centro da foto podemos ver Geraldo de Barros. BFC n. 97, 1955, p. 12.

a ser seguido nesse momento de indefinição estética do clube. No entanto, se levamos em consideração os artigos em francês e italiano transcritos para o BFC, aproximação do La Carpeta de los Diez do subjetivismo e o manifesto do La Ventana afirmando essa estética, percebemos que foi uma questão importante, uma saída não só para o Bandeirante, mas para os clubes de forma mais geral: “Esse é o caminho da fotografia de nossa época da qual

o grupo de Steinert constitui um exemplo eloquente” (SCAVONE, n. 97, 1955, p. 12).

Quando observamos as fotografias do La Ventana, fica evidente a heterogeneidade das imagens produzidas por seus integrantes: Mário Náder Márquez, Estevan A. de Varona, por exemplo, com suas composições geométricas mais próximas às encontradas em alguns dos associados do FCCB, das de Ruth Lechuga e seu interesse pelas comunidades indígenas mexicanas, pelas festas e rituais, que a situa, como fez o pesquisador José Antonio Rodriguez, entre as fotógrafas mexicanas de uma vertente humanista¹⁸⁵. Essa discrepância entre as várias

¹⁸⁵ Em seu livro **Fotógrafas en México – 1872 – 1960**, José Antonio Rodriguez nos apresenta um vasto panorama da produção fotográfica exclusivamente produzida por mulheres, desde o final do século XIX até

abordagens encontradas nesses grupos é assinalada no texto do catálogo da exposição de 1956:



FIGURA 66: Armando Meyer - Desnudo. Retirada no catálogo da 1ª exposição do La Ventana, 1956.

Puede ser que sorprenda en esa exposición la evidente rotunda diferencia que distingue a los trabajos de los diferentes autores entre sí; pero ello es debido a que el Grupo Fotográfico “La Ventana” no es una escuela, felizmente. Opuesto a todo precepto rígido, a todo cuanto se considere dogma indiscutible en la esencia y en la forma de toda obra fotográfica, en su seno se examinan con libertad absoluta, y se admiten como buenas, todas las teorías que tengan como base la emoción, la inquietud y la poesía. Así, a más de ilimitada licencia en la expresión, se manifiestan en “La Ventana” tantas tendencias como individualidades reúne. Pero todas tienen en común eso que podría llamarse mirar “de otro modo”, que no es sino atreverse a mirar con ojos propios y con sensibilidad siempre actual (LA EXPOSICIÓN 1956, s/p).

Procurando divulgar suas produções e com elas a maneira de pensar a fotografia, o grupo desde seu surgimento em 1956 estabeleceu um sistema anual de exposições, que se manteve até 1961, que aconteceram em distintos lugares da Cidade do México, como na Casa do

Arquiteto e na Associação Mexicana de Periodistas (RODRIGUEZ, 2002, p. 56). José Antonio Rodriguez, quando desenvolveu sua pesquisa com Ruth Lechuga que resultou no livro **Ruth Lechuga – una memoria mexicana**, e em uma exposição de sua obra fotográfica, reuniu uma importante documentação sobre a divulgação do trabalho do La Ventana, que vai desde os pequenos catálogos das exposições do grupo, até as notícias de jornais e revistas

meados do século XX. Todo o livro é dividido em três partes. Na primeira delas, encontramos quatro capítulos que organizam as fotografias selecionadas em “Pioneras”, “Modernas”, “Vanguardistas” e “Humanistas” (lugar em que encontramos Ruth Lechuga). A segunda parte é composta de um dicionário biográfico, que procurou reunir o máximo possível de informação sobre as fotógrafas, e na terceira parte o autor reuniu uma seleção de textos críticos, entrevistas, resenhas e reportagens publicadas em periódicos contemporâneos das fotógrafas. É um trabalho de grande importância, tendo-se em conta que a grande maioria das fotógrafas trabalhadas por José Antonio são escassamente conhecidas, quando não totalmente desconhecidas, e suas imagens são, em grande parte, inéditas: “Éste es el valor de este proyecto de investigación y edición que rescata autorías, imágenes y documentos nunca vistos, o no conocidos, en la historia cultural de las imágenes” (RODRIGUEZ, 2012, p. 11).

sobre essas exposições ¹⁸⁶. Através dessa documentação encontramos, por exemplo, o comentário do crítico Antonio Rodriguez ¹⁸⁷ no jornal *El Nacional*:



FIGURA 67: Mário Náder Márquez - Cruces. Retirada do catálogo da 1ª exposição do La Ventana, 1956. Foi reproduzida no BFC n. 103.

Aunque la ventana, como punto de mira u observatorio de la vida es demasiado pasiva, pues a través de ella no ve uno todo lo que quiere sino lo que accidentalmente pasa ante su gran ojo de cristal, no deja de constituir un acierto el haber escogido precisamente el nombre de “Ventana” para sintetizar los afanes del grupo fotográfico que lleva su nombre... los actuales miembros de “La Ventana” se dispusieron a ver para captarlo después, todo lo que se ve desde ese gran balcón que da a la calle y a la vida (RODRIGUEZ – EL NACIONAL, s/d).

O La Ventana surgiu da busca por dar visibilidade às várias trajetórias distintas desses fotógrafos, e ao mesmo tempo marcar a distância entre eles e a prática do Club Fotográfico Mexicano. Existiu a necessidade de se pensar um grupo heterogêneo, que tivesse em comum o “mirar de otro modo”, em contraposição a homogeneidade requerida pelo CFM. Em entrevista ¹⁸⁸, o fotógrafo Rodrigo Moya ¹⁸⁹ reforça os

¹⁸⁶ Quando de nossa estadia na Cidade do México para a realização da pesquisa sobre o La Ventana e Ruth Lechuga, José Antonio Rodriguez gentilmente nos deu acesso a seu acervo sobre o tema, onde pudemos encontrar alguns artigos e os catálogos em questão. Além disso, foi também quem nos colocou em contato com o fotógrafo Rodrigo Moya, que nos concedeu uma breve entrevista sobre sua relação com Ruth Lechuga, o grupo La Ventana e a 1ª Exposição Latino-americana de Fotografia. O trabalho de Rodriguez sobre Lechuga, assim como o que já apontamos anteriormente sobre as fotógrafas mexicanas, consiste em um importante levantamento, tanto biográfico quanto iconográfico, de fotógrafas sobre as quais pouco sabemos através da história da fotografia, que apesar de recente, já tem formado seu cânone de autores.

¹⁸⁷ Antonio Rodriguez foi um importante jornalista, escritor, historiador e crítico de arte português que imigrou para o México na década de 1930. Em 2010, a pesquisadora Rebeca Monroy Nars escreveu **Ases de la cámara. Textos sobre la fotografía mexicana**, em que analisa o trabalho de Rodriguez como crítico de fotografia no México. Cf. NARS, Rebeca Monroy. **Ases de la cámara. Textos sobre la fotografía mexicana**. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

¹⁸⁸ Entrevista concedida a autora em 16 de setembro de 2013, em sua casa em Cuernavaca, México. Estava também presente o pesquisador José Antonio Rodriguez.

¹⁸⁹ Rodrigo Moya nasceu em 1934. Trabalhou como repórter fotográfico e documental de 1955 a 1968, quando abandonou a fotografia. Seu trabalho abrange uma vasta gama de assuntos de grande importância para a história latino-americana. Depois de trinta anos longe, não somente do exercício da fotografia, mas de toda sua produção,

pontos que marcavam a distância que existia na década de 1950, entre a fotografia que se fazia no CFM e a que fazia Ruth Lechuga. Segundo Moya, as fotografias dos associados, apesar da grande qualidade técnica que tinham, eram estáticas, desprovidas de movimento, e, portanto falsas. Já nas fotografias de Ruth Lechuga se via o contrário: sua fotografia é viva, cheia de movimento porque consegue criar uma aproximação real com as pessoas que fotografa.



FIGURA 68: Ignacio Magaloni - Lucía. Retirada do catálogo da 1ª exposição do La Ventana, 1956.

Tendo começado sua carreira como repórter fotográfico na metade da década de 1950, Moya nos apresenta ainda um panorama mais amplo sobre a recepção da fotografia feita pelo fotoclube pelos fotógrafos documentais, que trabalhavam nos jornais: os fotógrafos do clube eram “endinheirados” que tinham acesso às últimas novidades tecnológicas, a um bom laboratório onde podiam trabalhar suas ampliações e reproduções com cuidado. Dessa forma o que chamava atenção nas produções do fotoclube, que Moya via quando comprava a revista produzida por este, era a

em 2000 Moya reencontrou suas imagens e começou, junto com sua esposa Susan Flaherty, em um primeiro momento, a organizar o arquivo físico de suas imagens, e depois, entre 2011 e 2012, com a ajuda do pesquisador Alberto Verjovsky, a organizar um arquivo eletrônico, com a ajuda do Programa de Fomento a Proyectos Culturales (FONCA), facilitando o acesso de pesquisadores ao trabalho do fotógrafo. Sobre Moya, consultar: MOYA, Rodrigo. **Foto insurrecta**. Textos de Alfonso Morales Carrillo e Juan Manuel Aurrecoechea. México: Ediciones El Milagro, 2004; TRONCOSO, Alberto del Castillo. **Rodrigo Moya**. México: Ediciones El Milagro; Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM; La Jornada; TRONCOSO, Alberto del Castillo. **Rodrigo Moya**. México: Círculo de Arte, 2006.

qualidade que tinham. Existia um desprezo dos fotógrafos, que como Moya, se afirmavam como documentaristas, realistas, com relação aos clubistas, por isso sua surpresa quando conheceu Lechuga e soube que havia sido do CFM:

Y a mí pareciera interesante que fuera del Club Fotográfico, porque en ese entonces nos considerábamos documentalistas, fotógrafos realistas, teníamos cierta afección con el Club Fotográfico – más bien cierto, odio (risas). Era odio de clase, porque que te digo, los fotógrafos de clubes fotográficos eran generalmente aficionados, eran fotógrafos de domingo, de paseos, era gente endineraada en general, gente de mucho dinero que pudieran tener acceso a grande equipos, a las mejores películas, a reveladores nuevos que no estaban en acceso al fotógrafo común e corriente. Y la foto la considerábamos muy estática, muy rígida, era todo lo contrario de lo espontáneo, del movimiento - es una de mis obsesiones como fotógrafo, captar el movimiento y la gestualidad - y todas las fotos de ellos tenían un cierto pacido, tenía mucha influencia de Figueroa en algún momento, mucho filtraje, mucha truculencia, y Nacho López y yo [...] pues casi todos los fotógrafos que nos ocupamos e la realidad, de la vida, tenemos una aversión militante contra el Club Fotográfico a base de bromas, cierto desprecio. Pero es otra cosa que retificamos con los años, profundamente. Ahora soy un admirador de Hugo Brehme, extraordinario, me parece. Un fotógrafo fora de serie, y en ese entonces Hugo Brehme era como la estrella del pictorialismo. Y había varios fotógrafos pictorialistas del Club Fotográfico que nos parece admirable por su calidad fotográfica. La calidad hecha con los mejores equipos, con mucho cuidado, y discutíamos eso, hablamos...¹⁹⁰.



FIGURA 69: Ricardo Calderón - Composición. Retirada do catálogo da 1ª exposição do La Ventana, 1956.

