

Experimentações fotográficas e fotoclubes

Experimentations and photographic photoclubs

por *Priscila Miraz de Freitas Grecco*

RESUMO

O presente artigo discute a importância dos fotoclubes para a história da fotografia. Seu surgimento data de fins do século XIX, e podemos exemplificar seu projeto ideológico como o de elevar a fotografia à categoria de arte através de intervenções radicais em sua própria expressão. Já no século XX apontaremos o Foto Cine Clube Bandeirantes, em São Paulo, que se firmou como o começo da fotografia moderna no Brasil. Para tanto, utilizaremos a História Visual, tal como explicitada por Ulpiano Bezerra de Menezes, e o conceito de fotografia expandida, de Rubens Fernandes Júnior. Dessa forma, podemos obter um ângulo privilegiado de abordagem do social, a imagem fotográfica, e também uma maior percepção dos meios de construção dessa imagem que será inserida na sociedade através de uma Cultura Visual.

Palavras-chave *Fotografia; Fotoclubes; Experimentações*

ABSTRACT

the article discusses the importance of photoclubs to the history of photography. Your appearance date of the late nineteenth century, and we exemplify its ideological project and to raise the picture to the category of art in radical interventions in their own words. By the next century we will identify the Cine Club Photo Bandeirantes in São Paulo, which has become established as the beginning of modern photography in Brazil. For so much, Visual History, as explained by Ulpian Bezerra de Menezes, and expanded concept of photography, Rubens Fernandes Junior. Thus were we can get a preferred angle of approach of the social, the photographic image, and also a greater perception of the construction of the image that will be inserted in society through a Visual Culture.

Keywords *Photographic; Photoclubs; Experimentations*

Introdução

A fotografia, desde seu surgimento no século XIX, provocou significativas alterações nas relações do homem com o universo do visível. É possível constatar que a imagem fotográfica é capaz de despertar no homem uma variada gama de sensações, de estranhamentos, de reações. Ela provoca, esconde, assusta, mente, emociona, mobiliza, mistifica. Desde seu advento manteve-se em constante mutação, de seus meios físicos, como as tecnologias, a mecânica utilizada, como nas maneiras variadas de pensar e empregar suas representações, suas construções, suas linguagens.

Durante sua trajetória, a fotografia foi extremamente questionada, por isso não mantém uma posição definida, permanecendo contraditória muitas vezes: realidade/ficção, veracidade/manipulação, construção de espaços/tempos instáveis, e abrindo possibilidades para ser analisada em diferentes aspectos de sua existência: político, estético, discursivo, social, científico, subjetivo. Segundo Rubens Fernandes Júnior (2002), todas essas características criam uma trama que compõe a fotografia como tecnologia produtora de imagens que deu origem a novos modelos de percepção e novas formas de representação e subjetividade.

Quando tratamos dos fotoclubes, ou seja, de associações de pessoas com o intuito de promover o encontro, a discussão e a exposição de trabalhos fotográficos, temos em vista que encontraremos as contradições inerentes à criação fotográfica, além de um privilegiado conglomerado de aspectos que forjam a trama apontada por Fernandes Júnior. Dessa forma, os fotoclubes como lugares de sociabilidade entre fotógrafos profissionais, amadores e aficionados, sendo escolhido para as exposições dos trabalhos, para as discussões que esses trabalhos proporcionam, chegando mesmo a surgir daí algum meio de comunicação desses encontros – uma revista com certa periodicidade, catálogos de exposições, manifestos –, se configura como um privilegiado campo de estudos para o historiador da fotografia, principalmente quando sabemos da incorporação recente da fotografia como fonte da história.¹

Nosso objetivo neste artigo é fazer um apontamento panorâmico da importância dos fotoclubes na inserção da fotografia na sociedade desde seu surgimento até os dias de hoje. Criados com a intenção de resistir à massificação da fotografia já no século XIX, pouco depois de seu aparecimento, sendo reduto dos fotógrafos pictorialistas, no século XX os fotoclubes passam a ser considerados locais

¹ No campo da história, a fotografia começou a ser utilizada depois da renovação das fontes nos trabalhos historiográficos iniciada por Marc Bloch e Lucien Febvre. Com a ampliação da noção de texto e documento, a fotografia foi incorporada como importante fonte documental da história, junto com a pintura e o cinema, por exemplo. Essa incorporação e sua contínua ampliação acabam promovendo a aproximação da história com outras disciplinas, com a intenção de desenvolver uma metodologia adequada aos novos documentos (CARDOSO & MAUAD, 1997).

de reprodução de um trabalho conservador, de uma fotografia acadêmica, onde não cabiam as experimentações e inovações pelas quais a fotografia passava como, por exemplo, os movimentos de vanguarda na Europa nas décadas de 1920 – 1930.

No entanto, a necessidade de criação de uma nova linguagem, de uma nova experiência ligada ao fazer fotográfico se fez presente também entre membros de fotoclubes. A incorporação de novas possibilidades da fotografia, no entanto, não foi recebida pacificamente. Existiram discussões entre membros do mesmo fotoclubes, entre fotoclubes que adotavam posturas diferentes quanto à questão, e até mesmo a criação de fotoclubes por fotógrafos dissidentes, com a intenção de superar as condições de criação impostas.

