

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
(MESTRADO EM ARTES)

CLÁUDIA MILKE VASCONCELOS

**FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO: A ARTE
FOTOGRAFICA NUMA TRAJETÓRIA ESPECÍFICA**

VITÓRIA
2008

CLÁUDIA MILKE VASCONCELOS

**FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO: A ARTE
FOTOGRAFICA NUMA TRAJETÓRIA ESPECÍFICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (Mestrado em Artes) da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, na área de concentração Teoria e História da Arte. Orientador: Profª Drª Almerinda da Silva Lopes.

VITÓRIA
2008

Ficha catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

V331f Vasconcelos, Cláudia Milke, 1969-
Foto Clube do Espírito Santo : a arte fotográfica numa trajetória
específica / Cláudia Milke Vasconcelos. – 2008.
263 f. : il.

Orientador: Almerinda da Silva Lopes.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito
Santo, Centro de Artes.

1. Salões – Vitória (ES). 2. Fotografia artística - Catálogos. I.
Lopes, Almerinda da Silva. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

CLÁUDIA MILKE VASCONCELOS

**FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO: A ARTE FOTOGRÁFICA
NUMA TRAJETÓRIA ESPECÍFICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Aprovada em 29 de setembro de 2008.

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientadora

Prof^a. Dr^a. Maria Elízia Borges
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Prof^a. Dr^a. Ângela Maria Grandó Bezerra
Universidade Federal do Espírito Santo

Dedico este trabalho a todos os integrantes do Foto Clube do Espírito Santo e, em especial, a Magid Saade, por seu amor pela agremiação e pela fotografia.

AGRADECIMENTOS

A Magid Saade e Renato de Jesus, por me abrirem tão generosamente as portas do FCES e permitirem a investigação que resultou nesse estudo.

À Almerinda da Silva Lopes, pela orientação dedicada.

A João Francisco Duarte Júnior, por acreditar em mim.

A todos os membros do Foto Clube do Espírito Santo, por terem construído essa trajetória, tornando possível este trabalho.

Aos colegas e professores do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, que me ajudaram a construir meu pensamento em relação ao objeto de estudo.

À Ana Rita Vidica Fernandes, que compartilhou comigo sua pesquisa.

A Tadeu Chiarelli e Ângela Grando, que muito contribuíram com suas sugestões e provocações.

À Maria Gorete Dadalto, pela interlocução valiosa.

À FACITEC, pela bolsa parcial de pesquisa.

À colega de Mestrado Renata e à minha irmã Andréa, pela ajuda na versão do resumo dessa dissertação para o inglês.

A Amauri, Gabriela, Rodrigo e Luísa, minha família e meu chão, pelo apoio e compreensão.

E, principalmente, a meus pais Paulo e Elcina, que sempre acreditaram e investiram em minha educação, enviando-me ainda criança para a “cidade grande” para estudar. Esse estudo é uma prova de que tantas ausências não foram em vão.

Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara.

(Livro dos Conselhos, citado por
José Saramago)

RESUMO

A pesquisa *Foto Clube do Espírito Santo: a Arte Fotográfica numa trajetória específica* buscou recuperar a história do Foto Clube do Espírito Santo (FCES) desde sua fundação, em 1946, até a data de seu último Salão Fotográfico, em 1978. O trabalho volta-se também para a análise de sua produção fotográfica, tentando compreender o fotoclube capixaba tanto como uma entidade “seletora”, quanto “produtora” de fotografias artísticas. Para tanto, a pesquisa retoma as estéticas que nortearam a produção fotoclubista brasileira, demonstrando que o FCES esteve alinhado às mesmas. Através do contato com seu acervo fotográfico, bem como com os 22 catálogos elaborados para os 26 *Salões Capixabas de Arte Fotográfica* por ele promovidos, concluiu-se que o conjunto imagético produzido pelos seus integrantes é amplo e diversificado, possuindo imagens que podem ser vinculadas tanto à estética pictorialista quanto à fotografia moderna, recebendo ainda influências do fotojornalismo e da fotopublicidade. O estudo buscou fazer também uma reflexão acerca do significado dessa instituição no panorama artístico e cultural do Espírito Santo, revelando sua importância não só nesse sentido, mas também no contexto do movimento fotoclubista no Brasil.

Palavras-Chave: Foto Clube do Espírito Santo. Salões Capixabas de Arte Fotográfica. Fotografia artística. Fotoclubismo. Pictorialismo.

ABSTRACT

The research *Foto Clube do Espírito Santo: a Arte Fotográfica numa trajetória específica* (*Espírito Santo's Photo Club: the Photographic Art in a specific trajectory*), searched to recoup the history of Foto Clube do Espírito Santo - FCES (Espírito Santo's Photo Club) since its foundation, in 1946, until the date of its last Photographic Hall, in 1978. The work is also turned toward the analysis of its photographic production, trying to understand the capixaba photo club as a “selector” entity, as much as a “producer” of artistic photographs. For in such a way, the research retakes the aesthetic that directed the Brazilian photoclubist production, showing that the FCES was aligned to them. Through the contact with its photographic collection, as much as the 22 catalogues made for the 26 Capixaba's Halls of Photographic Art promoted by it, the research got to the conclusion that the collection of images produced by its members is broad and diversified, including images that can be bonded to the *pictorialist* aesthetic, as much as to the modern photography, also receiving influences from photojournalism and photopublicity. This study still tried to make a reflection concerning the meaning of this institution into Espírito Santo's artistic and cultural panorama, disclosing its importance not only in this direction, but also in the context of the photoclubist movement in Brazil.