Nossa aproximação a Rodrigo Moya se deu porque encontramos seu nome vinculado à 1ª Exposição Latino-Americana de Fotografia, produzida pelo La Ventana em 1959, em parceria com o FCCB. Além do nome de Moya aparecer no cartaz que anunciou a exposição, soubemos por José Antonio Rodrigues que a doação desse cartaz para o arquivo da Fototeca Nacional do México

foi feita por Moya. Na entrevista que nos concedeu Moya conta que foi quando Lechuga começou a organizar a 1ª Exposição, que se conheceram: “Vivíamos en la misma colonia. Yo

¹⁹⁰ Transcrição feita pela autora do áudio gravado por ocasião do encontro com Rodrigo Moya em 16 de setembro de 2013. Todas as falas de Moya citadas aqui são dessa entrevista.

estaba esperando mi primera hija, en 1959 (que nació en 1960), y un día llegó ella a mi casa y me expuso lo de La Ventana. Y de alguna manera conocía mi trabajo en el periódico *Impacto*, en la revista *Impacto*, y le pareció interesante, no?”. Moya até 1959 não sabia nada sobre Lechuga nem sobre o La Ventana. Aconteceram ainda outros encontros entre Moya, sua mulher e Lechuga, em que saíam para comer e conversar sobre fotografia:

Entonces me invitó a participar. Entonces lo que querían era romper esa rigidez del Club Fotográfico, y combinarse los disidentes del Club, con otro tipo de foto, más viva, menos puesta en cena, no? E así la conozco y mi invita a la Exposición, y logo con mucho gusto. Pero no la trato muy frecuentemente, nos vemos cuatro o cinco veces, pero su trabajo siempre me pareció muy admirable, sobretudo porque venía del Club Fotográfico. (...) Mira, ella fue a mi casa dos o tres veces, nos caímos bien, tuvo una buena relación con mi mujer, era muy sencilla, muy tranquila su plática. Y hablaba mucho de fotos, me llevo fotos para que viera, fotos de ella, tuvo esa deferencia. Yo también le enseñe lo poco que había hecho. Ruth fue una vez con alguien del club una vez que estuvo en la casa y, no sé si tuviéramos comido, pero tomamos café, algunas botanas, pero no me recuerdo quién era. En realidad el trabajo de fotografía de prensa te absorbe e tal manera que no podía estar en esas cosas, no? Y desayunamos en un lugar cerca de mi casa, en la calle de Elba, ahí nos reuníamos, era un restaurant de una alemana que hacía unos sándwich con pan negro que era una novedad, porque México era de (...) e totilla. Y ella hacia unos sándwiches muy ricos de jamón serrano con pan negro. Y ahí íbamos ella, mi mujer y yo y platicábamos.

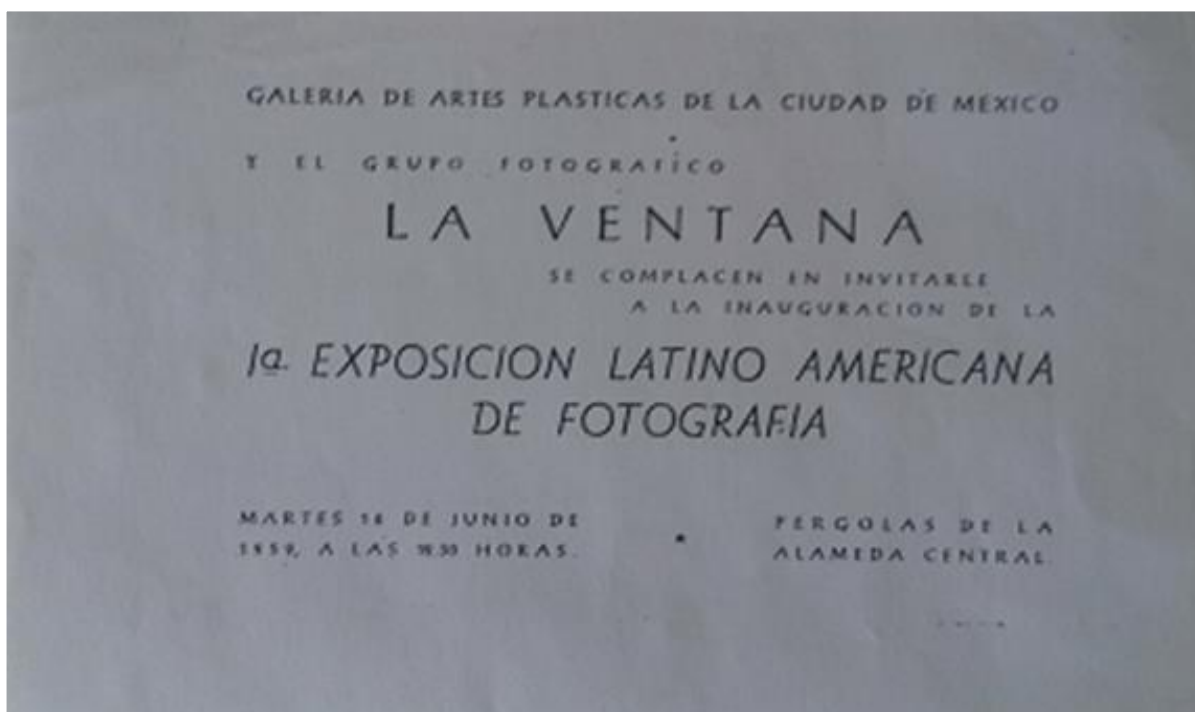


FIGURA 70: Folheto de divulgação da 1ª Exposición Latino Americana de Fotografia na Cidade do México. Cópia feita no acervo particular de José Antonio Rodríguez.

Moya não se lembrava com certeza de quais fotografias suas havia enviado para a 1ª Exposição, mas em uma fotografia de sua mulher trabalhando na mesa de sua casa naquela época, encontramos apoiadas no vão da janela ao fundo, algumas fotografias “montadas”, que segundo ele podem ter sido as que enviou para a exposição organizada pelo La Ventana.

No número 110 de seu boletim informativo, o Bandeirante traz algumas informações sobre a 1ª Exposição Latino-Americana de Fotografia. Havia acontecido sua primeira exposição na Cidade do México, na Galeria de Artes Plásticas, de 16 de junho a 13 de julho, e seguiria para o Brasil, Argentina, Chile e Uruguai. Afirma que a iniciativa partiu do Grupo La Ventana com a colaboração do FCCB, que se incumbiu de reunir os trabalhos dos sul-americanos, Argentina, Uruguai e Chile. Apresenta ainda uma lista os nomes dos participantes de cada país, e que a sequência do trajeto da exposição seria primeiro o Brasil – sede do FCCB, e que a ordem dos seguintes lugares dependia ainda do término das negociações, mas que com o intermédio do FCCB, seguiriam para Argentina, Uruguai e Chile. Esses dados são resultantes de uma troca de cartas entre os dois clubes, da qual tivemos acesso apenas a duas delas, através de José Antonio Rodriguez: as cartas trocadas entre Roberto Mata e Eduardo Salvatore, que fazem parte do acervo de Ruth Lechuga.

Nessas cartas os dois fotógrafos tratam do envio das fotografias da exposição para o Brasil. Em sua carta Salvatore felicita o La Ventana pelo êxito da exposição e pede que as fotografias sejam enviadas o mais rápido possível para São Paulo, pois gostaria de aproveitar a ocasião do 20º aniversário do clube para expor os trabalhos latino-americanos, com destaque em sua programação de aniversário. Também informa sobre certa impaciência dos clubes da Argentina e do Chile em receber também o material para a realização da exposição em seus países. Na resposta de Emilio Mata, este lamenta não poder enviar o material no prazo estipulado por Salvatore, já que isso implicaria o envio aéreo, muito custoso para um grupo pequeno como o La Ventana. O envio seria feito por correio, procurando a forma postal que levasse menos tempo.

Os 20 fotógrafos brasileiros faziam parte do FCCB. Com relação aos fotógrafos

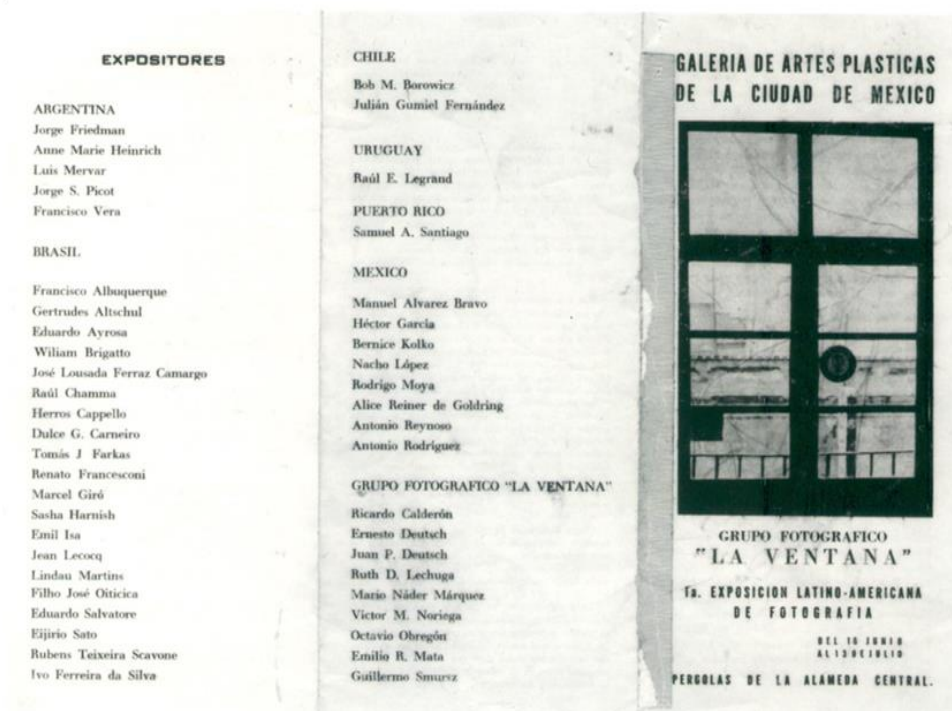


FIGURA 71: Folheto de divulgação da 1ª Exposição Latino-Americana de Fotografia, organizada pelo La Ventana em colaboração com o FCCB. Nele podemos ver os nomes dos fotógrafos que haviam aceitado participar. Também a presença de Porto Rico como país participante.

mexicanos, encontramos duas listas, uma que entendemos ser dos fotógrafos que simpatizavam com o Grupo Fotográfico La Ventana, mas não estavam diretamente associados a ele (Manuel Álvarez Bravo, Héctor García, Bernice Kolko, Nacho López, Rodrigo Moya, Alice Reiner de Goldring, Antonio Reynoso, Antonio Rodríguez), e a lista dos fotógrafos que formavam o La Ventana. Entre os argentinos, encontramos Annemarie Heinrich. Com relação aos países, além de Chile e Uruguai, que faziam parte do trajeto da exposição junto com México, Brasil e Argentina, aparece também Porto Rico, com apenas um fotógrafo, assim como o Uruguai.