Para construirmos um trabalho histórico sobre os fotoclubes e suas produções, nos apoiamos em Ulpiano Bezerra de Menezes (2003) por considerarmos sua abordagem a mais pertinente para o propósito do artigo. Dentre as várias perspectivas abertas, a proposta por Menezes nos instiga a fazer uso da fotografia como vértice para se chegar a uma reflexão sobre a sociedade. Segundo ele, através da fotografia, em sua maioria trabalhada como um conjunto, uma coleção composta seguindo alguns critérios pré-estabelecidos, criando-se um *corpus*, nos é permitida a análise de diferentes aspectos sociais vistos então a partir da análise fotográfica (MENEZES, 2003, p. 27).

Para estabelecer a fotografia como um ângulo diferenciado de análise do social, recorreremos também ao importante trabalho de Boris Kossoy (2002), para quem devemos entender de antemão que a fotografia nunca é inocente, descompromissada, mas sempre comprometida, engajada esteticamente, tendo assim de grande importância na construção de imaginários, interferindo definitivamente no processo histórico.

Assim, adotamos os fotoclubes como ponto de partida para abordarmos as questões que a fotografia enfrentou em seu percurso na busca por uma linguagem individual, discussões estas que aconteciam em uma sociedade que em meados do século XIX e começo do XX passou por um processo de industrialização dinâmico, com uma florescente classe média que necessitava de novos meios de expressão, facilitados pela tecnologia que não parava de inovar, de se transformar. As imagens pensadas e realizadas tinham então a intenção de renovar, muitas vezes radicalmente, de romper com o pré-estabelecido, surgindo como um novo olhar que expressava uma nova subjetividade criada em meio a sociedades onde ocorriam significativas mudanças econômicas, políticas, sociais e culturais.

Falta ainda mencionar nosso interesse pelo trabalho de Rubens Fernandes Júnior, sua tese de doutorado apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo no ano de 2002, *A fotografia expandida*. Para Fernandes Júnior importa tratar das fotografias que, sempre em uma tentativa de superar paradigmas e questionar os padrões impostos pelos sistemas fotográficos, transgrediram esses limites.

Durante a trajetória dos fotoclubes que buscaremos mostrar, ressaltaremos a importância desses trabalhos fotográficos questionadores, que aos poucos, em seus enfrentamentos pessoais, engajados na maneira apontada por Kossoy, colocando em cheque noções que em determinado momento se empenharam em cristalizar um pensamento, foram criando uma nova gramática para a arte fotográfica. Por esse motivo, será necessário que durante o transcorrer do texto, não nos atenhamos somente às produções fotoclubistas.

Em alguns momentos será necessário abordar as formas de fazer fotografia fora desses locais, para então, já na segunda metade do século XX, percebermos como os fotoclubes começaram a incorporar as inovações propostas por várias vertentes artísticas do começo do mesmo século. A partir daí nosso foco permanecerá sendo o Foto Cine Clube Bandeirante, o fotoclube de São Paulo fundado em 1939, e ainda hoje em funcionamento, que abrigou uma gama ampla e varia da produção fotográfica moderna.

Os fotoclubes na história da fotografia

O desenvolvimento da fotografia está intrinsecamente relacionado com o desenvolvimento da tecnologia fotográfica. Fotógrafos e fabricantes de materiais fotográficos, desde o começo da história da fotografia instigaram-se mutuamente a procurar a superação mecânica e artística. Rubens Fernandes Júnior (2002), citando o texto de abertura da exposição comemorativa dos 150 anos da fotografia, em 1989, toca nessa questão. Segundo o autor do texto, John Szarkowski ², na medida em que fotógrafos trabalhavam na busca pela superação dos limites da tecnologia e dos materiais disponíveis, explorando e experimentando novas formas de superação das “bulas” dos fabricantes, acabou obrigando esses fabricantes a pesquisar cada vez mais na busca por novos produtos para serem oferecidos aos fotógrafos, produtos que dessem maior satisfação tanto técnica quanto estética aos usuários. Szarkowski (e Fernandes Júnior) demonstram que os fotógrafos foram os verdadeiros responsáveis pelos constantes melhoramentos tecnológicos dos equipamentos e dos materiais sensíveis (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 47-48).

Essa relação entre fotógrafos e fabricantes remonta ao começo da história da fotografia. Os inventores da fotografia estavam em busca de um procedimento mecânico que pudesse reproduzir o real em seus menores detalhes. Não existia ainda a preocupação com a criação de um novo meio de expressão artístico. No entanto, quando acompanhamos o desenvolvimento da fotografia, vemos que existiu, da parte de alguns fotógrafos, necessidade de buscar caminhos alternativos, que

² John Szarkowski: curador do Museu de Arte Moderna de Nova York por mais de quarenta anos, e escritor do texto de abertura da exposição comemorativa dos 150 anos da fotografia no ano de 1989.

Experimentações fotográficas e fotoclubes

muitas vezes impescindiram da criação de novas técnicas, de novos equipamentos, para que fosse valorizada uma imagem não só como produto de um processo mecânico, mas principalmente como uma expressão de seu tempo. Nesse ponto, tocamos em um dos pontos sensíveis da fotografia no século XIX: à questão da documentação do real.

A máquina, que deveria ser somente mais um instrumento obediente criado em meio ao processo da Revolução Industrial, com intuito de capturar o mundo, um instrumento de registro, de documentação, superou as predestinações de seus criadores e do sistema de arte que havia lhe renegado um desenvolvimento autônomo e construiu um discurso estético independente.