Key words: Espírito Santo's Photo Club. Capixabas's Halls of Photographic Art. Artistic Photography. Photoclubism. Pictorialism.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Integrantes do FCES na sede provisória, 1946.....	28
Fotografia 2 - Encontro na casa de Isauro Rodrigues.....	28
Fotografia 3 - Magid Saade ministrando curso de Fotografia na sede do FCES.....	31
Fotografia 4 - Aula do 18º Curso de Iniciação à Arte Fotográfica.....	32
Fotografia 5 – Pedro Fonseca e Dolores Bucher, década de 40.	34
Fotografia 6 - Aniversário do FCES, 23 de maio de 1959.	35
Fotografia 7 - Abertura de Salão Fotográfico promovido pelo FCES na década de 50.	37
Fotografia 8 - Visita de Augusto Ruschi à sede do FCES, década de 50.....	39
Fotografia 9 - Cartaz indicativo da <i>V Bienal de Arte Fotográfica Brasileira</i> , Vitória, 1968..	40
Fotografia 10 - Comissão Julgadora da <i>V Bienal de Arte Fotográfica Brasileira</i> , Vitória,1968.	40
Fotografia 11 - <i>V Bienal de Arte Fotográfica Brasileira</i> .Vitória, 1968.....	41
Fotografia 12 - Fotógrafos em visita a Vitória durante a <i>V Bienal de Arte Fotográfica</i> , 1968.	41
Fotografia 13 - Oscar Rejlander: <i>The two ways of life</i> , 1857.	68
Fotografia 14 - Henry Peach Robinson, <i>Estudo para fotografia com colagem</i>	69
Fotografia 15 - Robinson, <i>Fading away</i> , 1958.....	69
Fotografia 16 - Peter Henry Emerson: <i>Gathering Water Lilies</i> , 1886.	70
Fotografia 17 - Edward Weston, <i>Nude</i> , 1925.	75
Fotografia 18 - Man Ray, <i>Spiral and Smoke</i> , 1923.	76
Fotografia 19 - Lászlo Moholy-Nagy, <i>Jealousy</i> , 1927.....	76
Fotografia 20 - Walker Evans, <i>Washroom Burroughs, and dining area of Floyd Burrough's</i> , 1936.	77
Fotografia 21 - Walker Evans: <i>Allie Mae. Wife of a cotton Sharecropper</i> , 1936.	77
Fotografia 22 - Fernando Guerra Duval, <i>Paisagem</i> , 1930, (bromóleo).	79
Fotografia 23 - Thomaz Farkas, <i>Barragem de Usina</i>	81
Fotografia 24 - German Lorca, <i>Malandragem</i>	81
Fotografia 25 - Página 14 do catálogo do IX Salão FCES (1956).	93
Fotografia 26 - Página 03 do catálogo do VI Salão FCES (1953).	93
Fotografia 27 - Mesa julgadora na <i>1ª Exposição Fotográfica Cidade de Vitória</i> , 1946.	95
Fotografia 28 - Abertura da <i>1ª Exposição Cidade de Vitória</i> , 1946.	96
Fotografia 29 - Fotos do FCES expostas no <i>V Salão Internacional de Arte Fotográfica</i> (FCCB), 1946.	97
Fotografia 30 - 1º Salão Capixaba de Arte Fotográfica, 1947.....	97
Fotografia 31 - Estande do Espírito Santo na Exposição do Quitandinha (RJ), 1948.....	99
Fotografia 32 - <i>II Salão Capixaba de Arte Fotográfica</i>	100
Fotografia 33 - IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica, 1951.....	105
Fotografia 34 - <i>X Salão Capixaba de Arte Fotográfica</i> promovido pelo FCES em 1957.	110
Fotografia 35 - Abertura do XI Salão Capixaba de Arte Fotográfica, 1958.	111
Fotografia 36 - XI Salão (1958), Palácio do Café (na Praça Costa Pereira).	111
Fotografia 37 - <i>XII Salão Capixaba de Arte Fotográfica</i> , 1959.....	112
Fotografia 38 - Fotos expostas durante Salão Fotográfico promovido pelo FCES, década de 60.	113
Fotografia 39 - Fotos expostas durante o XI Salão Capixaba de Arte Fotográfica, 1958.	113
Fotografia 40 - XIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1960).	114
Fotografia 41 - Catálogo do <i>VII Salão FCES</i> (1954).	118
Fotografia 42 - Catálogo do <i>XVI Salão FCES</i> (1963).	118
Fotografia 43 - Catálogo do X Salão FCES.	118