Depois disso perdemos o rastro dessas negociações. No número 113 do *Boletim Foto Cine*, que apresenta as comemorações do 20º aniversário do clube, não encontramos nenhuma referência ao La Ventana ou à 1ª Exposición Latino-Americana de Fotografia. Não podemos afirmar até o momento se as fotografias realmente saíram do México com destino ao Brasil, se houve uma exposição similar à mexicana no Brasil, Argentina, Uruguai e Chile. Mas é inegável o gesto, a intenção, e a realização de uma primeira exposição no México com trabalhos de países latino-americanos, intitulada 1ª Exposición Latino-Americana de Fotografia, assim como o protagonismo das duas fotógrafas, Annemarie Heinrich e Ruth Lechuga nesse momento de questionamento da estrutura do fotoclubismo, da estética, da

construção de uma nova linguagem para a fotografia que fosse capaz de expressar mais e melhor as questões do mundo em que viviam. É uma fissura que, como tantas outras fissuras, delineia movimentos com suas quebras nas linhas conectivas desse grande mapa das histórias dos fotoclubes, das histórias da fotografia.

Uma reunião de estudiosos e fotógrafos com o propósito de discutir essa chamada fotografia latino-americana só ocorreu em 1978, com o I Colóquio Latino-Americano de Fotografia, considerado um estudo pioneiro da fotografia latino-americana, antes da exposição de Billiter, em 1981 (BARBOSA, 2011, p. 1), quando se chegou a dizer, usando um personagem do romance do colombiano Gabriel García Márquez, que poderia ocorrer “à fotografia latino-americana o que ocorreu a Patrício Aragonés em Outono do Patriarca... que se conformasse para sempre com o destino obscuro de viver um destino que não era o seu” (MEYER, 1981, p. 7). Apesar desses contatos fotoclubistas terem sido efêmeros, de terem sido executados dentro de um programa institucional e acabado junto com os próprios clubes, fizeram as imagens produzidas em países latino-americanos circularem em um âmbito latino-americano em exposições nas sedes dos clubes e fora das sedes, nos espaços da cidade, aqui no caso, São Paulo, Cidade do México e Buenos Aires, de alguma forma mostrando que mesmo antes de 1978 não existiu conformismo com relação à história dessa fotografia, que esboçou uma conformidade própria, latino-americana.



FIGURA 72: “La agrupación fotográfica “La Ventana”, algunos de cuyos miembros vemos aquí, exponen sus trabajos en la Asociación Mexicana de Periodistas, en una exhibición que permanecerá abierta hasta el 16 de noviembre, con entrada gratuita”. Cópia de jornal (sem nome nem data) pertencente ao acervo particular de José Antonio Rodríguez.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São muitas as formas do moderno. O moderno são variações que seguem movimentos específicos de lugares, de tempos, de interlocuções possíveis, de instantes de relação entre os homens e as coisas do mundo. São formas de pensar e de viver o mundo. São formas de se viver o que se pensa do mundo. As formas assumidas pela fotografia moderna brasileira, mexicana, argentina carregam essas singularidades em sua construção, ao mesmo tempo em que são trançadas por linhas gerais, por concepções comuns presentes em uma época, sendo possível a ela que seja também constituinte da cultura visual que a compõe.

É bastante significativo nesse sentido, quando Helouise Costa chama a Escola Paulista de nossa vanguarda possível: a herança das vanguardas europeias, na forma do que se convencionou chamar de *Nova Fotografia*, foram acessadas em nosso meio, do ponto de vista estético e cognitivo, através da apropriação que os fotógrafos do FCCB fizeram desse elemento, tendo em vista as necessidades de atualização da cultura local (COSTA, 2005, p. 11). O que podemos concluir disso, junto com Costa, é que os fotoclubistas se empenharam em uma “reinvenção da fotografia da vanguarda internacional, cujas estratégias de desconstrução do código fotográfico foram usadas para elaborar um olhar renovado sobre a cena urbana paulistana” (COSTA, 2005, p. 11). Em uma entrevista para a revista *Cult* sobre a exposição “Paulo, José e Ademar – 3 modernos”, Iatã Cannabrava (que dividiu a curadoria com Isabel Amado), quando perguntado sobre a importância do FCCB, respondeu que tomadas as devidas proporções, seria possível dizer que o Bandeirante foi nossa Bauhaus brasileira (CANNABRAVA apud FERREIRA, 2014, s/p).

Essa retomada da fotografia fotoclubista é muito importante, dizendo respeito a uma nova forma de entender e de procurar estabelecer parâmetros para o que foi nossa expressão moderna fotográfica, que por muito tempo foi considerada à parte da produção fotográfica nacional. Essa segregação deu-se pelo menos por dois motivos. O primeiro dizendo respeito diretamente ao fato de que os fotoclubes foram inegavelmente experiências elitizadas, organizados por agentes ligados aos setores conservadores da sociedade e do meio político, como pudemos observar através das parcerias do FCCB com a política do estado de São Paulo e mesmo a escolha pela apropriação do mito bandeirista. O outro, que se conecta diretamente ao primeiro, diz respeito aos rumos que a história da fotografia tomou a partir da década de 1960. O Golpe Militar de 1964 modificou totalmente o Brasil em todos os seus aspectos, jogando o país em “um regime ditatorial violento e duradouro”, do qual só sairia em 1980 (COSTA, 2005, p. 13). Essa nova conjuntura político-social tornou o diletantismo dos

fotógrafos amadores, voltado para as questões estéticas da fotografia, uma atividade considerada “inadequada e reacionária em círculos culturais mais politizados”, ao mesmo tempo em que ao repórter fotográfico era “atribuída à missão política de registro e denúncia das arbitrariedades da ditadura”. Essa nova disposição, conjugada ao próprio esvaziamento da estrutura do fotoclube, dentro do qual já vinha se desenvolvendo uma linha forte voltada ao fotojornalismo, fez com que o fotoclubismo entrasse em declínio. O FCCB perdeu aos poucos os espaços que havia conquistado na cidade e a produção de seus associados foi considerada anacrônica (COSTA, 2005, p. 14).

Dessa forma podemos perceber que existe no trajeto da fotografia moderna brasileira, um imbricado de questões de ordem histórica e historiográfica, que, se num primeiro momento renegou a atuação dos fotoclubes como participante ativo da construção de nossa história da fotografia, aos poucos foi mudando sua postura, procurando inserir novamente a experiência fotoclubista nessa história, como constituinte importante e influente nas gerações de fotógrafos do final do século XX e começo do XXI – de acidente de percurso à Bauhaus brasileira. Nesse sentido, o livro **A Fotografia Moderna no Brasil** tem grande importância, pois a partir do momento em que voltou sua atenção, na década de 1980, à produção fotoclubista, e identificou aí nosso movimento fotográfico moderno, chamou a atenção tanto dos pesquisadores, quanto dos próprios familiares dos fotógrafos, que segundo Cannabrava, sem saber da importância das fotografias acabavam se desfazendo delas, dificultando o levantamento desses acervos, e, por conseguinte, a organização de acervos para as pesquisas históricas ¹⁹¹.

Sobre esse “olhar preconceituoso” lançado à fotografia clubista, um texto de Ronaldo Entler é bastante elucidativo. Propondo-se a pensar sobre as barreiras, limites e definições entre o que seria a fotografia moderna/experimental e a fotografia realista/documental, acaba remetendo a sua própria formação na década de 1980 e a como era vista a produção clubista: “rançosa e alienada”. Ser comparado aos fotoclubistas era entendido como uma ofensa. Entler diz que só passou a entender a importância do movimento fotoclubista quando resenhou o livro de Helouise Costa e Renato Silva (ENTLER, 2012, s/p).

¹⁹¹Perguntado como se deu a escolha dos fotógrafos da exposição “Paulo, José e Ademar – 3 Modernos”, Cannabrava responde: “Nós fizemos uma pesquisa sobre esses três autores, que eram bem desconhecidos. Levantamos toda a história deles, o que foi difícil porque, quando acabou o movimento fotoclubista, muitas obras se perderam – a família muitas vezes, jogava as fotos no lixo. Não havia uma continuidade. No caso desses três, as famílias guardaram inconscientes do valor material. Aliás, não existia muito essa noção de valor até há alguns anos. Acho que só a partir da publicação de **A Fotografia Moderna no Brasil**, de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, que passou a se perceber a importância do movimento (CANNABRAVA apud FERREIRA, 2013, s/p).

Entler ressalta ainda que foi somente em fins da década de 1980 e começo de 1990, com estudos voltados para a biografia de alguns dos fotógrafos que participaram da experiência clubista, é que se pôde conhecer melhor a atuação política de muitos autores dessa geração, como a Caravana Farkas, de Thomas Farkaz, a cooperativa Unilabor de Geraldo de Barros, a militância anarquista da família Oiticica. E aponta ainda: “Mas me pergunto se não podemos chamar de política, por si mesma, a educação do olhar promovida pela nossa fotografia moderna” (ENTLER, 2012, s/p). Essa pergunta torna-se ainda mais relevante quando relacionamos ao próprio fotojornalismo, a educação do olhar promovida pela experiência clubista. O diálogo entre a produção clubista e o fotojornalismo foi maior do que poderiam supor os fotógrafos que negavam a fotografia moderna. Esse ponto foi ressaltado por Costa & Silva. Segundo os autores, esperava-se um milagre por parte dos fotojornalistas: que aceitassem o discusso da objetividade da fotografia, ao mesmo tempo em que fossem capazes de construir inteligentemente essa imagem, manejando os recursos próprios da fotografia. Procurando atender a essa demanda, o repórter fotográfico recorreu justamente ao vocabulário moderno “para oxigenar sua produção”: “(...) o desconhecimento dos laços que ligam o fotojornalismo à estética moderna faz com que ele se mantenha alheio a todo um nexo de filiações históricas, como se sua existência fosse autônoma e ditada apenas por necessidades funcionais, inquestionáveis” (COSTA & SILVA, 2004, p. 114). É fundamental perceber as diferentes formas de diálogo entre uma estética e outra. Se existem singularidades que marcam cada escolha, seja ela experimental ou documental, elas nunca são apenas *isso* ou *aquilo*. Elas são produtos híbridos, são sempre *isso e aquilo*.

Outra forma de divulgação dessa produção fotoclubista nos dias atuais são as exposições, não só as individuais, mas as que reuniram alguns dos associados do FCCB e com isso ressaltaram a produção conjunta do clube como uma produção moderna/modernista, como foi o caso da “Fragmentos – Modernismo na Fotografia Brasileira”, de 2007, focada na produção fotoclubista de um grande número de amadores, como Ademar Manarini, André Carneiro, Eduardo Salvatore, Gaspar Gasparian, Geraldo de Barros, German Lorca entre outros; a “Paulo, José e Ademar – 3 modernistas”, primeira mostra institucional da **sp-arte/foto** em sua sétima versão, destacando os trabalhos de Paulo Pires, José Yalenti e Ademar Manarini, em 2013; e a “Moderna para Sempre – Fotografia Modernista Brasileira na Coleção Itaú”, de 2014, todas com curadoria de Iatã Cannabrava. Nota-se também a inclusão de fotógrafos do FCCB ao catálogo de galerias, como é o caso, por exemplo, da Luciana

Britto Galeria, de São Paulo, representante de Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e Gaspar Gasparian ¹⁹², além da já citada aquisição do acervo do Bandeirante pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo no ano de 2015, divulgada pela exposição “Foto Cine Clube Bandeirante: do arquivo à rede”.