Segundo Helouise Costa e Renato Silva (2004), na sociedade racionalista do século XIX, em que ciência e arte viviam separadas, a aceitação da fotografia como uma ciência impedia sua existência estética e facilitava seu entendimento e uso como cópia do real, como documento. Além disso, pesava contra a concepção da fotografia como arte ainda outros dois pontos: ser possibilitadora de uma linguagem fria, direta demais, e sua reprodutibilidade praticamente infinita, que permitia o acesso de um grande número de pessoas às imagens produzidas. A esse último ponto se unia ainda a concepção acadêmica vigente sobre o que poderia ser considerado arte. Sendo assim, não seria de estranhar que nos primeiros anos de existência da fotografia esta estivesse, na maioria dos casos, diretamente ligada à documentação, à realidade, à verdade.

No entanto, sempre encontramos fotógrafos que buscaram escapar do uso mais freqüente reservado à fotografia, que inovaram em seu trato com as técnicas, criando novos procedimentos que levaram a fotografia na direção da criação de uma linguagem própria. Não podemos ignorar, como já foi mencionada acima, a importância da evolução tecnológica e dos materiais sensíveis que ao longo do processo foram fundamentais para uma cronologia da fotografia (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 37).

Para que surgisse uma nova maneira de usar a tecnologia já existente até chegar a seus limites, forçando assim a melhoria dos equipamentos e dos materiais fotossensíveis, foi necessário um tempo de aprendizado, de amadurecimento do domínio da técnica e de seus procedimentos fundamentais, para então surgir uma linguagem possível de promover novas sintaxes visuais. No caso da fotografia, o relacionamento estreito e conflituoso com a pintura, as inevitáveis comparações com esta, ou mesmo as formas híbridas provenientes das duas artes, como no caso do pictorialismo, foram indispensáveis para a criação de uma linguagem própria e independente, fotográfica, no campo das artes. Segundo Susan Sontag (1981), a fotografia nos ensinou uma nova gramática que se impôs como manifestação livre.

Alguns fotógrafos já na metade do século XIX se propuseram a fazer experimentação com a fotografia, a promover uma nova linguagem, independente da pintura. Um dos pioneiros nesse sentido foi o fotógrafo e litógrafo sueco Oscar Gustave Rejlander (1813 – 1875). Rejlander desenvolveu seu trabalho na Inglaterra e foi um

dos primeiros a perceber que a construção era algo inerente ao fazer fotográfico. Para ele a fotografia não era apenas um meio de imitação perfeita da natureza, um meio de reprodução mecânico, que obteria sempre o mesmo resultado, independentemente de quem manipulasse a câmera. Produziu um trabalho elaborado, complexo e singular, por compreender a fotografia como uma linguagem capaz de expressar suas idéias, provando que o artista usando a câmera como instrumento, poderia ser criativo. Utilizando-se de tecnologia rudimentar para criar, por exemplo, uma única cena a partir de trinta negativos diferentes (Two Ways of Life – 1857), conseguiu criar uma marca autoral que estabeleceu um novo paradigma na história da fotografia (FERNANDES JÚNIOR, 2002, p. 39 – 40).

Além de seus trabalhos fotográficos, Rejlander escreveu um texto intitulado “On Photographic Composition”, que justificava seu trabalho de fotomontagem e apontava as razões que o levaram a essa criação, justificando sua necessidade de experimentar para assim poder questionar as “verdades” estabelecidas acerca da fotografia, sendo elas, por exemplo, a idéia de que a fotografia era “simples”, por se tratar de um meio mediado por uma máquina que fazia todo o trabalho, sendo então incapaz de produzir uma obra complexa, mais elaborada. O trabalho de Rejlander acabou provando que a fotografia também era passível de manipulação, de seleção, de arranjo, de combinação, atestando assim a idéia de construção, de jogo, sempre possibilitado pela necessidade de experimentação.

Ainda no século XIX encontramos outros exemplos de fotógrafos-experimentadores que, como salientou Vilém Flússer (1984, p. 25), fascinaram-se pela câmera e passaram a explorar suas potencialidades como em um jogo. Fazendo usos diferenciados das possibilidades que não só a câmera, mas todo um sistema ideológico do qual a câmera faz parte, Fernandes Júnior destaca os trabalhos de Henry Peach Robinson (1830 – 1901), Julia Margareth Cameron (1815 – 1878) e David Octavius Hill (1802 – 1870). Podemos dizer que essas primeiras tentativas de subverter o código fotográfico inicial, que seria o de ser um meio de se chegar à representação fiel da realidade, da natureza, eram uma forma de responder aos ataques que a fotografia sofria, que na segunda metade do século XIX, tinha no poeta francês Charles Baudelaire, um de seus mais ferrenhos opositores. São muito conhecidas as investidas de Baudelaire contra a fotografia. Reproduzimos aqui uma delas, selecionada por Susan Sontag:

[...] Está surgindo uma nova indústria que em muito contribui para confirmarmos a estupidez que significa depositar fé nela e destruímos o pouco que possa ter restado do divino no espírito francês. A multidão idólatra postula um ideal válido em si mesmo e adequado a sua natureza – o que é perfeitamente compreensível. No que toca à pintura e à escultura, o credo corrente entre o público sofisticado, em especial na França [...] é o de que: “Acredito na natureza, e acredito somente na Natureza (há boas razões para isso). Creio que a Arte é, e não pode ser outra coisa, a reprodução exata da Natureza...Por isso uma indústria que pudesse oferecer-nos resultados idênticos à Natureza seria a arte absoluta”.