Fotografia 44 - German Lorca (FCCB), <i>Pano</i> , 1951.....	119
Fotografia 45 - José A. Rebouças (FCES). <i>Comunicações, 1951</i>	119
Fotografia 46 - Olavo Dutra (A.F.P.R.G.S.), <i>Retrato</i> , 1951.	120
Fotografia 47 - Maria de Lourdes Miranda (S.F.F.), <i>Flores de Maracujá</i> . 1951.....	120
Fotografia 48 - Humberto Aragão (A.B.A.F), Nu. 1952.	120
Fotografia 49 - Pedro Calheiros (A.B.A.F.), <i>Pontas</i> .1952.	120
Fotografia 50 - Hans Rosenschein (Sociedade Campista de Fotografia), <i>Tristonha</i> ,1953.....	121
Fotografia 51 - Ralph Miller (F.C.E.S.), <i>Estudo</i> , 1953.	121
Fotografia 52 - Eugênio Henrique Lucena (avulso), <i>Esguia</i> , 1953.	121
Fotografia 53 - Waldemar Reblin (F.C.E.S.), <i>Contraste</i> , 1953.....	121
Fotografia 54 - Walter Van Erven (Soc. Fluminense de Fotografia), <i>Composição</i> , 1960.	122
Fotografia 55 - Paulo Bonino (FCES) <i>Queimada</i> , 1962.	122
Fotografia 56 - José Carlos W. de Souza (Foto Cine Clube Gaúcho). ... <i>E paz na Terra</i> ..., 1960.	122
Fotografia 57 - Andra Pollitzer (avulso,Itália), <i>Wall</i> . 1960.....	122
Fotografia 58 - F. Garcia Barros (F.C.C.B.). <i>João</i> , 1966.....	123
Fotografia 59 - Willy Hengl (avulso, Áustria), <i>Tiger</i> , 1966.....	123
Fotografia 60 - Isauro Rodrigues (FCES), <i>Sem título</i> ,1978.	125
Fotografia 61 - Joseph Krsek (Fotoklub Naturfreund – Wien/Áustria). <i>Einsam</i> , 1973.....	125
Fotografia 62 - Pedro Luis Raota (avulso/Argentina). <i>Tren en Retardo</i> , 1978.....	126
Fotografia 63 - Pedro Luis Raota (avulso/Argentina). <i>Edad de la Pureza</i> , 1978.....	126
Fotografia 64 - Pedro Luis Raota (avulso/Argentina), <i>How Come Mother?</i> 1975.....	126
Fotografia 65 - Mario Franco Morante (Brasil) <i>Mater</i> , 1975.....	126
Fotografia 66 - Premiação no FCES. 1973.....	127
Fotografia 67 - Roberto Vianna Rodriguez, <i>Curiosidade</i> , década de 40.	144
Fotografia 68 - Dolores Bucher, <i>Cena Interna</i> , 1945.....	145
Fotografia 69 - Magid Saade, <i>Ovelhas do Senhor</i> , 1945.....	145
Fotografia 70 - Isauro Rodrigues, <i>Neco</i> , 1946.	147
Fotografia 71 - Manoel Martins Rodrigues (Neco), <i>Isauro</i> , 1946.....	147
Fotografia 72 - Pedro Fonseca, <i>Manhã Capixaba</i> , década de 40.	149
Fotografia 73 - Sérgio Trevelin (F.C.C.B.). <i>Ao cair da tarde</i> , 1949.....	149
Fotografia 74 - Érico Hauschild, <i>Marulho</i> . Década de 50.....	152
Fotografia 75 - Manoel Martins Rodrigues, <i>Tropical</i> . Década de 50.....	152
Fotografia 76 - Magid Saade, <i>Proas e Popas</i> , década de50.	154
Fotografia 77 - Pedro Fonseca, <i>Brumas</i> , 1951.	154
Fotografia 78 - Manoel Martins Rodrigues, <i>Fúria</i> , década de 50.	156
Fotografia 79 - Manoel Martins Rodrigues, <i>Convento da Penha</i> , 1950.....	156
Fotografia 80 - Francisco Quintas Junior, <i>Natureza Morta</i>	158
Fotografia 81 - Luis Guilherme Sousa Moreira, <i>Troca</i>	158
Fotografia 82 - Pedro Fonseca, <i>Simplicidade</i>	160
Fotografia 83 - Hércio Modenese, <i>Trabalho e Displiência</i>	162
Fotografia 84 - Dolores Bucher, <i>Sem Título</i> , 1950.....	162
Fotografia 85 - Magid Saade, <i>Colonial</i>	164
Fotografia 86 - Geraldo de Barros, <i>Visões Simultâneas: Fotoforma</i> , 1950.	164
Fotografia 87 - José de Almeida Rebouças <i>Comunicações</i>	165
Fotografia 88 - José Yalenti, <i>Energia</i> , 1945.....	165
Fotografia 89 - Manoel Martins Rodrigues. <i>Convergências</i>	167
Fotografia 90 - Hélio B. Libânio, <i>News</i> , 1951.	168
Fotografia 91 - Hélio B. Libânio, <i>Seca</i> , 1952.....	168
Fotografia 92 - Magid Saade, <i>Capricho da Natureza II (Série Areia)</i> , 1964.....	170

Fotografia 93 - Magid Saade, <i>Tocaia</i> . Déc.de 60.....	172
Fotografia 94 - Magid Saade, <i>No Alvo</i>	172
Fotografia 95 - Francisco Quintas, <i>Ordem Cerrada</i> , 1961.	174
Fotografia 96 - Paulo Bonino, <i>Sombreros</i> , década de 60.	176
Fotografia 97 - Roberto de Oliveira, <i>Tambores</i>	176
Fotografia 98 - Sagrilo <i>Diva</i> , 1971.....	177
Fotografia 99 - Sagrilo, <i>Diva, Estudo n° 2</i>	177
Fotografia 100 - Sagrilo, <i>Estudo em Branco</i>	177
Fotografia 101 - Paulo Bonino, <i>Queimada</i> , década de 60.....	179
Fotografia 102 - Roberto de Oliveira Soares, <i>Sorores</i> déc 60.....	181
Fotografia 103 - Pedro Fonseca, <i>Roda Gigante</i>	182
Fotografia 104 - Paulo Bonino, <i>Almoço II</i> , 1974.	184
Fotografia 105 - Paulo Bonino, <i>Salário Mínimo</i> , década de 70.	186
Fotografia 106 - Jorge Luiz Sagrilo <i>Luz e Sombra</i> , 1971.....	186
Fotografia 107 - Jorge Luiz Sagrilo, <i>Ouro Preto n° 2</i> , 1972.	188
Fotografia 108 - Jorge Luiz Sagrilo, <i>Elementos</i> , década de 60.	190
Fotografia 109 - Isauro Rodrigues, <i>Pelada de Rua</i> . Década de 60.	190
Fotografia 110 - Magid Saade, <i>Faina de pescador</i> , 1978.	191
Fotografia 111 - Luiz Saraiva Porto, <i>Perfil de Mulher</i> . Década de 70.....	191
Fotografia 112 - Francisco Quintas Jr°, <i>Retângulos</i> , 1973.....	193
Fotografia 113 - Pedro Fonseca , <i>Inspiração</i> , 1951.	208
Fotografia 114 - Joaquim Ferreira de Souza, <i>Vendedor de Frutas</i> , década de 40.....	208
Fotografia 115 - Nilton Pimenta, <i>Fundição</i> , 1960.....	209
Fotografia 116 - Pedro Fonseca, <i>Espumas</i> , 1961.	209
Fotografia 117 - Érico Hauschild, <i>Sopro Rijo</i> , década de 60.	210
Fotografia 118 - Manoel Martins Rodrigues, <i>Lingada</i> . Década de 50.....	210
Fotografia 119 - Roberto Vianna Rodriguez, <i>Jesuítico</i> . Década de 50.....	211
Fotografia 120 - Roberto Dias Ribeiro, <i>Sem título</i> , década de 60.	211
Fotografia 121 - Julio Cesar Pagani, <i>Fraternidade</i> , década de 60.	212
Fotografia 122 - Manoel Martins Rodrigues, <i>Luz e sombras</i> . Década de 60.	212
Fotografia 123 - Júlio Cesar Pagani, <i>Os Cataventos</i> , década de 60.	213
Fotografia 124 - Marcus Barros, <i>Sem título</i> , década de 70.	213
Fotografia 125 - Ralph Muller, <i>Contra Luz</i> , década de 50.....	214
Fotografia 126 - Magid Saade, <i>Em Escada</i> , 1960.	214
Fotografia 127 - Roberto de Oliveira. <i>Um só destino</i> . Década de 60.....	215
Fotografia 128 - Érico Hauschild, <i>Silente</i> . (s/d).....	215
Fotografia 129 - Integrantes do FCES, década de 50.....	216