O trajeto que levou a essa pesquisa começou pelo contato que tivemos com o catálogo da exposição de 2007, seguiu para o livro de Helouise Costa e Renato Silva, para os catálogos dos clubistas que ficaram mais conhecidos, como Geraldo de Barros, Thomas Farkaz, German Lorca, que por sua vez nos encaminhou para o boletim do FCCB: em cada um dos livros e catálogos que encontramos as referências a determinados acontecimentos da experiência da fotografia moderna brasileira citava o *BFC*, que em muitos casos era a única fonte disponível sobre o assunto. Nossa necessidade em trabalhar detalhadamente com os boletins está diretamente relacionada a isso. Assim, o interesse pela construção do espaço do fotoclube e de suas estratégias de ação para a criação de um campo de atuação para a fotografia artística foi se definindo como norteador da pesquisa, começando pelo espaço delimitado do fotoclube para o ampliado da cidade. No entanto, percebemos que para chegarmos ao espaço do fotoclube, precisávamos primeiro percorrer o espaço da cidade, acompanhar o trânsito dos fotógrafos nos afazeres diários dos usos e funções da fotografia documental, nos cruzamentos com os interesses políticos na construção da imagem da cidade e do estado de São Paulo através do bandeirismo, no cotidiano das lojas de produtos fotográficos, nas tentativas anteriores de criação de fotoclubes. Foi esse trânsito constante no espaço aberto da cidade que possibilitou o surgimento do espaço do fotoclube e de sua disposição para o embate pela fotografia como expressão artística, embrenhado nas questões de seu tempo, munido da apropriação do bandeirismo, do acesso a personagens do mundo da política, da indústria, do comércio, das artes. Entendemos que as fronteiras entre os espaços da cidade e do fotoclube são, a todo momento, necessariamente ultrapassadas.

A movimentação constante do fotoclube fez transitar suas imagens e seus interesses pela cidade e pela América Latina, da maneira como enfocamos as conexões entre fotoclubes quando ressaltamos a Argentina, o México e a intenção de realizar conjuntamente uma 1ª Exposição Latino-americana de Fotografia, em 1959. Dessa forma entramos em contato com as discussões historiográficas sobre os clubes de fotografia também e principalmente no México, evidenciando a necessidade de se historicizar a atuação desses clubes. Evidenciou-se ainda a pouca atenção que o assunto fotoclube despertou também entre os pesquisadores

¹⁹² Dados obtidos no catálogo da **sp-arte/foto/2014**, p. 96 – 99.

mexicanos nas pesquisas feitas na última metade do século XX, sendo abordado a partir das primeiras décadas do século XXI com maior interesse, principalmente através do trabalho com acervos fotográficos.

Nesse sentido é importante ressaltar os estudos recentes sobre Annemarie Heirinch. Em 2014 aconteceu a exposição “Estrategias de la Mirada: Annemarie Heinrich, Inédita” no Museo de Artes Visuales de la Universidad Tres de Febrero, organizada por Diana Wechsler, composta por mais de cem obras da fotógrafa, assim como de objetos de seu estúdio e escritos que produziu sobre fotografia. A documentação de Heirinch pertence ao arquivo da fotógrafa mantido pelos filhos também fotógrafos, Alicia e Ricardo Sanguinetti, que firmaram um contrato com a Universidade Tres de Febrero para que o Instituto de Investigaciones en Arte y Cultura Dr. Norberto Griffo se encarregue de organizar, preservar e digitalizar o acervo. As fotos selecionadas para a exposição, assim como algumas outras que ficaram de fora, serão publicadas em livro sobre a fotógrafa previsto para ser lançado em abril de 2016. A produção de Annemarie Heirinch, como vimos, abarca a fotografia profissional que exerceu durante toda sua vida, assim como sua produção vinculada aos espaços dos fotoclubes e do grupo fotográfico La Carpeta de los Diez, assinalando o trânsito, a movimentação dos fotógrafos pelos espaços da cidade e da fotografia. A questão da experimentação foi um ponto ressaltado por Diana Wechsler como o disparador de seu interesse pela obra de Heirinch: “Este proyecto surgió a partir de mi interés por la obra de Annemarie, en especial por sus trabajos de experimentación con las luces y los reflejos en su serie de autorretratos, donde se advierte que tenía una estrategia de la mirada” (BLANC, 2015, s/p).

Procuramos mapear essa movimentação, essa conjugação de ações que envolveram a fotografia amadora e fotoclubista de maneira a evidenciar que, se ela inicialmente parece surgir de um ponto fixo, o fotoclube, na verdade esse ponto é apenas um dos nós de uma trama muito maior e complexa que se espraia, que ao mesmo tempo em que foi formado pela aglutinação de muitas linhas, essa formação só foi possível porque ele também soube expandir tantas outras linhas, em muitas direções. As ações e conexões do fotoclube com a cidade e com outros fotoclubes foi efetiva e teve o resultado esperado enquanto esse espaço se manteve ativo, em movimento, enquanto foi necessário e possível o enfrentamento pela fotografia artística em conjunto com questões culturais, políticas e sociais abrangidas por projetos identitários como o bandeirismo e a mexicanidade. A exposição dessas imagens, seu reconhecimento como parte importante de nossa história da fotografia, está presente nessa trajetória truncada, descontínua, efêmera, e paradoxal de uma modernidade que foi a nossa modernidade possível.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Troféu Bandeirante – BFC, 1956, n. 100, p. 26 – **p. 46.**

FIGURA 2: Eduardo Salvatore - capa do BFC n. 78, 1952 – **p. 59.**

FIGURA 3: Jean Lecocq - Cortiço, BFC n. 96, 1955 – **p. 60.**

FIGURA 4: Francisco Albuquerque - BFC n. 82, 1953 – **p. 61.**

FIGURA 5: Abertura da exposição das fotografias selecionadas no Concurso SESC: Basílio Machado Neto, Conceição Santamaria, Eduardo Salvatore, Francisco Albuquerque, Carlos Latorre, Randolpho Homem de Mello e Masatoki Otsuka – **p. 75.**

FIGURA 6: “Grupo formado por ocasião da assembleia de fundação do Foto-cine Clube Bandeirante, a 28 de abril de 1939” (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 12) – **p. 81.**

FIGURA 7: ficha de associado de José Medina. Encontramos duas fichas de Medina, uma sem fotografia onde se pode ver o carimbo vermelho escrito fundador, e essa que reproduzimos aqui, em que se vê o carimbo de contribuinte. Documento encontrado no arquivo do FCCB – **p. 83.**

FIGURA 8: “Antonio Gomes de Oliveira, carinhosamente denominado pelos associados como o ‘Papai do Clube’ pelo intenso trabalho que promoveu em prol de sua fundação [...], e Alfredo Penteado F., Presidente da primeira diretoria do clube [...]. Vemo-los neste feliz instantâneo, colhido nos primeiros dias de vida do F. C. Bandeirante, quando estudavam o programa de ação daquela que viria a ser, dentro de pouco tempo, uma das mais importantes entidades do gênero, na América do Sul” (DONATI, 1948, n.24, p. 7) – **p. 86.**

FIGURA 9: primeira página do boletim n. 1 do Bandeirante, de maio de 1946 – **p. 89.**

FIGURA 10: “Vanidad” – Felix de Cosio (Cuba). Fotografia que compôs o V Salão Internacional de Arte Fotográfica de S. Paulo, BFC, 1946, n. 8 – **p. 90.**

FIGURA 11: Capa do nº 37, maio de 1949; nº 60, de abril de 1951; nº 104, de dezembro de 1959 – **p. 94.**

FIGURA 12: Primeiras publicidades. Boletim nº 8, de dezembro de 1946: Mesbla, Panamericana, Kosmos Foto (publicada na metade inferior da página) e Fotóptica – **p. 95.**

FIGURA 13: Publicidade. Boletim nº 25, de maio de 1948: Foto Cine Acessórios – Simon Kessel Importador, Fotoptica, Cipan - Novo projeto Natco, 1948, Capas Bang (canto superior direito) e Foto Fritz (canto inferior esquerdo), Casa Munar, Fotoptica, Du Pont - Filme Defender, Segurança Industrial – Companhia Nacional de Seguros – **p. 96.**

FIGURA 14: Publicidades. Boletim nº 54, de outubro de 1950: Mesbla, Fotoptica, Cine Fornecedora – Tango na Broadway, Cipan – Projetor Natco, Kosmos Foto e Cliches Fortuna (publicadas na metade inferior das páginas) e Filmes Gevaert – **p. 96.**

FIGURA 15: Publicidade. Boletim nº 123, de maio-junho de 1961: Kodak – Filmadora Brownie Movie, Tropical LTDA – Halma Flex, Comércio Ultramarino Cosa – Minolta Automática e Fábricas de Móveis “São Pedro” (na mesma página), Fotoptica – Asahi Pentax H – 2, Comercial e Importadora POLB LTDA – Novas Câmeras para amadores e profissionais (duas páginas), Yashica (duas páginas), Camisaria Stuart, Tropical LTDA – Fotômetro Sekonic, Foto Novidades – Canonet, Segurança Industrial – Companhia Nacional de Seguros, Arnaldo Meirelles – Curso para radioamador e Fotocópias Arroyo & Cruz (as três na mesma página), Agfa, Tropical LTDA – Aires Radar – Eye – **p. 97.**

FIGURA 16: Capa e Sumário do primeiro número de *Íris*. Documento encontrado na sede do Bandeirante – **p. 99.**

FIGURA 17: nota sobre o concurso de publicações de fotoclubes promovido pela P. S. A. BFC, 1949, n. 43, p. 21 – **p. 102.**

FIGURA 18: “A pg 59 do manuscrito principal [sendo a autobiografia de Florence] intitulado ‘L’AMI DES ARTS LIVRE AU LUI-MÊME’. Hercule descreve a câmera escura e sua primeira experiência” (FLORENCE, 1948, n. 28, p. 8) – **p. 105.**

FIGURA 19: Paulo Florence na cerimônia de entrega do busto de Hercule Florence à sede do FCCB, em dezembro de 1948. A o seu lado, o presidente do Bandeirante, Eduardo Salvatore (*BFC*, 1948, n. 32, p. 6) – **p. 109.**

FIGURA 20: “Uma fotografia histórica: A primeira excursão fotográfica que se tem notícia em S. Paulo, realizou-se em 21 de abril de 1926, promovida pela “Revista Brasileira de Photographia”. Dela participaram os Srs. Dr. Carlos Quirino Simões, Aecio Quintela, Agnelo Quintela, Renato Corvello, Dr. João Baptista Vasques, Paulo Euler, Colombo Rossetti, Dr. Heitor de Assis Pacheco e Dr. José de Mascarenhas Neves, que vemos neste grupo, da esquerda para a direita. Neste passeio nasceu a idéia da fundação da antiga “Sociedade Paulista de Photographia” (SALVATORE, 1959, n. 108, p. 11) – **p. 115.**

FIGURA 21: “‘No Vale’ – Valêncio de Barros (1º Prêmio de PAISAGEM no concurso promovido pela “A Cigarra”, em 1918).” (BARROS, 1952, n. 71/72, p. 15) – **p. 121.**