Um Deus vingativo acedeu aos desejos dessa multidão. Daguerre foi o Messias. E agora o público diz-se a si próprio: “Já que a fotografia nos dá toda garantia de exatidão que poderíamos desejar (realmente acreditam nisso, idiotas!), então fotografia e arte são a mesma coisa”. Daquele momento em diante, nossa esquilada sociedade se apressou, de modo narcisista, a contemplar sua imagem medíocre num pedaço de metal [...] Algum escritor democrático deveria ter visto nisso um método barato de disseminar, entre as pessoas, o ódio pela história e pela pintura...(APUD SONTAG, 1986, p. 181 – 182).

Baudelaire que não concebia a arte como representação da realidade, já que a realidade se mostrava medíocre, execrava a fotografia por entendê-la somente uma cópia dessa realidade, uma reprodução do que não deveria ser reproduzido, sem potencialidades para criar algo distinto, um mundo diferente, desejável. Além de cometer esse grave erro, ela era produto de uma indústria que atendia ao mau gosto das massas, ao desejo de facilidade das massas. As idéias desses artistas, rompendo com paradigmas estabelecidos para a fotografia logo em seu início, com os modelos vigentes da época, acabam por expor a capacidade de superação da fotografia. É interessante destacar que faz parte desse grupo, Gaspard Félix Tournachon, conhecido por seu apelido, Nadar (1820 – 1910), que criou uma nova maneira de fotografar retratos, conseguindo convencer até mesmo Baudelaire. A imagem mais conhecida que temos do poeta é um retrato de Nadar.

Como salientou Costa & Silva (2004), a esse uso documental da fotografia unia-se a concepção de que nas “Belas Artes” não cabia a fotografia por seu caráter mecânico, sem a intervenção da mão do homem, além de sua enorme possibilidade de reprodutibilidade, gerando grande debate sobre seu uso como expressão artística. A questão da reprodutibilidade unida às facilidades técnicas que foram surgindo já no século XIX, ajudaram a massificar o uso da fotografia. Segundo Gisèle Freund (1995), houve mesmo um processo de banalização da fotografia. Já para Costa & Silva, a fotografia se apresentava com um meio de expressão pela primeira vez, realmente democrático. Seja como for, esse processo de democratização do acesso à fotografia foi devido à entrada da prática fotográfica na lógica da produção capitalista.

O desenvolvimento da indústria funcionou como um facilitador do acesso do público, possibilitando o consumo/produção massivo de imagens. Nos anos que vão de 1878 a 1890, surgiu no jovem mercado fotográfico inúmeras facilidades técnicas, como placas secas, emulsão sensível sobre película flexível, e, em 1888, o aparecimento da primeira máquina Kodak: “Você aperta o botão e nós fazemos o resto”. A fotografia passava a não necessitar de conhecimento técnico especializado, estando ao alcance de todos. Para Walter Benjamin, é a partir desse momento que a fotografia passa a incorporar a cultura da “documentação do privado”, ou como disse Fernandes Júnior, potencializando ao máximo uma legião de “domingueiros”. Todas essas facilidades fazem com que o mercado da fotografia em crescimento volte sua atenção para o amador: “O que antes exigia conhecimentos específicos

Experimentações fotográficas e fotoclubes

de física e química, tornou-se um procedimento corriqueiro, levado a cabo por um simples apertar de botão” (COSTA; SILVA, 2004, p. 21).

É justamente nesse momento de “aburguesamento” da fotografia, que vemos surgir o movimento pictorialista. Robert Demachy (1859-1938) foi um dos mais importantes representantes do movimento pictorialista francês, membro do Photo Club de Paris e autor de vários ensaios sobre a estética pictorialista. Ele foi um dos que criticou a deselegância das imagens produzidas pelo grande público. O movimento fotoclubista nasceu junto com o pictorialismo, como reação a massificação da produção fotográfica. Assim, podemos dizer, seguindo Costa & Silva, que o fotoclubismo surgiu como um movimento elitista que visava fazer da fotografia uma atividade artística. Os fotógrafos membros desse fotoclubes, procuraram inovar a fotografia fazendo com que essas, ao mesmo tempo em que se tornava outra vez complexa em sua execução, se aproximasse o máximo possível do que até então era aceito, canonizado como arte, ou seja, a pintura. Segundo Freund:

“[...] se inventam os novos processos, tais como os papéis de carvão, gomados, de óleo, de bromóleo, etc, com ajuda dos quais se procurou fazer com que a fotografia se assemelhasse cada vez mais à pintura a óleo, ao desenho, às águas-fortes, litografias e outras técnicas do domínio da pintura. O seu efeito principal consiste em substituir pelo flou a nitidez da objetiva. Os fotógrafos apenas acreditavam dar um tom artístico às suas provas se apagassem precisamente aquilo que é característico da imagem fotográfica, a sua nitidez. O estilo impressionista na pintura desempenhou um papel importante nessa evolução. Quanto mais a fotografia parecia um substituto da pintura, mais o grande público pouco cultivado a considerava artística (FREUND, 1995, p. 93).

Sendo assim, nesses primeiros fotoclubes notadamente pictorialistas, o que importava não era tanto o assunto abordado pela fotografia, mas maneira como era apresentado, sendo preferidos os temas idealizados e românticos, seja na representação das paisagens, seja na atitude da figura humana. Nesses trabalhos, o que importava era o distanciamento de tudo o que pudesse ser identificado com o documental, principalmente com o banal das cenas cotidianas produzidas pelo grande público.