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	O FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO	22
2.1	BREVE HISTÓRICO	22
2.2	OS ESTATUTOS	44
2.3	A CENA CAPIXABA À ÉPOCA DA FUNDAÇÃO DO FCES	50
3	O FOTOCLUBISMO E A “FOTOGRAFIA ARTÍSTICA”	59
3.1	O SURGIMENTO DA FOTOGRAFIA E AS IMPLICAÇÕES NA ARTE E MODOS DE VER	59
3.2	O PICTORIALISMO	66
3.3	A FOTOGRAFIA MODERNA E A INFLUÊNCIA DA ESTÉTICA DOCUMENTAL E DO FOTOJORNALISMO NA PRODUÇÃO IMAGÉTICA FOTOCLUBISTA	74
3.4	O MOVIMENTO FOTOCLUBISTA NO BRASIL	78
4	O FCES COMO ÓRGÃO “SELETOR” DE ARTE FOTOGRÁFICA	90
4.1	AS EXPOSIÇÕES E OS SALÕES CAPIXABAS DE ARTE FOTOGRÁFICA	90
4.2	ANÁLISE DOS CATÁLOGOS: AS ESCOLHAS DAS “FOTOGRAFIAS ARTÍSTICAS” ATRAVÉS DO OLHAR DO FCES	115
5	A ARTE FOTOGRÁFICA SEGUNDO A PRODUÇÃO DO FCES: UMA POSSÍVEL LEITURA	131
5.1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS ACERCA DA LEITURA DE IMAGENS	131
5.1.1	<i>A leitura da imagem fotográfica.....</i>	<i>134</i>
5.2	A PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DO FCES	141
5.2.1	<i>Década de 1940.....</i>	<i>143</i>
5.2.2	<i>Década de 1950.....</i>	<i>151</i>
5.2.3	<i>Década de 1960.....</i>	<i>169</i>
5.2.4	<i>Década de 1970.....</i>	<i>183</i>
6	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	200
	APÊNDICES	208
	ANEXOS	246

1 INTRODUÇÃO

Toda imagem do passado que não é reconhecida no presente como uma das suas, tende a desaparecer para sempre. (BENJAMIN, apud OLIVEIRA, 1997)

Ao entrarmos no saguão do Edifício BEMGE, no centro de Vitória, observamos na placa indicativa sobre o elevador antigo (ainda com ascensorista) que, entre tantas outras, se encontra ali a sala de nº 908, onde se pode ler: *Foto Clube do Espírito Santo*. Poucos dos que passam os olhos sobre essa informação, assim como poucos dos que dividem com ela o nono andar daquele edifício, têm alguma noção do que guarda, do que já aconteceu e do que ainda hoje acontece naquele lugar.

Quando a porta se abre, somos surpreendidos por uma luz ofuscante e pela paisagem privilegiada que adentra a saleta através da imensa janela que rasga, de canto a canto, toda a parede de fundo, trazendo para o interior um pouco do cais, das pedras, dos navios, e do mar da baía de Vitória. Vista familiar para quem vive nessa cidade, mas que nem por isso deixa de provocar certa surpresa quando surge assim, de forma inesperada.

Quem nos recebe é um senhor falante e forte, Magid Saade, o guardião da história e do acervo do fotoclube e um de seus fundadores¹. Aos 87 anos, fala com entusiasmo da instituição da qual se ocupou grande parte de sua vida e, com orgulho, nos apresenta ao aposento, de aproximadamente 40 metros quadrados, que abriga essa associação fotográfica surgida em 1946, e que permanece viva (ainda que pouco atuante) até os dias atuais.

Informando-nos acerca do que é, e dos principais objetivos de um fotoclube, ele esclarece tratar-se de uma associação de fotógrafos amadores que se reúne para discutir e trocar experiências, realizando excursões fotográficas, seminários, exposições, concursos internos e Salões de fotografia, além de cursos especializados. Nesse sentido, ele destaca a atuação do Foto Clube do Espírito Santo na difusão e incentivo da prática da fotografia no Estado e

¹ Juntamente com Dolores Bucher (mas que teve menor representatividade junto ao fotoclube, já que se afasta a partir de 1947 por motivo de mudança de cidade), Magid Saade é um dos dois únicos membros fundadores da instituição ainda vivos.

relembra, com saudosismo, o período áureo da instituição que, sob seu ponto de vista, chegou a ser uma das maiores em tamanho² e importância no Brasil.