FIGURA 22: Eduardo Salvatore - Apelo. *BFC* n. 75, 1952, **p. 128.**

FIGURA 23: Fotografia do IV Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, publicado na primeira página do *BFC*, n. 1 – **p. 130.**

FIGURA 24: Capa de Masatoki Otsuda, *BFC* n. 29, 1948 – **p. 132.**

FIGURA 25: German Lorca - Circo de cavalinhos, *BFC* n. 40, 1949 – **p. 135.**

FIGURA 26: “O Dr. Francisco Patti, Diretor do Departamento Municipal de Cultura, em visita ao Salão”; “Como no ano anterior, o Serviço de Divulgação Cinematográfica do D.E.I. filmou a inauguração e alguns aspectos do Salão” – **p. 138.**

FIGURA 27: “O Salão Paulista, além de constituir uma elevada mostra de arte, vem marcando um ponto de reunião social, segundo se verifica por esses flagrantes” – **p. 139.**

FIGURA 28: “Nosso consócio José Falcone Jr., contribuiu, mais uma vez, para alegrar o ambiente do Salão, com transmissão de boa música e oportunos comentários” – **p. 139.**

FIGURA 29: “O estande do D. E. I. foi bastante apreciado pelos Srs. Interventor Federal e Prefeito Municipal” (FLAGRANTES DA INAUGURAÇÃO, 1947, n. 9, p. 5) – **p. 140.**

FIGURA 30: German Lorca - Cenas Cotidianas, *BFC* n. 45, 1950 – **p. 141.**

FIGURA 31: Sede da Rua Avandava, 316 – **p. 142.**

FIGURA 32: “Sérgio Milliet abrilhantou a cerimônia inaugural, com expressivo discurso” – **p. 143.**

FIGURA 33: Gaspar Gasparian, Perspectiva em Diagonal, *BFC*, n. 46, 1950 – **p. 144.**

FIGURA 34: Bárbara Mors - Acesso ao Lago, *BFC*, n. 46, 1950 – **p. 146.**

FIGURA 35: Gaspar Gasparian, Pão e vinho, *BFC* n. 50, 1950 – **p. 148.**

FIGURA 36: Eduardo Salvatore, Presságios, *BFC* n. 63, 1951 – **p. 149.**

FIGURA 37: Presidente do F. C. Bandeirante, abre o memorável conclave” – **p. 151.**

FIGURA 38: Presença de Nogueira Borges, do F. C. Brasileiro na 1ª Convenção Brasileira de Arte Fotográfica – **p. 154.**

FIGURA 39: Marcel Giró, Suavidade, *BFC* n. 63, 1951 – **p. 156.**

FIGURA 40: Ciro A. Cardoso, O vendedor de balões, BFC n. 63, 1951 – **p. 157.**

FIGURA 41: José Oiticica Filho - O Túnel, BFC n. 65, 1951 – **p. 158.**

FIGURA 42: “Miembros de la mesa directiva el día de inauguración del club. Al centro el pergamino que se firmó en este acto solemne”, BCFM, n. 5, 1949 – **p. 190.**

FIGURA 43: Algumas propagandas de casas de produtos fotográficos encontradas nos boletins do CFM no ano de 1949 – **p. 192.**

FIGURA 44: também no boletim do CFM encontramos quadros humorísticos sobre a fotografia. BCFM, n. 1, 1949 – **p. 193.**

FIGURA 45: Primeira capa do boletim do CFM, de janeiro de 1949 – **p. 194.**

FIGURA 46: Arturo Vives – BCFM, n. 8, 1949 - **p. 196.**

FIGURA 47: Manuel Ampudia – Rio Lerma . BCFM, v. II, n. 3, 1950 – **p. 197.**

FIGURA 48: Manuel Ampudia. Concurso Paisaje Mexicana, v.II, n. 7, 1950 – **p. 198.**

FIGURA 49: Arturo Vives. Concurso Paisaje Mexicana, v.II, n. 7, 1950 – **p. 199.**

FIGURA 50: Angel Oliva Reyes. Concurso Folklore Mexicano. BCFM, v. II, n. 11, nov., 1950 – **p. 200.**

FIGURA 51: Guillermo Mier - Nostalgia Indígena. Concurso Folklore Mexicano, BCFM, v. II, n. 11, nov., 1950 – **p. 202.**

FIGURA 52: Francisco Vives - Idílio. Concurso Folklore Mexicano, BCFM, v. II, n. 11, nov., 1950 – **p. 203.**

FIGURA 53: Gertrudes Altschuls, BFC n. 81, 1953 **p. 204.**

FIGURA 54: BÁRBARA MORS – *Punhos de aço* – Fotografia usada em artigo sobre composição de Aldo Lima (BFC n. 56 - dezembro de 1950) **p. 205.**

FIGURA 55: Nair G. Steranyi – *Escape* – Concurso Interno (BFC n. 60, março de 1951) **p. 206.**

FIGURA 56: *Linhas*, Gertrudes Altschuls (BFC n. 84 – abril de 1953) – **p. 208.**

FIGURA 57: "No feliz flagrante acima vemos a festejada intérprete argentina e José Oiticica Fº, do Rio de Janeiro, entre José V. E. Yalenti e Aldo A. de Souza Lima, ambos de S. Paulo" (Foto de G. Lorca) – **p. 215.**

FIGURA 58: Annemarie Herinch – *Dança das mãos* – o bailarino mexicano Arroy em uma dança asteca com preponderância de mímica manual, foi interpretado nessa preponderância visual (BFC n. 66 – outubro de 1951) – **p. 218.**

FIGURA 59: Fotografias que acompanham a apresentação do La Carpeta de Los Diez no BFC n. 85, em 1953. Na sequencia: Fantasia – Alex Klein; Dolor – P. A. Fusco; Pescador – Jorge Friedman – **p. 221.**

FIGURA 60: As imagens que acompanharam a apresentação do La Carpeta de Los Diez no BFC. Na sequencia: En la Ventana – Annemarie Henrich; Sem título – Alex Klein; Sem título – Juan Di Sandro – **p. 221.**

FIGURA 61: Página do boletim n. 103 com apresentação do La Ventana. Fotografia de Ruth Lechuga – **p. 222.**

FIGURA 62: Catálogos de duas exposições do Grupo Fotográfico La Ventana. Acervo particular de José Antonio Rodríguez – **224.**

Figura 63: Otto Steinert - Movimento sobre estrutura. Fotografia da exposição OTTO SEINERT E SEUS ALUNOS, no Masp, 1955. BFC n. 97, 1955 – **p. 225.**

FIGURA 64: Kilian Breier- Vasos e planos construídos. Fotografia da exposição OTTO STEINERT E SEUS ALUNOS. BFC n. 97, 1950 – **p. 226.**

FIGURA 65: Exposição de Otto Steinert e seus alunos no espaço de exposições do MASP. No centro da foto podemos ver Geraldo de Barros. BFC n. 97, 1955, p. 12 – **p. 227.**

FIGURA 66: Armando Meyer - Desnudo. Retirada no catálogo da 1ª exposição do La Ventana, 1956 – **p. 228.**

FIGURA 67: Mário Náder Márquez - Cruzes. Retirada do catálogo da 1ª exposição do La Ventana, 1956. Foi reproduzida no BFC n. 103 – **p. 229.**

FIGURA 68: Ignácio Magaloni - Lucía. Retirada do catálogo da 1ª exposição do La Ventana, 1956 – **p. 230.**

FIGURA 69: Ricardo Calderón - Composición. Retirada do catálogo da 1ª exposição do La Ventana, 1956 – **p. 232.**

FIGURA 70: Folheto de divulgação da 1ª Exposición Latino Americana de Fotografia na Cidade do México. Cópia feita no acervo particular de José Antonio Rodríguez – **p. 233.**

FIGURA 71: Folheto de divulgação da 1ª Exposição Latino-Americana de Fotografia, organizada pelo La Ventana em colaboração com o FCCB. Nele podemos ver os nomes dos fotógrafos que haviam aceitado participar. Também a presença de Porto Rico como país participante – **p. 234.**

FIGURA 72: “La agupación fotográfica “La Ventana”, algunos de cuyos miembros vemos aquí, exponen sus trabajos en la Asociación Mexicana de Periodistas, en una exhibición que permanecerá abierta hasta el 16 de noviembre, con entrada gratuita”. Cópia de jornal (sem nome nem data) pertencente ao acervo particular de José Antonio Rodríguez – **p. 236.**

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

REFERENCIA DAS FONTES – BOLETIM FOTO CINE:

Boletim Foto Cine. São Paulo, de maio de 1946 (nº1) a dezembro de 1962 (nº134).

À MARGEM DO NOSSO IV SALÃO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 1, ano I, p. 1, maio de 1946.

ANNEMARIE HEINRICH EM SÃO PAULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 59, ano V, p. 26 - 27, março de 1950.

ANHEMBI E O X SALÃO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 68, ano VI, p. 6 - 8, dez. de 1951.

ASSIM SÃO OS BANDEIRANTES. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 127, ano XI, p. 42, nov. 1961.

BANDEIRANTE NO EXTERIOR, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 1, ano I, p. 5, maio de 1946.

BARROS, Valencio de. As lições do Salão. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 10, ano I, p. 2, fev. 1947.

_____. 30 anos de Fotografia. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 71/72, ano VI, p. 12 - 18, março-abril de 1952.

_____. História e Fatos da Fotografia em São Paulo. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 122, ano XI, p. 6 - 10, abril de 1961.

BRASIL REVISTA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 24, ano II, p. 15, abril de 1948.

BIBLIOTECA, *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 2, ano I, p. 7, julho de 1946.

BRILHANTEMENTE ENCERRADO O VI SALÃO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 21, ano II, p. 5, jan. de 1948.

BOLETIM NO EXTERIOR, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 29, ano III, p. 5, set. de 1948.

BONIFICAÇÃO DE ÍRIS AOS SÓCIOS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 14, ano II, p. 12, julho de 1947.

CARNEIRO, Dulce. “Inquérito – intelectuais brasileiros respondem: Fotografia é Arte?” In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 101, ano IX, p. 14 - 16, agost. nov. de 1956.

CATURRICES ADUANEIRAS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 25, ano III, p. 17, maio de 1948.

CRÍTICA DO IX SALÃO, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 53, ano V, p. 22 - 24, setembro de 1950.

CONCURSO ESTÍMULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 49, ano V, p. 22, maio de 1950.

CONCURSO FOTOGRÁFICO “IV CENTENÁRIO” – CONCURSO PREPARATÓRIO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 84, ano VIII, p. 24, abril de 1953.

CONCURSO FOTOGRÁFICO “IV CENTENÁRIO”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 93, ano VIII, p. 24, out. dez. de 1954, p. 36.

CONCURSO “IV CENTENÁRIO”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 95, ano VIII, p. 16, abril de 1955.

COMPUR. Impressões sobre o V Salão. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 10, ano I, p. 4, fev. de 1947.

CONSIDERAÇÕES HISTÓRICAS E ARTÍSTICAS SOBRE OURO PRETO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 68, ano VI, p. 27, dez. de 1951.

CONTRIBUIÇÃO DA FOTOGRAFIA AO DESENVOLVIMENTO DA EDUCAÇÃO, DA CIÊNCIA E DA CULTURA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 76, ano VII, p. 8-11, agosto de 1952.