Foram adotados recursos pictóricos para a manipulação dos originais, como ressaltou Freund, tais como as técnicas do bromóleo³, o uso de lápis, de lentes de pouca definição que atuavam os contornos, borrachas, pincéis, entre outros recursos para acentuar valores tonais, e tornar a imagem final mais romantizada, mais bucólica. Essas técnicas eram, em sua maioria, aplicadas não no negativo, mas já na imagem revelada.

³ Termo composto de bromo mais óleo, sendo sinônimo de oleobrômio, sendo um processo de tiragem artística, por meio de tintas graxas.

Experimentações fotográficas e fotoclubes

Essa intervenção posterior incorporava um trabalho manual do fotógrafo, que pretendia retirar da fotografia seu caráter de produção mecânica, resultante somente de uma máquina, para lhe dar um caráter considerado mais “artístico” através da intervenção manual/pessoal que transformava aquela imagem em única, e por isso mais próxima das consideradas “Belas Artes”. Para Kossoy, a questão da estética presente no movimento pictorialista, que reivindicava para a fotografia um caráter artístico partindo do princípio de que a arte fotográfica só seria válida se alterasse ou mesmo negasse sua produção/reprodução mecânica, está intimamente ligado a uma tentativa de elitização da fotografia (KOSSOY, 2002, p. 439). A opinião de Demachy era comum e bem aceita no meio fotoclubista.

Para Costa & Silva (2004), a característica mais marcante do fotoclubista era ser profissional liberal dono de uma situação financeira privilegiada, podendo assim se dedicar à fotografia em suas horas vagas, ou seja, componentes de uma classe média urbana em ascensão: “O pequeno burguês agora é um artista” (COSTA; SILVA, 2004, p. 22). Sendo assim, podemos afirmar que o fotoclubismo se afirmou como um fenômeno dos grandes centros urbanos, propagando-se pelas grandes capitais do mundo.

Uma característica dos fotoclubes era sua hierarquização. Seus membros eram classificados segundo sua entrada no clube e por seu grau de aperfeiçoamento, que poderiam variar de um fotoclube pra outro, mas que seguiam algo parecido a: novíssimo, júnior e seniors. 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).

Além dos duelos, das competições, os fotoclubes se dedicavam à várias atividades. Publicavam boletins informativos, revistas, catálogos de exposições, realizavam cursos de estética e de técnicas fotográficas, seminários, avaliações internas da produção de seus associados, excursões fotográficas, concursos internos com temas escolhidos, intercâmbios com fotoclubes nacionais e internacionais. No Brasil, na década de 1940, havia um grande circuito nacional de fotoclubes (COSTA; SILVA, 2004, p. 23 – 25). Considerando essas características, podemos dizer que a produção fotoclubista, embora intensa, estava muito bem dirigida a uma pequena parte da sociedade.

Dessa forma, os fotoclubistas não participavam das transformações estéticas que aconteciam fora de suas paredes. Praticavam o que por muito tempo ficou sendo a expressão artística da fotografia, ou seja, o culto a uma estética acadêmica que sobrevalorizava a técnica no trabalho fotográfico.

Essa concepção de que a fotografia produzida pelos meios pictorialistas era a possibilidade de se desenvolver um trabalho artístico reconhecido, esteve de tal forma ligada à produção dos fotoclubes, que estes, passado o apogeu pictorialista ainda continuavam a reproduzir seus preceitos. Nesse sentido, os fotoclubes tiveram não só a importância de conservar as técnicas pictorialistas, mas também de divulgá-las pelo mundo. Kossoy cita um importante defensor e difusor do pictorialismo no Brasil, Valêncio Barros, um importante personagem do contexto do fotoclubismo paulistano, já na primeira metade do século XX. Seu artigo “Bromóleo”, publicado no *Boletim Foto Clube*, em 1946, é um bom exemplo de como as regras do pictorialismo eram empregadas de maneira dogmática no interior dos fotoclubes:

Sem a interpretação, isto é sem a intervenção pessoal do autor na execução de seu trabalho, especialmente em sua fase final – a cópia – a fotografia dificilmente poderá alcançar o seu almejado ideal, que é ser um processo de Arte. Por mais perfeito que seja, tecnicamente, um negativo, à sua cópia fiel, à sua reprodução puramente fotográfica, faltarão quase sempre as qualidades que constituem uma obra de arte (APUD: KOSSOY, 2002, p. 439).

No entanto, nesse começo do século XX, já havia significativas mudanças no campo fotográfico. Se nos salões fotográficos de todo o mundo ainda prevaleciam geralmente as temáticas descompromissadas com a realidade, o distanciamento das questões políticas e sociais, o repúdio aos movimentos estéticos de vanguarda, havia também o fotojornalismo nascente na Alemanha e Inglaterra, a mudança de perspectivas artísticas proporcionadas pelas vanguardas européias, e o surgimento da “fotografia direta” nos Estados Unidos. Fora do ambiente dos fotoclubes existia uma efervescência de novidades no tratamento da e com a fotografia, enquanto em seu interior ainda vigorava um “mundo artificial” (KOSSOY, 2002, p. 440). Começavam os movimentos que mais tarde dariam início ao que ficou conhecido como fotografia moderna.

Podemos dizer que o pictorialismo foi a força motriz do movimento fotoclubista por um longo período. No entanto, alguns fotógrafos, apesar de terem começado suas carreiras nesse ambiente, quando perceberam a impossibilidade de desenvolverem outras propostas para a fotografia, acabaram se desvinculando deles. Um exemplo disso é o fotógrafo americano Alfred Stieglitz, que começou sua atuação como fotógrafo pictorialista, mas acabou se interessando pelo que ficou conhecido como “fotografia pura” ou “fotografia direta”, uma fotografia livre do peso de ter que ser entendida como arte.