Voltando a atenção para a parte física da sede, ele nos mostra uma mesa que se estende perpendicularmente à grande janela, e onde se realizavam as reuniões e discussões do grupo. Cobrindo as paredes de toda a sala está um grande armário de madeira dividido em pequenas portinholas trancadas a chave e identificadas com o nome de vários associados, que ali guardavam seus materiais individuais de trabalho, como reveladores, fixadores, termômetros, filmes e papel fotográfico. Nessa mesma saleta também se encontra um escaninho de madeira onde ficam, separadas por autor, as cópias fotográficas originais (a maioria no tamanho 30 x 40 cm) dos fotoclubistas e, sobre ele, uma grande foto de Pedro Fonseca, um dos integrantes mais premiados do grupo, que parece velar pelo acervo. Ao lado deste, outro escaninho (de ferro) também faz parte da mobília, e nele encontram-se os catálogos, boletins de outras instituições, atas e documentos referentes ao FCES, além de dois grandes álbuns de fotografia³ com imagens que contam um pouco da história do fotoclube.

À esquerda de quem entra estão localizados os dois laboratórios para revelação de fotografias em preto e branco. O maior deles conta com um ampliador 6 x 9, doado por Roberto Vianna Rodriguez (a maioria dos equipamentos existentes hoje no acervo do FCES foi proveniente de doações dos próprios associados) e possui espaço para aproximadamente seis pessoas. Já o laboratório menor está equipado com um ampliador automático FOCOMAT LEITZ, para cópias de até 24 x 36 cm (a partir desse tamanho foco manual), comprado pelo FCES em 1947. A sede ainda possui uma ante-sala para revelação de filmes e lavagem de cópias fotográficas, além de uma pequena biblioteca⁴, onde livros e revistas empoeirados repousam hoje sem grande procura.

Abrindo o escaninho de madeira, Magid Saade retira de lá uma série de fotografias (a maioria de grande formato, de 18 x 24 ou 30 x 40 cm), todas em branco e preto, as quais vai expondo e empilhando rapidamente sobre a mesa e, praticamente sem intervalo para um olhar mais cuidadoso, pergunta repetidamente: “Isso te interessa? E essa, te interessa?”

² O FCES chegou a ter mais de cem associados e na década de 70 registrou mais de 2.500 inscrições de fotógrafos de todo o mundo em seus *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*.

³ Segundo Saade (em depoimento à autora em 12/11/2006), esses álbuns se devem, principalmente, à iniciativa e dedicação de Nilton Pimenta e Pedro Fonseca.

⁴ Grande parte dos livros do acervo do FCES foi doação de Magid Saade.

Diante da pergunta objetiva e insistente, e de tantas imagens fotográficas dos mais variados estilos e temáticas, ficamos absolutamente sem resposta. O que nos vem à mente são apenas mais algumas questões: “De que forma essas imagens nos interessam? Quais delas nos capturam de forma pessoal e quais são relevantes para a pesquisa que se inicia?”

Percebendo o impasse, ele sugere que levemos as fotografias para casa, a fim de um maior contato com as mesmas, mas, sob o peso da responsabilidade de guardar parte de um acervo que consideramos de grande importância, preferimos selecionar ali mesmo uma pequena parte delas para uma análise mais cuidadosa, sugerindo que, ao devolvê-las, nos ocuparíamos de outro lote. Aceita a sugestão, procedemos à entrevista com o Sr. Magid, e saímos da primeira visita à sede do FCES com algumas imagens fotográficas, várias questões em aberto e a sensação de que ali apenas começava o desafio da pesquisa.

Manuseando o material, percebemos que a maioria das fotografias trazia em seu verso, além do título e o nome do autor, uma série de carimbos e selos referentes a seu envio e participação em exposições e Salões Fotográficos, mas, infelizmente, nenhuma delas continha algum tipo de informação acerca do uso de processos ou de dados técnicos relacionados a aparatos (tipo de lente, filtro, abertura, velocidade...) e poucas eram datadas. Descobrimos, por aproximação, através das datas que constavam nos carimbos ou selos de seu verso, o período em que foram produzidas⁵. Quando isso não era possível, por inexistência dessas pistas, Magid Saade, com sua memória privilegiada, informá-va-nos, sem hesitação, a década em que cada imagem fora feita.

Os selos existentes no verso das fotografias, assim como os carimbos (assinalados com um *R*: quando recusadas e com *A* quando ocorria o aceite), constituem-se em informações preciosas para este tipo de pesquisa, pois informam o nome da mostra, da entidade patrocinadora e o ano em que concorreu, ajudando a revelar o itinerário daquela imagem dentro do panorama de exposições fotográficas nacionais e mundiais.

A partir, portanto, do contato com as fotografias originais, iniciamos essa pesquisa, que se embasou também nos documentos relativos ao FCES e constantes em seu acervo, como os

⁵ Para descobrir algumas datas, também nos valem os catálogos produzidos pelo FCES onde constam, além de algumas reproduções fotográficas, informações sobre as obras (e seus autores) que participaram daquele Salão.

livros de Atas, os Livros de Presença de suas exposições, bem como o seu Estatuto e as apostilas dos Cursos de Iniciação Fotográfica por ele promovidos. Também os catálogos produzidos durante a realização dos Salões Capixabas de Arte Fotográfica constituíram-se em fontes importantes de informação, assim como os livros, revistas e boletins encontrados em sua biblioteca e que, sem dúvida, acabam por refletir o pensamento geral que norteava as suas seleções e a sua produção fotográfica. Somam-se a essas também as fontes orais, e ainda que poucos dos integrantes mais antigos desse fotoclube se encontrem em vida atualmente (e talvez principalmente por essa razão), consideramos de grande valor os seus depoimentos, que muito contribuiriam para o entendimento de suas práticas.