CSORGEO, Tibor de. A missão e o campo de ação da fotografia moderna. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 31, ano III, p. 8 - 9, fev. 1948.

DEL CONTE, Alejandro. “Mais do que tudo”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 49, ano V, p. 8-9, maio de 1950.

DEPARTAMENTO ESTADUAL DE INFORMAÇÃO E O V SALÃO, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 9, ano I, p. 3, jan. 1947.

DONATI, João. 1939 – 1948. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 24, ano II, p. 6 – 7 – 15, abril de 1948.

DUARTE, Benedito Junqueira. “Um aniversário”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 37, ano IV, p. 4, maio de 1949.

ECOS DO X SALÃO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 69-70, ano VI, p. 28, jan. fev. de 1952.

ENLACE RECHUSLKI – FARKAS, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 35, ano III, p. 8, março de 1949.

ENTREGA DOS PRÊMIOS DA “Brasil Revista”. . *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 29, ano III, p. 15, set. de 1948.

ENTREGUE AO PÚBLICO O VIII SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 47, ano IV, p. 9, março de 1950.

EM PREPARATIVOS O VI SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 12, ano I, p. 10, março de 1947.

ESCHEN, Fritz. “O homem por detrás da camera”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 40, ano VI, p. 6 - 7, agosto de 1949.

ESPÍRITO BANDEIRANTE, *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 19, ano II, p. 18, nov.de 1947.

ESTATUTOS E REGULAMENTOS INTERNOS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 4, ano I, p. 7, agosto de 1946.

ESTRUTURA ÍNTIMA DA OBRA DE ARTE. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 68, ano VI, p. 27, dez. de 1951.

EXPOSIÇÕES CIRCULANTES. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 106, ano IX, p. 27, fev. de 1959.

EXPOISÇÃO FRANCISCO ALBUQUERQUE: “A JANGADA”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 78, ano VII, p. 24, out. de 1952.

EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 12, ano I, p. 12, março de 1947.

EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS DE JUAN PI. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 49, ano V, p. 9, maio de 1950.

EXPOSIÇÃO TOMAZ J. FARKAS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 39, ano IV, p. 14, julho de 1949.

EXPOSIÇÃO G. LORCA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 74, ano VII, p. 30, junho de 1952.

EXPOSIÇÃO GERALDO DE BARROS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 76, ano VII, p. 31, junho de 1952.

EXPOSIÇÃO GUILHERME Malfatti. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 85, ano VIII, p. 19, dez. de 1953.

EXPOSIÇÃO DE JOSÉ Oiticica Filho. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 88, ano VIII, p. 11-15, abril de 1954.

EXPOSIÇÃO DE JOSÉ YALENTI – RETROSPECTIVA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 89, ano VIII, p. 11-15, maio de 1954.

EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIAS DE ADEMAR MANARINI. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 91, ano VIII, p. 13-16, agosto de 1954.

FILM PACK, “A obra para exposição”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 48, ano IV, p. 6-7, abril de 1950.

FOLHA DA MANHÃ, A. “Um marco na evolução da Arte Fotográfica”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 93, ano VII, p. 17, out./ dez. de 1954.

FOTOGRAFIA NO INTERIOR DO ESTADO, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 5, ano I, p. 7, setembro de 1946.

FLORENCE, Arnaldo Machado. Hercule Florence – pioneiro da fotografia. A descoberta da fotografia no Brasil em 1832. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 27, ano II, p. 4 – 8.

_____. Hercule Florence – pioneiro da fotografia. A descoberta da fotografia no Brasil em 1832 (continuação). *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 28, ano II, p. 4 - 10.

FUNDAÇÃO DO NOSSO CLUBE, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 12, ano I, p. 5.

GAFE, *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 134, ano XI, p. 30-31, nov./dez. de 1962.

GIRÓ, Marcel. “Literatur? NAAÃO! Fotografia! In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 100, ano IX, p. 39, 1956.

GUIMARÃES JR., Álvaro. “Impressões...”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 66, ano VI, p. 14 - 16, 1951.

GRUPO FOTOGRÁFICO “LA VENTANA”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 103, p. 30 – 32, s/d.

HÁ 110 ANOS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 11, ano I, p. 5 – 9 -10, março de 1947.

“HABITAT” E O Xº SALÃO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 67, ano VI, p. 24, nov. 1951.

HOEPFFNER, Marta. “As possibilidades artísticas da fotografia”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 96, ano VIII, p. 10 - 14, jun./jul. de 1955.

IMPRENSA E A FOTOGRAFIA NA BIENAL, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 87, ano VIII, p. 24 - 25, fev. mar. de 1954.

INAUGURAÇÃO DA NOVA SEDE SOCIAL, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 39, ano VI, p. 7-8, julho de 1949.

INAUGURAÇÃO DO ESTÚDIO, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 13, ano II, p. 4, maio 1947.

INAUGURAÇÃO DO VII SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 32, ano III, p. 4, dez. de 1948.

INSTANTÂNEOS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 66, ano VI, p. 16, out. de 1951.

ÍRIS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 21, ano II, p. 13, jan. de 1948.

JOSÉ OITICICA FILHO, *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 13, ano II, p. 12, maio 1947.

LIMA, Aldo A. de Souza. “A cor no X Salão”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 66, ano VI, p. 27, 28, 29, 34, out. de 1951.

MACHADO, Anibal. “O fotógrafo Valério”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 33, ano III, p. 8, janeiro de 1949.

MACHADO, Lorival Gomes. "O XIII Salão Internacional de Arte Fotográfica". In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 93, ano VIII, p. 15, out./dez. de 1954.

MACHADO, Leão. "Auto dos retratos". In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 89, ano VIII, p. 8 - 10, maio de 1954.

MAIS UM SEMINÁRIO DE FOTOGRAFIA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 45, ano VI, p. 15-18, jan. de 1950.

MÃOS À PALMATÓRIA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 21, ano II, p. 2, jan. de 1948.

MÁXIMAS E MÍNIMAS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 2, ano I, p. 7, junho de 1946.

MORAES, Frederico. "A fotografia como forma artística". In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 106, ano IX, p. 8 - 10, fev. de 1959.

MONUMENTO A HERCULE FLORENCE EM CAMPINAS. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 134, ano XI, p. 15, nov./dez. de 1962.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE NOVA YORK COMEMORARÁ SEU 25º ANIVERSÁRIO COM UMA EXPOSIÇÃO DE FOTOGRAFIA! *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 88, ano VIII, p. 24-25, abril de 1954.

NOSSO 1º CONCURSO ESTÍMULO, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 58, ano V, p. 30-31, fev. de 1951.

NOSSO BOLETIM EM CONCURSO, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 43, ano IV, p. 21, nov. 1943.

NOTA DO MÊS, A. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 1, ano I, p. 2, maio de 1946.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 2, ano I, p. 2, junho de 1946.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 3, ano I, p. 1, julho de 1946.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 5, ano I, p. 1, setembro de 1946.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 6, ano I, p. 1, outubro de 1946.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 7, ano I, p. 1, novembro de 1946.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 9, ano I, p. 1, janeiro de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 10, ano I, p. 1, fevereiro de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 11, ano I, p. 1, março de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 14, ano II, p. 1, junho de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 19, ano II, p. 1, nov. de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 20, ano II, p. 1, dez. de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 21, ano II, p. 1, jan. de 1948.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 24, ano II, p. 3, abril de 1948.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 26, ano III, p. 1, junho de 1948.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 28, ano III, p. 1, agost. de 1948.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 12, ano I, p. 1, abril de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 49, ano V, p. 1, maio de 1950.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 29, ano III, p. 1, set. de 1948.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 55, ano V, p. 1, nov. de 1950.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 58, ano V, p. 1, fev. de 1951.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 63, ano VI, p. 5, jul. de 1951.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 66, ano VI, p. 5, out. de 1951.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 73, ano VII, p. 7, maio. de 1952.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 86, ano VIII, p. 7, jan. de 1954.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 87, ano VIII, p. 7, fev.mar. de 1954.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 100, ano IX, p. 13, jun. jul. de 1956.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 104, ano IX, p. 7, dez. de 1959.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 106, ano IX, p. 7, fev. de 1959.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 107, ano IX, p. 7, mar. de 1959.

OFERTADO AO CLUBE, UM BUSTO DE HERCULES FLORENCE. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 32, ano III, p. 6, dezembro de 1948.

O QUE É O FOTO CINE-CLUBE BANDEIRANTE?. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 19, ano II, p. 15 - 17, nov. de 1947.

O VI SALÃO NA OPINIÃO DA CRÍTICA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 20, ano II, p. 11, dez. de 1947.

PFEIFFER, Wolfgang. “A fotografia e a II Bienal”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 87, ano VIII, p. 8-9, fev.mar. de 1954.

P. S. M. O 7º aniversário do Clube. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 2, ano I, p. 1, junho de 1946.

PEDEM-NOS FOTOGRAFIAS, *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 5, ano I, p. 6, setembro de 1946.

POLACOW, Jacob. “Arte Fotográfica em seus aspectos locais”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 43, ano IV, p. 6-9, nov. de 1949.

PRESIDENTE DA “FIAP” EM SÃO PAULO, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 61, ano IV, p. 26 - 27, maio de 1951.

PRIMEIRO CURSO DE FOTOGRAFIA POR CORRESPONDÊNCIA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 24, ano II, p. 17, abril de 1948.

PROF. PAULO FLORENCE. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 41, ano IV, p. 8, setembro de 1949.

RELATÓRIO DA DIRETORIA, *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 57, ano V, p. 28 – 35, jan. 1951.

SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRAFICA, V. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 4, ano I, p. 6, agosto de 1946.

SALÃO INTERNACIONAL, V. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 7, ano I, p. 5, novembro de 1946.

SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO, V. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 9, ano I, p. 2, jan. de 1947.

SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO, VII. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 29, ano III, p. 8, set. de 1948.

SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO, VIII. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 43, ano IV, p. 11 - 12, nov. de 1949.

SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO, VIII. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 44, ano IV, p. 10, dez. de 1949.

SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA, VIII. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 46, ano IV, p. 16, fev. de 1950.

SALVATORE, Eduardo. Fotografia também é arte. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 3, ano I, p. 1, julho de 1946.

_____. Notas sobre o momento fotográfico. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, ano IV, n. 67, nov. de 1951.

_____. Um pouco de história... *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 108, ano IX, p. 10 – 15, abril de 1959.

_____. À margem do IV Salão. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 1, ano I, p. 1, maio de 1946.

SARTORETTO, José Natal. “Do Figurativo ao Abstrato, todas as tendências da Arte”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 104, ano IX, p. 22-24, dez. de 1959.

SEMINÁRIO DE ARTE FOTOGRÁFICA. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 40, ano VI, p. 12, agosto de 1949.

SEMINÁRIO DE FOTOGRAFIA. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 74, ano VII, p. 20 - 23, junho de 1952.

SCAVONE, Rubens Teixeira. “O XII Salão de Arte Fotográfica de São Paulo”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 86, ano VIII, p. 8, 9 e 26, jan. de 1954.

_____. “O XV Salão de Internacional de Arte Fotográfica”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 102, ano IX, p. 10-13, dez. de 1956 / jan. de 1957.