Alfred Stieglitz, que se empenhou em difundir o trabalho dos artistas modernos europeus em seu país. A pesquisa que se desenvolveu em torno de Stieglitz e da revista *Câmera Work*, da Galeria 291, chamada de “fotografia direta”, se empenhava em explorar as potencialidades da câmera enquanto instrumento de registro expressivo do mundo. Aos poucos vão fazendo uma fotografia cuja proposição estética exigirá um novo enquadramento e limpeza formal, um renovado espírito

Experimentações fotográficas e fotoclubes

de documentação voltado a temáticas mais contundentes da realidade social, colocando o fotógrafo em contato com o mundo, afastado das técnicas de laboratório, fazendo um questionamento direto da natureza. Entre os fotógrafos desse período encontramos além de Alfred Stieglitz, Paul Strand e Clarence White.

Num segundo momento dessa produção, a partir das décadas de 1920 e 1930, temos Edward Weston, Berenice Abbott, Walker Evans e Margarethe Mather, ligados ao projeto fotográfico da Farm Security Administration, nome pelo qual ficou conhecida a Seção de História da Administração de Realojamento Rural do Departamento de Agricultura dos Estados Unidos, que iniciou suas atividades em 1935, com objetivo de, através de um projeto fotográfico de documentação social, conscientizar a população urbana sobre as condições de vida da população rural depois da crise de 1929, aliada às secas que assolaram o país no começo da década de 1930 (SONTAG, 1981, p. 6).

As experimentações com a fotografia nas artes plásticas foi bastante forte dentro dos movimentos de vanguarda que têm lugar entre as duas guerras mundiais, momento decisivo da história da arte e da cultura do século XX, constituindo o divisor de águas entre a fotografia do século XIX, que pretendia ser considerada “arte” e o surgimento de uma estética fotográfica condizente com a cultura do seu tempo. Nesse ambiente de profundas reformulações em oposição ao conservadorismo e à cultura tradicional, prosperou uma fotografia moderna associada à idéia da técnica e dos meios de reprodução, numa revigorada forma de ver e interpretar o mundo: uma fotografia moderna, pensada a partir dos movimentos *avant-gard*, começou se disseminar.

Tatava-se então de por de lado a estética pictorialista e de dar à fotografia um projeto atuante e contemporâneo às aspirações revolucionárias da arte moderna. Todo esse movimento de renovação foi bastante amplo, e teve dois grandes pólos de agenciamento: a Europa e os Estados Unidos. Segundo Rubens Fernandes Junior (2002), os movimentos das vanguardas históricas foram os responsáveis por dar à fotografia um estatuto cultural definitivo.

Na Europa foram muitos os artistas dos movimentos de vanguarda que se utilizaram da fotografia em seus trabalhos. Não tiveram formação de nenhum grupo definido de fotógrafos, fechado, como único precursor da renovação fotográfica, mas percebemos claramente que essa renovação se deu em pontos isolados e socialmente distintos, se configurando como uma renovação radical das linguagens artísticas. A fotografia de Eugène Atget é reconhecida por vários autores, como Benjamin, por exemplo, como o início de uma revolução da fotografia que se estendeu até 1930 (BENJAMIN, 1994, p. 100). Dentre os vários artistas que fizeram essa fotografia renovada, dentro desse período, temos Lázlo Mohoy-Nagy, Man Ray, Alexander Rodchenko, René Magritte, Max Ernest, entre outros. A fotografia se libertou dos condicionamentos até então impostos pela câmera, através dos fotogramas, colagens e fotomontagens dos dadaístas, surrealistas e construtivistas.

Também nas primeiras décadas do século XX, surge na Alemanha a “nova objetividade”, aliando às mudanças fotográficas já citadas o interesse pelos maquinismos

Experimentações fotográficas e fotoclubes

e engrenagens, pelas estruturas metálicas, linhas e volumes da arquitetura e do espaço urbano, pelas aparências dramáticas. É interessante notar que essa nova estética fotográfica é trazida da Alemanha para vários países da América pelos imigrantes que vêm fugidos das dificuldades geradas pelas Grandes Guerras. Segundo Kossoy (2004), esses imigrantes atuaram na fotografia profissional, em áreas da arquitetura, da publicidade, do jornalismo e da indústria, estabelecendo um padrão de qualidade técnica dentro de uma visualidade moderna coerente com o crescimento urbano e populacional de São Paulo nos anos de 1940 e 1950. No México também são muitos os fotógrafos alemães, sendo os que mais nos interessa aqui Ruth Deustch Lechuga e Walter Reuter.

Com relação ao Brasil, percebemos que a fotografia, tão utilizada pelos artistas das vanguardas européias, não foi contemplada (nem o cinema), quando da Semana de Arte Moderna em 1922, a primeira grande manifestação de vanguarda nas artes do país. Se a fotografia brasileira inaugurou o século XX tão inovadora e surpreendente com a obra de Valério Viana, principalmente em *Os Trinta Valérios*⁴ (1900), percebemos que existiu certo retrocesso quanto às conquistas estéticas. Segundo Fernandes Junior (2002, p. 165), se uma das principais características da modernidade não é só incorporar técnicas, mas ter intenção de pensar e produzir arte sobre novas bases estéticas, nossos modernistas não foram tão radicais em suas propostas de renovação em direção a uma nova sensibilidade.