A razão que nos levou à escolha desse tema foi a constatação da situação de descaso em que ainda se encontra grande parte da história da fotografia no Espírito Santo, em especial a história do fotoclube local, onde um rico acervo, praticamente desconhecido do público, está em vias de se perder caso não haja um empenho urgente para a sua conservação. Isso se explica, em parte, porque começamos muito tarde a valorizar a produção fotográfica como documento histórico e artístico. Apenas na década de 70 ela começa a ser coletada, classificada e organizada em arquivos públicos e privados. Ainda assim, grande parte dessa documentação não se encontra datada nem possui identificação do autor e local de produção, carecendo, portanto, de pesquisas que possam elucidar essas e outras questões.

Por se tratar de um estudo que se propõe a ser tanto uma pesquisa histórica, quanto uma análise crítica da produção fotoclubista capixaba à luz das teorias da arte, a metodologia e o referencial teórico adotados buscam contemplar essa dupla natureza investigativa, num trabalho que se coloca tanto como uma pesquisa acerca da história do fotoclube (ao estudo da trajetória da entidade em seu processo histórico, vinculado ao panorama do fotoclubismo no Brasil), como também ao emprego de suas imagens numa postura dialógica, compreendendo-as como meios de expressão e fonte de descobertas. Para tanto, nos apoiamos nas idéias e conceitos de Giulio Carlo Argan e de Maurizio Fagiolo, expostos no *Preâmbulo ao estudo da história da arte*, presente no livro *Guia de História da Arte*, de autoria dos mesmos, mas esclarecemos que, para proceder à análise das imagens, não recorremos a metodologias específicas como a *formalista*, a *sociológica*, a *iconológica*, a *semiológica* ou a *estruturalista*, mas buscamos uma visão que, de certa forma, se vale de colocações de várias delas, pois acreditamos poder, assim, engendrar um olhar mais amplo à pesquisa.

Nesse sentido, buscamos também apoio na *crítica inferencial*, proposta por Michael Baxandall em sua obra *Padrões de Intenção*, e que busca “interpretar as formas pela experiência estético-histórica” (2006:23). Assim, tentar compreender as condições de surgimento das imagens produzidas pelos integrantes do FCES é uma das tarefas às quais nos entregamos neste trabalho, conscientes, como lembra o próprio autor, da “impossibilidade de reconstruir um processo” ou de fazer uma “reconstituição histórica de um estado de espírito” (2006:17).

Mas ainda que tentemos perceber as “teias” que essa produção imagética tece com o passado, ainda que “pensemos” as imagens dentro de seu contexto histórico-cultural, como propõe Baxandall, em alguns momentos nos permitimos um olhar mais poético, e de certa forma anacrônico. Foi justamente nesse *vai-e-vem*, entre uma busca por compreender as intenções do artista e o tempo que fez nascer a imagem, e as nossas impressões atuais, que buscamos refletir acerca de tais fotografias, numa tentativa de entender, também, até que ponto essa produção fotográfica do FCES não se tornou um componente importante na construção da própria cultura local.

Iniciamos o primeiro capítulo deste trabalho com um breve histórico que trata da trajetória do FCES. Para tanto, levantamos informações junto a alguns estudos já realizados sobre o assunto, como os de Gese Míria L. do Nascimento e de Almerinda da Silva Lopes, bem como junto ao acervo documental e imagético do FCES, em periódicos da época e em entrevistas com seus integrantes. A seguir, analisamos também o seu estatuto, a fim de entendê-lo enquanto instituição, compreendendo melhor, entre outras questões, os seus objetivos, a sua divisão hierárquica, os direitos e deveres de seus sócios e se ele afirma alguma postura ideológica em relação à arte fotográfica. Prosseguindo, buscamos fazer uma contextualização da realidade sócio-cultural da cidade de Vitória, onde ele nasce e se desenvolve.

Feita essa apresentação inicial, o segundo capítulo, intitulado *O fotoclubismo e a “Fotografia Artística”*, faz uma retrospectiva acerca do surgimento dos fotoclubes no Brasil e no mundo e das estéticas vigentes em seu meio, como o *pictorialismo* e a *fotografia moderna*, abordando também as influências do fotojornalismo e da fotopublicidade. Esse capítulo constitui-se num pano de fundo importante para uma melhor compreensão, nos capítulos seguintes, do FCES enquanto uma entidade *seletora* e *produtora* de “fotografias artísticas”, e para o seu desenvolvimento nos apoiamos no pensamento de alguns estudiosos do assunto, como

Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, Maria Teresa Bandeira de Mello, Rubens Fernandes Júnior, além de Susan Sontag, Joan Fontcuberta, Phillippe Dubois e Marc Méllon.

No terceiro capítulo, o foco recai sobre as exposições e os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica* promovidos pelo fotoclube capixaba, ressaltando a importância dessas mostras no panorama cultural da cidade, ao colocá-la em diálogo direto com a produção de arte fotográfica a nível mundial. Buscamos também identificar as estéticas que norteavam as suas escolhas, e, no item 4.2, aprofundamos um pouco mais essa análise, através de um estudo mais minucioso dos catálogos produzidos pela instituição por ocasião de seus Salões Fotográficos, na tentativa de compreender as escolhas das “fotografias artísticas” através do olhar do FCES. Nesse momento, nossas principais fontes de pesquisa foram os documentos encontrados no acervo do FCES, os apontamentos feitos por Almerinda da Silva Lopes em seu livro *Memória Aprisionada: a visualidade fotográfica capixaba: 1850/1950* (2004), além de periódicos da época e, principalmente, os próprios catálogos produzidos pelo fotoclube capixaba, de onde destacamos informações que julgamos relevantes e compomos o apêndice “C”, que integra essa pesquisa.

No 4º e último Capítulo, buscamos analisar a *produção* visual do FCES e como ele incorpora as estéticas e os valores vigentes no movimento fotoclubista. Lançamo-nos, então, ao desafio de realizar uma leitura de algumas de suas imagens, na intenção de tentar perceber as características gerais ou as particularidades que elas revelam. Para tanto, fizemos inicialmente algumas considerações iniciais acerca da leitura de imagens onde citamos, entre outros teóricos, Arthur Danto, Georges Didi-Hubermann, Vilém Flusser, Roland Barthes, Arlindo Machado e Phillippe Dubois.