_____. “XVIII Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 112, ano X, p. 8, dez. de 1956 / jan. de 1957.

_____. “Diagnóstico do Subjetivo”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 97, ano IX, p. 8 – 13, agost./out. de 1955.

_____. “Considerações sobre o FOTOGRAMA”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 101, ano IX, p. 23 - 26, agosto de 1956.

SOLENEMENTE INAUGURADO O VI SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 20, ano II, p. 3, dez. 1947.

THEVENET, André. “Sentido moderno da fotografia atual”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 100, ano IX, p. 14 - 18, jun./jul. de 1956.

_____. “Sentido moderno da fotografia atual”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 101, ano IX, p. 18 - 21, agosto de 1956.

TRES ARROYOS EM SÃO PAULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 26, ano III, p. 7, junho de 1948.

TROFÉU BANDEIRANTE. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 100, ano IX, p. 26, jun. – jul de 1956.

UM ACONTECIMENTO ARTÍSTICO-SOCIAL. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 53, ano V, p. 19 - 20, set. de 1950.

UMA GRANDE EFEMÉRIDE. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 71/72, ano VI, p. 24 – 26, março/abril de 1952.

UM POUCO DE HISTÓRIA... *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n.1, ano I, p. 3, maio de 1946.

VALIOSA DOAÇÃO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n.7, ano I, p. 4, novembro de 1946.

VISITANTE ILUSTRE. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 18, ano II, p. 5, out. de 1947.

_____. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 25, ano III, p. 17, maio de 1948.

VISTOU S. PAULO UM DIRETOR DAS “INDÚSTRIAS FRANK & HEIDECHE”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 66, ano VI, p. 30-31, out. de 1951.

WYER, Maurice Van de. “O X Salão Internacional de São Paulo”. In: *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 66, ano VI, p. 6 - 7, out. de 1951.

ZANINI, Walter. “Fotografia, arte?”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 92, ano VIII, p. 13-14, set. de 1954.

1ª CONVENÇÃO BRASILEIRA DE ARTE FOTOGRÁFICA. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 56, ano V, p. 19, dezembro de 1950.

20º ANIVERSÁRIO DO “BANDEIRANTE”, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 109, ano IX, p. 22, abril de 1959.

30º ANIVERSÁRIO DO “CORREIO FOTOGRÁFICO SUDAMERICANO”. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 58, ano V, p. 25, fev. de 1951.

X SALÃO NA OPINIÃO DE ÍRIS, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 67, ano VI, p. 18 - 19, nov. de 1951.

XI SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 75, ano VII, p. 28, jul. de 1952.

XII SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRÁFICA DE SÃO PAULO, O. *Boletim Foto Cine*, São Paulo, n. 86, ano VIII, p. 12-15, jan. de 1954.

Catálogo dos Salões Anuais de Arte Fotográfica - FCCB:

NOSSO PRIMEIRO SALÃO, O. Catálogo do Primeiro Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, São Paulo: Gráfica Municipal, 1942, p. 1 - 3.

REFERENCIA DAS FONTES – BOLETIN DEL CLUB FOTOGRÁFICO DE MÉXICO:

AGUNDIS, C. “Ecos de la junta anterior”. *Boletin del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 6, vol. I, s/p, jun. de 1949.

AMPUDIA, Manuel. “Editorial”. *Boletin del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 2, vol. II, s/p, feb. de 1950.

ARANA, Héctor. “Sección Cinematográfica”. *Boletin del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 7, vol. I, p. 6, jul. de 1949.

FERNANDEZ, Jorge Fernandez. *Boletin del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 10, vol. I, s/p, oct. de 1949.

GUTIÉRREZ, Juan. "Editorial". *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 2, vol. I, s/p, fev. de 1949.

_____. "Editorial". *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 3, vol. I, s/p, marzo de 1949.

_____. "Editorial". *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 4, vol. I, s/p, abril de 1949.

_____. "Editorial". *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 11, vol. I, s/p, nov. de 1949.

LADOR. "Sección Femenil". *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 6, vol. II, p. 35, jun. de 1950.

MARTÍNEZ, Rafael. "Ecos de la junta anterior". *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 2, vol. I, s/p, fev. de 1949.

MATA, Juan. "Buenas Artes". *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 6, vol. I, s/p, jun. de 1949.

SOCIOS DEL CLUB FOTOGRÁFICO DE MÉXICO. *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 1, vol. I, s/p, enero de 1949.

SOLÍS, Juan Cortés. "Ecos de la reunión anterior". *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 11, vol. II, p. 22, nov. de 1950.

VISOR. "Noticiero". *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 3, vol. I, s/p, marzo de 1949.

_____. "Noticiero". *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 5, vol. I, s/p, mayo de 1949.

VIVES, Francisco. "Nuestro próximo salón". *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 5, vol. I, s/p, maio de 1949.

_____. "Editorial". *Boletín del Club Fotográfico de México*. México, Ciudad de México, n. 5, vol. VIII, p. 9, sept. de 1956.

Catálogos e reportagens – La Ventana:

La exposición 1956 del Grupo Fotográfico "La Ventana" – Catálogo de exposição. 6 fls, Casa del Arquitecto, México, DF, 1956.

BIBLIOGRAFIA GERAL:

ACEVEDO, Esther. "Una forma inmediata de construir una historia: México 1863-1867". In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 27, año 9, mayo-agosto de 2006, p. 42 - 49.

ACHUGAR, Hugo. "Prólogo". In: **A cidade das Letras**. Trad. Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015, p. 11 – 15.

ALAMBERT, Francisco; CANHÊTE, Polyana. **As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na semana de 22**. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ANDRADE, Mário. **De Paulicéia Desvairada a Café (Poesias Completas)**. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

ANDRADE, Oswald de. **Marco Zero II: Chão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 92.

ANHEZINI, Karina. **Um metódico à brasileira: a História da historiografia de Afonso de Taunay (1911 – 1939)**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ANJOS, Moacir dos. “De lixo e poesia”. In: RENNÓ, Rosângela. **Menos – Valia [Leilão]**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 31 – 39.

AVILÉS, Mayra Mendoza. “México Pintoresco o la suave pátria de Hugo Brehme”. In: **Alquimia**. Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 27, año 9, mayo-agosto de 2006, p. 60-67. .

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. “Dois fotógrafos alemães em terras americanas: Hugo Brehme e Theodor Presing”. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (org.) **Olhares sobre narrativas visuais**. Rio de Janeiro: Editora da UFF, 2012, v. 1, p. 107 – 122.

_____. “A fotografia nas revistas culturais latino-americanas: as experiências das revistas *S.Paulo* (Brasil, 1936) e *Rotofoto* (México, 1938)”. In: **Domínios da Imagem** (UEL), v. IV, 2011, p. 53-62.

_____. “Balance historiográfico de la fotografía latinoamericana a partir de una perspectiva brasileña. Metodologías y ejes de análisis”, en BOHOSLAVSKY, Ernesto, GEOGHEGAN, Emilce y GONZÁLEZ, María Paula (coords.), *Los desafíos de investigar, enseñar y divulgar sobre América latina. Actas del taller de reflexión TRAMA*. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2011.

_____. **A fotografia a serviço de Clio**. Uma interpretação da história visual da Revolução Mexicana (1900-1940). São Paulo: Editora UNESP, 2006.

BARDI, Pietro Maria. **Em torno da fotografia no Brasil**. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1987.

BARROS, Geraldo de. **Sobras**: Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Fotoformas**: Geraldo de Barros. São Paulo: SESC São Paulo, 1999.

BLANC, N. “Annemarie Heinrich: el lado desconocido de la gran fotógrafa”. In: **La Nación**, 17 fev. 2015. Acessado em 16 de dezembro de 2015. Disponível em: < <http://www.lanacion.com.ar/1769005-annemarie-heinrich-el-lado-desconocido-de-la-gran-fotografa>>

BECHERINI, Aurélio. **Aurélio Becherini**. Textos: Rubens Fernandes Júnior, Angela C. Garcia, José de Souza Martins. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: **Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91 – 107.

_____. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Francisco De Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre: Zouk, 2012.

BILLETER, Erika. **Canto a la realidad**: fotografía Latinoamericana 1860-1993. Madrid: Lunwerg Editores S.A., 2003.

BRILL, Alice. **Da arte e da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BORGES, Maria Eliza Linhares. Fotografia: desafios da interdisciplinaridade. **Estudos Ibero-Americanos**, PUC-RS, v. 31, n. 2, p. 41- 51, dez. 2005.

CADERNOS DE FOTOGRAFIA BRASILEIRA. **São Paulo – 450 anos**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, nº 2, janeiro de 2004.

CAMARGO, Daisy. “Strip-tease no sarau: os trinta Valérios”. In: **Patrimônio e Memória**, São Paulo, UNESP, v. 9, n. 2, p. 57-70, julho-dezembro de 2013.

CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. **Fotografia. Cultura e fotografia paulistana no século XX**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CAMÍN, Héctor Aguilar; MEYER, Lorenzo. **À sombra da Revolução Mexicana: História mexicana contemporânea**. Trad. Celso Mauro Paciornik. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

CANDIDO, Antônio. “Sérgio Milliet, crítico”. In: GOLÇALVES, Lisbeth Rebollo (org.) **Sérgio Milliet 100 anos: trajetória, crítica de arte e ação cultural**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2004, p. 17 – 35.

CANNABRAVA, Iatã. **Moderna para sempre – Fotografia Modernista Brasileira na Coleção Itaú**. Catálogo. São Paulo: 2014. Texto virtual acessado em 28 de junho de 2014 <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/2014/01/texto_curatorial.pdf>

_____. **fragmentos. Modernismo na fotografia brasileira**. São Paulo: Galeria Bergamin, 2007.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **O movimento de 1932. A causa paulista**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. **Multidões em Cena. Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo**. 2ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

CÁRDENAS, Oralia García; ROSA, Juan R. Monroy de la. “Ezequiel A. Chávez, un fotógrafo aficionado”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 23 – 29.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **Brasil, um refúgio nos trópicos**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CARNICEL, Amarildo. **O fotógrafo Mário de Andrade**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

CHIARELLI, Tadeu. Anotações sobre arte e história no Museu Paulista. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Arte & Política: algumas possibilidades de leitura**. São Paulo: FAPESP; Belo Horizonte: C/ Arte, 1998, p. 21 – 46.

CHIODETTO, Eder (org.). **German Lorca**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COELHO, George Leonardo Seabra. Cassiano Ricardo: Marcha para Oeste e Martim Cererê um projeto de Estado Autoritário. In: **II Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em História UFG/UCG**. Goiânia: Goiás, 2009, p. 1 – 25. Disponível em: <http://pos.historia.ufg.br/uploads/113/original_IISPHist09_GeorgeLeonaCoelho.pdf> Acesso em 11 mar. 2014.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodriguez da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

_____. “Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro*”. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 261-292.

_____. Escola Paulista de Fotografia – uma vanguarda possível? In: **VANGUARDAS E MODERNIDADE NAS ARTES BRASILEIRAS**, 2005, Campinas. Anais eletrônicos... Campinas: UNICAMP, 2005, p. 1-16. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/helouise_costa.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2013

DARNTON, Robert; ROCHE, Daniel (org.). **A Revolução Impressa: a imprensa na França, 1775 – 1800**. Trad. Marcos Maffei Jordan. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

DEBROISE, Olivier. **Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2005.