Será somente em meados da década de 1940 e princípios de 1950 que poderemos perceber o surgimento de uma fotografia moderna no Brasil, principalmente através de um movimento que ficou conhecido como Escola Paulista e aconteceu no interior do Foto Cine Clube Bandeirantes.

Em 1939 um grupo de fotógrafos amadores que se reuniam habitualmente na loja de materiais fotográficos Foto Dominadora tiveram a idéia de formar um fotoclube. Mediante assembléia realizada nos salões do Portugal Clube, no Prédio Martinelli, foram aprovados os estatutos e a primeira diretoria do Foto Cine Clube Bandeirantes. No ano de 1946 começariam a publicar seu tradicional *Boletim* (KOSSOY, 2002, p. 443). Segundo Costa & Silva, a produção fotoclubista nesse momento apresentava ainda traços do pictorialismo, mas, no entanto já não se mostrava dogmático.

Para Kossoy (2002), a renovação da mentalidade dos membros do FCCB se deu mediante as influências dos movimentos vanguardistas como um todo, e principalmente através da renovação que ocorria em determinada corrente fotoclubista internacional, que Costa & Silva identificam com alguns grupos como o C. S. de Londres, o Grupo dos XV da França, o Bússola da Itália, o La Ventana no México,

4 Em *Os Trinta Valérios*, o fotógrafo, pintor e músico Valério Viana produziu uma fotomontagem com trinta auto-retratos que se articulam em uma cena que representa uma apresentação musical, em que ele é o garçom, os músicos, a platéia, o busto e os retratos na parede da sala. Além da grande originalidade de seu trabalho, Valério Viana tinha profundo conhecimento técnico e domínio do processo do trabalho fotográfico.

Experimentações fotográficas e fotoclubes

o La Capeta de los Diez da Argentina, e o mais conhecido de todos, o Fotoform⁵ da Alemanha.

Ainda segundo Kossoy, não existem conexões ideológicas entre as vanguardas européias e os membros do FCCB durante os anos de 1940, estes acabam embarcando em uma procura por caminhos formais na fotografia que os levem em direção a uma estética moderna, que dizia muito sobre um cotidiano externo aos muros do fotoclube, nas ruas das grandes cidades, especialmente de São Paulo, que naqueles anos, se verticalizava, expandia. No entanto, podemos dizer que é provável que esses fotógrafos tenham sido influenciados pelas produções européias e estadunidenses, que também buscavam uma nova sensibilidade. Costa & Silva identifica essa mudança estética com relação à fotografia fotoclubista com o trabalho de alguns pioneiros:

A construção de uma estética moderna na fotografia brasileira se fez pelo somatório de inúmeras pesquisas individuais não explicitamente direcionadas e muitas vezes afastadas no tempo, mas que a longo prazo nos permite identificar a instauração de um “novo olhar”, em uma ruptura clara com a prática acadêmica (COSTA; SILVA, 2004, p. 35)

Fatores como o crescimento industrial e urbano que ocorreram no Brasil a partir do pós-guerra, deram um novo impulso ao fotoclubismo que após as realizações da década de 1920, tinha sofrido um refluxo em suas atividades. No início o movimento fotoclubista centrou-se no Rio de Janeiro, com a criação do Photo Club do Rio de Janeiro, em 1910. Nesse novo momento do fotoclubismo brasileiro, São Paulo, como o FCCB, assume essa liderança (COSTA & SILVA, 2004, p. 33 - 34).

Assim, no Brasil a incorporação da nova forma de fazer fotografia, a fotografia chamada moderna, começa a se fazer presente no ambiente dos fotoclubes na forma de uma contestação estética. Segundo Costa & Silva, por sua própria origem social, a fotografia moderna serviu como meio de adequação da classe média às modificações que vinham sendo operadas na sociedade. Nesse sentido, podemos identificar essa ação com um grupo de fotógrafos que então atuou no Foto Cine Clube Bandeirante, na cidade de São Paulo, e que foi por isso batizado pela crítica da época de Escola Paulista (COSTA & SILVA, 2004, p. 13). Dentre os vários fotógrafos que começaram a desenvolver um trabalho inovador no FCCB, temos Geraldo de Barros, José Yalenti, Tomaz Farkas, German Lorca, Gaspar Gasparian e Eduardo Salvatore.

O começo dessa nova experiência fotográfica se deu em um ambiente ainda muito conservador, mas teve força suficiente para causar uma profunda renovação na prática fotográfica. Os temas tratados por essa nova estética moderna são temas do cotidiano da cidade, fotografados agora em ângulos inusitados, altos contrastes, sombras e siluetas, elementos geométricos, exploração de detalhes.

5 O título do trabalho de Geraldo de Barros, *Fotoformas*, estaria ligado ao do grupo alemão.

São trabalhos de pioneiros que se lançaram na busca por uma nova visão, da construção de uma nova linguagem pautada principalmente por uma visão pessoal dos temas tratados, que se propunha muito mais intuitiva, sem um projeto de modernidade definidos. Nesse momento, que vai de 1940 a 1950, destacamos os trabalhos de José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca.