A partir de então, nos entregamos à aventura de proceder a uma “leitura” de algumas imagens feitas pelos integrantes do FCES. Pensamos, inicialmente, em selecionar as fotografias mais premiadas, porém, como parte delas não foi localizada, preferimos nos ocupar daquelas que julgamos fornecer um bom panorama do que se produziu em termos de *fotografia artística* no interior do FCES nas décadas de 1940, 1950, 1960 e 1970, período áureo da instituição, lembrando que todas elas percorreram exposições e Salões Fotográficos do Brasil ou do exterior.

Infelizmente não seria possível, numa pesquisa como essa, contemplar todos os integrantes do FCES, visto que estamos falando de dezenas de pessoas. Escolhemos, então, os nomes que

julgamos mais representativos na história do fotoclube, lamentando a ausência de alguns devido à escassez de imagens de sua autoria disponíveis atualmente. A maior parte das fotografias selecionadas pertence ao acervo do FCES, porém, há algumas de acervos particulares e ainda outras que, por não terem sido localizados os originais, tiveram que ser escaneadas de livros⁶, periódicos e dos catálogos produzidos pelo FCES, o que, infelizmente, prejudica a fidelidade da reprodução. Nesse sentido, achamos importante ressaltar que as reproduções apresentadas neste trabalho não conservam as mesmas características dos originais, perdendo bastante em efeitos e outros aspectos caros à linguagem fotográfica. Ainda assim, buscamos privilegiar um bom número de imagens, na tentativa de torná-las mais acessíveis, já que muitas nunca foram vistas pelo público fora do universo das mostras fotoclubistas.

Incluímos, junto às mesmas, informações a respeito de aceitações em Salões ou prêmios por elas alcançados, porém, lembramos que esses dados são apenas parciais e referem-se somente ao que se pôde colher no verso das cópias fotográficas originais, bem como em reportagens ou artigos de periódicos. Como sabemos que os fotoclubistas enviavam, frequentemente, mais de uma cópia de uma mesma imagem para diversos Salões, é provável que existam, ou que tenham existido, outras cópias do mesmo negativo e que indiquem novos aceites ou premiações da imagem, aqui não mencionados.

Nessa tentativa de diálogo, pensamos inicialmente em separar as fotografias por núcleos temáticos, mas logo percebemos que alguns temas (como paisagem e marinha) teriam muitos exemplares, enquanto outros (como o nu) praticamente ficariam isolados, dada sua escassez na produção do FCES. Também achamos que algumas imagens dificilmente se enquadravam em temáticas específicas. Assim, preferimos agrupá-las de acordo com as décadas em que foram produzidas, pois pensamos que o uso deste critério ressalta ainda mais a convivência de várias estéticas diferentes concomitantemente (já que esse ecletismo foi uma das características percebidas na produção imagética do FCES), a despeito da ligeira predominância de uma ou de outra em determinados momentos da trajetória do fotoclube. Também evitamos separá-las de acordo com possíveis estilos ou estéticas, como o *pictorialismo*, fotografia moderna, ou influências do fotojornalismo e fotopublicidade, por perceber que, em muitas delas, fica patente um certo hibridismo e também por acreditar que

⁶ Todas as imagens que integram este trabalho foram escaneadas ou reprografadas pela própria autora.

esse tipo de critério poderia “engessar” demais a análise, criando rótulos que embotariam a visão, ao invés de ampliá-la.

Gostaríamos, por fim, de salientar que a revisão histórica da trajetória do FCES tomou uma dimensão muito maior do que pretendíamos inicialmente. Isso porque, à medida que realizávamos os estudos, manuseávamos o acervo e procedíamos às entrevistas, percebíamos melhor o perigo que corre todo esse material e toda essa memória de se perder ou se dispersar ainda mais. Assim, espera-se com este trabalho aprofundar o que já foi pesquisado e poder trazer à tona outros aspectos ainda não enfocados sobre o assunto.

Em todos os anos que se passaram da fundação do FCES (em 1946) aos dias de hoje, a cidade de Vitória cresceu assustadoramente. Cresceu em população, cresceu em extensão (através de seus inúmeros aterros), cresceu em complexidade. E em meio a esse crescimento vertiginoso, o FCES conseguiu, devido à perseverança e ao amor incondicional de alguns de seus membros antigos, superar adversidades e manter-se hoje ainda vivo, embora pouco ativo.

A partir, pois, do contato direto com as fotografias e documentos de seu acervo, e de entrevistas com alguns de seus associados, partimos para tentar responder aos questionamentos suscitados, chamando a atenção para a importância da preservação da história e da produção fotográfica desta que foi uma importante entidade artístico-cultural do Estado, mas que continua desconhecida pelo público em geral, mesmo daqueles amantes do assunto. Dessa forma, esperamos contribuir para recuperar parte da visualidade fotográfica capixaba, sua memória e sua história que até agora, infelizmente, muito pouco têm sido estudadas, discutidas, valorizadas e preservadas.

2 O FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO

2.1 BREVE HISTÓRICO

A fotografia é, pela própria natureza, uma forma promíscua de visão, e em mãos talentosas um meio infalível de criação. (Sontag, 1986:54)

Na década de 1940, a cidade de Vitória (capital do Espírito Santo) não possuía ainda nenhum local ou instituição onde se pudesse estudar fotografia. Seu aprendizado se dava de maneira informal, de forma que um fotógrafo mais experiente ensinava aos amigos curiosos sobre o assunto, que se aprofundavam de acordo com seu grau de interesse, estudando em manuais, revistas ou livros especializados. Nesse período, o equipamento fotográfico era operado manualmente, exigindo um conhecimento específico razoável por parte do fotógrafo para que resultassem boas imagens. As fotografias eram em preto e branco e seu processamento era feito em laboratório de firma comercial, que também fazia as cópias diretas. Assim, um dos pontos de convergência dos profissionais e amadores aficionados por fotografia no Estado era a loja de equipamentos e material fotográfico localizada no centro da cidade de Vitória, a *Empório Capixaba*, gerenciada pelo italiano Nestor Cinelli. Essa loja, fundada na década de 30 por dois italianos, Donato e Domingos Giafredo, estava localizada na Rua Jerônimo Monteiro e possuía um laboratório para revelação de filmes, além de comercializar material fotográfico, sendo um ponto de encontro de fotógrafos e artistas plásticos, que ali também realizavam algumas exposições (LOPES, 2004:104).