DUARTE, Benedito Junqueira. **B. J. Duarte: caçador de imagens**. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

ENTLER, Ronaldo. “Experimentação e Engajamento”. In: *Icônica*. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/experimentacao-e-engajamento/>. Acessado em 18 de junho de 2015.

FABRIS, Annateresa. Uma sensação estranha, que faz pensar. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 175-189.

_____. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 11 – 37.

FACIO, Sara. **El espectáculo en la Argentina – 1930, 1970 – Annemarie Heinrich**. Buenos Aires: La Azotea Editorial Fotográfica, 1987.

FARKAS, Thomaz. **Notas de viagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. 8ª ed. São Paulo: Fundação para o Desenvolvimento da Educação, 2000.

_____. Imigração: cortes e continuidades. In: **História da Vida Privada no Brasil, 4**. In: NOVAIS, Fernando Antonio & SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.13 – 61.

FEITOSA, Raul. **Bandeirante. 70 anos de história na fotografia**. Camboriú, SC: Photos, 2013.

FERNANDES JR., Rubens. B. J. Duarte. Invenção e modernidade na fotografia documental. In: FERNANDES JR., Rubens (org.) **B. J. Duarte: Caçador de imagens**. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p. 12-21.

_____. **Labirinto e Identidade**: panorama da fotografia no Brasil – 1946 – 98. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. (texto e org.). **Sobras: Geraldo de Barros**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. “Históricas revistas de fotografia”. In: *Icônica*. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/historicas-revistas-de-fotografia/>. Acessado em 18 de junho de 2015.

FERREIRA, Antonio Celso. **A epopeia bandeirante: letrados, instituições, invenção histórica (1870 – 1940)**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

FERREIRA, Helder. “Vanguarda revisitada”. In: **Cult**, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/08/vanguarda-revisitada/>. Acesso: 11 de junho de 2015.

FIGARELLA, Mariana. **Edward Weston y Tina Modotti en México**. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Trad. Pedro Miguel Frade. Mafra: Vega, 1995.

FOUCAULT, Michel. O nascimento da medicina social. In: **Microfísica do Poder**. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 79 – 98.

_____. “O discurso não deve ser considerado como...” In: **Ditos e Escritos VII: Arte, Epistemologia, Filosofia e História da Medicina**. Trad. Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011, p. 220 – 221).

GAENSLY, Guilherme. **Guilherme Gaensly**. Com textos de: Boris Kossoy, Rubens Fernandes Júnior, Hugo Segawa. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do cinema paulistano**. São Paulo, Ática, 1975.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. **A arte de um negócio: a febre photographica: São Paulo 1862 – 1886**. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: Fapesp, 2000.

GASPARIAN, Gaspar. **Gaspar Gasparian: um fotógrafo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

GIL, Antonio Carlos Amador. “As culturas indígenas e a nação: negação ou valorização? A imagem do indígena construída pelo indigenismo mexicano pós-revolucionário na primeira metade do século XX”. In: **Anos 90**, Porto Alegre, v. 18, n. 34, p. 339-359, dez. 2011.

GOMES, Ângela de Castro. A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado. In: NOVAIS, Fernando Antonio & SCHWARCZ, Lília Moritz (org.). **História da Vida Privada no Brasil 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 489 – 558.

GUTIÉRREZ, Ramón, "Historia de la fotografía en Iberoamérica - Siglos XIX - XX". In: GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo y GUTIÉRREZ, Ramón (coords.). Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX. Madrid: Cátedra, 1997, p. 345-509.

KNAUSS, Paulo. “O desafio de fazer História com imagens: artes e culturas visuais”. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan. – jun. 2006.

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**. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 387-455. v. 2.

_____. **Dicionário Histórico – Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833 – 1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

_____. **Realidade e Ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. **Hercule Florence. 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LACERDA, Aline Lopes de. “A ‘OBRA GETULIANA’ ou como as imagens comemoram o regime”. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 7, n. 14, 1994, p. 241 – 263.

LENHARO, Alcir. **Sacralização da política**. Campinas, SP: Papyrus, 1986.

LIMA, Solange Ferraz de. CARVALHO, Vânia Carneiro de. Fotografias. Usos sociais e historiográficos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. LUCCA, Tânia Regina de. (org.). **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2012, p. 29 – 60.

LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 2008, p. 59 – 82.

LOFEGO, Silvio Luiz. **IV Centenário de São Paulo: uma cidade entre o passado e o futuro**. São Paulo: Annablume, 2004.

MADIO, Telma Campanha de Carvalho. “A fotografia na imprensa diária paulistana nas primeiras décadas do século XX: *O Estado de S. Paulo*”. In: **História**. São Paulo, v. 26, n. 2, 2007, p. 61-91.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

MENDES, Ricardo. **Pensamento Crítico em Fotografia. Antologia Brasil – 1890-1930**. São Paulo: FUNARTE, 2013.

_____. Fotografia e Modernismo: um breve ensaio sobre ideias fora de lugar. Texto on line acessado pela última vez em 28 de junho de 2014 <<http://www.fotoplus.com/rico/ricotxt/wfm.htm>>

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

MIBELBECK, Reinhold (org.). **La fotografía del siglo XX. Museum Ludwig Colonia**. Trad. Pedro Guilhermet. Madrid: Espanha, 2001.

MISSELBECH, Reinhold. “A última fase”. Tradução de Liliam Lopes. In: BARROS, Geraldo. **Fotoformas**. Munich: Prestel, 1999, p. 74 – 84.

MONSIVÁIS, Carlos. **Maravillas que son, sombras que fueron**. La fotografía en México. México: Ediciones Era, 2012.

MONTEIRO, Charles. “O lugar da fotografia frente a outras imagens e sua função social na elaboração de uma nova visualidade urbana moderna nas revistas ilustradas dos anos de 1920”. In: **SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH**, 26, 2011, São Paulo. Anais... São Paulo, jul. 2011, p. 1-9.

MORETTIN, Eduardo. **Humberto Mauro, Cinema, História**. São Paulo: Alameda, 2013.

NEGRETE, Claudia. “José Luis Requena y la Sociedad Fotográfica Mexicana”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 38.

OCHOA, Arturo Aguilar. **La fotografía durante el império de Maximiliano**. México: Universidade Nacional Autónoma de México, 1996.

PASTORE, Vincenzo. **Na rua. Vincenzo Pastore com um ensaio de Antonio Arnoni Prado**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2009.

PAVAN, Margot. Fotomontagem e Pintura Pré-Rafaelita. In: FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia. Usos e Funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 233 – 259.

PRADO, Maria Lígia Coelho. “Repensando a história Comparada da América Latina”. In: *Revista de História*, 153 (2º - 2005), p. 11 – 33.

_____. “Desafios do historiador brasileiro face às utopias latino-americanas do século XX”. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH – São Paulo, julho de 2011, p. 1 – 12.

PEREGRINO, Nadja Fonseca; MAGALHÃES, Angela. **Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

PERSICHETTI, Simonetta; TRIGO, Thales (org.). **Thomaz Farkas**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **O cotidiano da República: elite e povo na virada do século**. Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS, 1995.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

Quatro gerações Chambi. Martín Chambi/julia Chambi/Teo Allain Chambi/Andrés Fernando Allain. Catálogo de exposição. Com textos de: ARAÚJO, Marcelo Mattos; MOURA, Diógenes; CHAMBI, Teo Allain; CARPIO, Manuel Julio Vera del. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2007.

RENNÓ, Rosângela. “Foto Cine Clube Bandeirante no Masp: entrevista com a curadora Rosângela Rennó”. In: **Revista de Fotografia ZUM**. Dezembro de 2015. Acessada em 15 de dezembro de 2015. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/radar/fccb-masp-entrevista-rosangela-renno/>>

RICARDO, Cassiano. **Martim Cererê (o Brasil dos meninos, dos poetas e dos heróis)**. 17ª ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. **Viagem no tempo e no espaço (memórias)**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1970.

RODRÍGUEZ, José Antonio. **Ruth D. Lechuga. Una memoria mexicana**. México: Museo Fraz Mayer; Artes de México, 2002.

_____. **Fotógrafas en México – 1872 – 1960**. Espanha: Editorial Turner, 2012.

_____. “Contra la mirada opulenta”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 4-5.

_____. “Revista para aficionados y profesionales”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 39-40.

RODRÍGUEZ, Daniel Escorza. “Los inicios de Agustín V. Casasola como reporter-fotógrafo”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 27, año 9, mayo-agosto de 2006, p. 25-35.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Tradução de Constança Eggejas. São Paulo: Senac, 2009.

RUFFATO, Luiz. **Eles eram muitos cavalos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 82.

SALVATORE, Eduardo. **Uma Sensibilidade Revelada**. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2004.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Iluminuras: FAPESP, 1995, p. 215-216.

SILVA, Renta Rufino da. “Sérgio Milliet: um projeto modernista de literatura, entre o Brasil e a Europa”. In: XXVII Simpósio Nacional de História – ANPHU, Natal, RN, p. 1-15, julho de 2013.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre a fotografia**. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

_____. Fascinante Fascismo. In: **Sob o signo de Saturno**. Porto Alegre, LP & M editores, 1986, p. 59 – 83.

SEVCENKO, Nicolau. **Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frenéticos anos 20**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**. Cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 – 1930. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHVARZMAN, Sheila. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

VASQUEZ, Pedro (coord.) **José Oiticica Filho: a ruptura da fotografia nos anos 50**. Projeto de Preservação e Pesquisa da Fotografia. Textos de César Oiticica e Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Departamento de Editoração da Funarte, 1983.

ZENDEJAS, Patricia Massé. “La exagerada práctica de la fotografía en México”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 24, año 8, mayo-agosto de 2005, p. 7-13.

_____. “Tarjetas de visita: espectáculo y apariencia”. In: **Alquímia**, Sistema Nacional de Fototecas, México: Ciudad de México, n. 27, año 9, mayo-agosto de 2006, p. 36-41.

TESES E DISSERTAÇÕES

ABUD, Katia Maria. **O sangue itimorato e as nobilíssimas tradições (A construção de um Símbolo Paulista: O Bandeirante)**. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

FERNADES JR., Rubens. **A fotografia expandida**. 190 f. Tese (Doutorado em História da Arte) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

FERRETTI, Danilo José Zioni. **A construção da paulistanidade. Identidade, Historiografia e Política em São Paulo (1856 – 1930)**. 397 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-graduação em História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004.

GRATIVOL, Kariny. **Viajante incansável. Trajetória e obra fotográfica de Theodor Preising**. 158 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GUIMARÃES, Silvana Goulart. **Ideologia, Propaganda e Censura no Estado Novo – o DIP e o DEIP**. 386 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de pós – graduação em História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1984.

LENZINI, Vanessa Sobrino, **Noções de moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948 – 1951)**. 168 f. Dissertação de mestrado – UNICAMP, fevereiro de 2008.

LIMA, Heloisa Espada Rodrigues. **FOTOFORMAS: a máquina lúdica de Geraldo de Barros**. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Programa de pós-graduação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. **Verdade ou Mentira?** Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca. 191 fls. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas) – Programa de pós-graduação Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

TAKAMI, Marina Castilho. **Fotografia em marcha: revista S.Paulo – 1936**. 186 f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.