Para Costa & Silva, a atuação desses pioneiros desencadeou mudanças que aos poucos se configurou em uma sensibilidade moderna que logo foi disseminada. Eram jovens que começavam a fotografar, ou seja, não tiveram grande contato com o pictorialismo, estando mais abertos a novas possibilidades formais e estéticas. Procuravam uma produção diferenciada, que mexesse na “amorfa” produção fotoclubista, homogeneizada pelo academicismo. Os trabalhos desses pioneiros, caminhando em direções distintas, se complementavam quando afirmavam a fotografia como um meio de expressão autônomo dentro das artes:

A partir da geometrização (José Yalenti), de novos ângulos de tomada (Tomaz Farkas), da pesquisa abstracionista (Geraldo de Barros) ou do exercício pleno de uma visão fotográfica moderna materializada no estranhamento da realidade cotidiana (German Lorca), os pioneiros renegaram o caráter exclusivamente documental da fotografia e abriram várias frentes de pesquisa, desencadeando uma grande mudança na produção fotoclubista. O pioneirismo desses fotógrafos não diz respeito apenas à datação de seus trabalhos, mas principalmente à influência decisiva que tiveram no desenvolvimento de uma experiência renovadora na fotografia brasileira (COSTA; SILVA, 2004, p. 47).

Procuramos de maneira sucinta perfazer uma pequena parte do trajeto dos fotoclubes na história da fotografia, desde seu surgimento no século XIX até os anos de 1950, sendo cenário de importantes transformações pelas quais passou o fazer fotográfico, seu caminhar em busca de uma forma diferente de se constituir como expressão. A cada nova questão colocada à fotografia, pudemos ver seu grande poder de renovação em sua busca pela construção de um discurso estético próprio. Dentro das paredes fechadas dos fotoclubes uma parte significativa da produção fotográfica foi idealizada, realizada, técnicas foram criadas e disseminadas. Houve também dogmatismos e homogeneização, que, no entanto, foram dissolvidos graças ao trabalho renovador, inquieto e questionador dos fotógrafos experimentadores.

É importante ressaltar, como muitos pesquisadores já o fizeram, como Kossoy e Fernandes Júnior, que a pesquisa histórica na área de fotografia do século XX ainda é incipiente se comparada ao volume de pesquisas desenvolvidas sobre a fotografia do século XIX. Junte-se a isso a falta de cuidados e de armazenamento adequado à conservação dos acervos fotográficos desse período. Felizmente desde finais do século XX e começo do XXI, o interesse em conservar e estudar essa parte importante da produção fotográfica, além da divulgação em exposições, catálogos e livros, vem aumentando consideravelmente. Podemos citar como exemplo a

Experimentações fotográficas e fotoclubes

exposição retrospectiva da obra de Tomaz Farkas, em fevereiro de 2011, que contou também com uma publicação em livro *Tomaz Farkas: uma antologia pessoal*. Nosso pequeno artigo pretende ajudar minimamente nesse processo de dar visibilidade a uma importante parte da produção fotográfica brasileira.

Referências Bibliográficas

- > BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. “História, Historiadores e Imagem: algumas notas introdutórias”. In: SEBRIAN, Raphael Nunes Nicoletti (org.). *Leituras do Passado*. Campinas: Pontes Editores, 2009, p. 93 – 121.
- > _____. “Balanço historiográfico da fotografia latino-americana a partir de uma perspectiva brasileira: metodologias e eixos de análise”. In: Mimeografado.
- > _____. “Imagens em diálogo: cultura visual no Brasil e México em perspectiva comparada”. In: *Patrimônio e Memória*, UNESP – FCLAS, CEDAP, v. 6, n.1, p. 105-120, jun. 2010.
- > BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 91 – 107.
- > CARDOSO, Ciro Flamarion, MAUAD, Ana Maria. “História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema”. In: *Domínios da história. Ensaios de Teoria e Metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997, p. 401 – 439.
- > CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- > COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodriguez da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
- > DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 1994.
- > FELGUERA, Maria de los Santos García. “Arte y fotografía (I). El siglo XIX”. In: SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 215 – 263.
- > FERNADES JR., Rubens. *A fotografia expandida*. Tese de doutoramento apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.
- > FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- > FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Tradução de Pedro Miguel Frade. Lisboa, 1995.
- > 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*. V. 2. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 387 – 455.
- > _____. *Fotografia e História*. 2ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- > MENESES, Ulpiano Bezerra de. “Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares.”, in: *Revista Brasileira de História*, São Paulo: Anphuh/Humanitas Publicações, vol. 23, n. 45, 2003, pp. 11-36.

Experimentações fotográficas e fotoclubes

- > MEYER, Pedro (org.). *Feito na América Latina*. II Colóquio Latino Americano de Fotografia. Tradução de Alencar Guimarães Lima e Aparecida Roncato. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.
- > NASR, Rebeca Monroy. “¿Ante la mentirosa veracidad, la inverosímil realidad fotográfica?” in: *Patrimônio e Memória*, UNESP – FCLAS, CEDAP, v. 6, n. 1, p. 80 – 104, jun. 2010.
- > _____. “Luz y sombra mexicana”. In: *De luz y plata. Apuntes sobre tecnología alternativa en la fotografía*. México: Colección Alquimia. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1997, p. 64 - 113.
- > NAVES, Santuza Cambraia. “Os novos experimentos culturais nos anos de 1940/50: propostas de democratização da arte no Brasil”. In: FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de Almeida N. *O tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, O Brasil Republicano, v. 3, p. 173 - 299.
- > PERSICHETTI, Simonetta. *Imagens da fotografia brasileira*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- > SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Trad. Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- > SOUGEZ, Marie-Loup. GALLARDO, Helena Pérez. “Arte y fotografía (II). Las vanguardias y el periodo entreguerras”. In: SOUGEZ, Marie-Loup (coord.). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 299 – 366.

Priscila Miraz de Freitas Grecco, doutoranda do curso de pós-graduação em História na UNESP – Assis.

priscilamiraz@yahoo.com.br