Iniciada a 2ª Guerra, os Giafredo decidem partir para São Paulo e a loja é vendida para Mário Cinelli, também italiano, que após sofrer com as agressões contra estrangeiros de origem italiana e alemã, retorna também a São Paulo. Porém, após empréstimo bancário, seus filhos Nestor, Luiz, Carlos Alberto, Vitório e Luciana, reabrem o negócio e passam a dirigi-lo com a ajuda, à distância, do pai. Segundo Lopes:

Essa casa, mais do que uma mera fornecedora de materiais e equipamentos fotográficos, foi responsável pelo estímulo e orientação aos amadores locais, iniciando um movimento de produção de imagens fotográficas com atributos artísticos que repercutiria, de alguma forma, na criação do Foto Clube local. (2004:106)

Reunindo-se frequentemente neste local, não só para encomendar serviços ou adquirir materiais, mas também para conversar sobre fotografia e trocar experiências, um grupo de amadores formado, entre outros, por Magid Saade, Érico Hauschild, Pedro Fonsêca, Ugo Musso⁷, Finn Knudsen, Décio Lírio e Dolores Bucher, acaba decidindo realizar uma exposição fotográfica denominada *I Exposição de Arte Fotográfica de Amadores*, sendo essa mostra o ponto de partida para a fundação, meses depois, do primeiro fotoclube do Estado. Para participar da exposição o fotógrafo deveria enviar, ou entregar pessoalmente no “Foto Quintas”⁸, pelo menos cinco trabalhos inéditos (não antes publicados ou expostos) no tamanho mínimo de 18 x 24 cm, em preto e branco (aceitas, no entanto, as viragens de qualquer cor). As fotografias deveriam ser apresentadas em cartolina apropriada (sem moldura) e não conter retoques⁹.

A *I Exposição de Arte Fotográfica de Amadores* foi aberta pelo então presidente da *Associação Espírito-Santense de Imprensa*, Dr. Mario Tavares, às 12:00 horas do dia 25 de dezembro¹⁰ de 1945, numa loja na Praça Oito¹¹, nº 209, no centro de Vitória, permanecendo ali até janeiro de 1946.

O julgamento das fotografias expostas aconteceu no mesmo dia da abertura da exposição, às 18:00 horas, sendo a comissão de seleção composta pelos fotógrafos *Octávio Paes, Manoel Fundão, Jamil Merjane e Araçagy Moura Neves*, além do pintor (acadêmico) *Álvaro Conde* e de *Carlos Maurer* (artista e gravador). A primeira medida tomada pelo júri foi a de tentar excluir as imagens de autoria de fotógrafos profissionais, e, conforme se lê na *Ata de julgamento da Primeira Exposição de Fotógrafos Amadores de Vitória* (anexo A), aquele que exercia a atividade em estabelecimento comercial não deveria figurar na exposição, nem ser “objeto de confronto com os de verdadeiros amadores, aos quais realmente pertence a exposição, como a própria denominação o indica”. Porém, observamos que esse critério acaba

⁷ Ugo Musso trabalhou na *Empório Capixaba*, era atendente, mas atuava também no laboratório, sendo lembrado com carinho pelos colegas pelos conhecimentos fotográficos que dividia com o grupo e pelos bons serviços nas cópias, ampliando detalhes e fazendo “recortes” ao gosto do cliente.

⁸ Estúdio fotográfico de Francisco Quintas Junior.

⁹ Observa-se, portanto, nesta primeira exposição, a preferência do grupo pela fotografia direta, sem intervenções manuais.

¹⁰ A abertura da exposição havia sido prevista para o mês de novembro, mas, por falta de material fotográfico disponível em Vitória (especialmente papel fotográfico), foi adiada para dezembro. Esse fato também demonstra as dificuldades enfrentadas pelos fotógrafos capixabas à época.

¹¹ A loja, que viria a ser a Empresa de Transportes União, havia sido alugada por Carlos Larica e foi por ele cedida ao FCES para a realização da exposição.

não sendo adotado, pois dentre os participantes estava Ugo Eugênio Musso, que nesse período já trabalhava profissionalmente com fotografia.

Encontramos também no acervo do FCES uma carta, datada de 29 de dezembro de 1945, (anexo B) endereçada à Comissão Julgadora da mostra, e que intercede por um dos participantes, porém ela não cita seu nome. A carta, que também não está assinada, justifica seu pedido dizendo que: “[...] em virtude do pequeno número de participantes, se fazia mister a colaboração do mesmo, principalmente em se tratando da 1ª exposição, organizada por uma *pleidada de entusiastas, mas inexperientes no assunto.*” (grifo nosso). O fato é que seis fotógrafos acabam participando da exposição: Ugo Musso, Pedro Fonseca, Dolores Bucher, Décio Lyrio, Finn Knudsen e Magid Saade¹², conforme assinaturas no documento exposto no “anexo C” deste trabalho.

Observando a Ata de Julgamento dessa exposição (anexo A), constatamos que o 1º lugar da mostra coube a Pedro Fonseca, com a obra *Entardecer*. Ugo Musso ficou em 2º, com a foto *Retrato* e o 3º lugar foi concedido a Magid Saade, com *Amanhecer*. Pedro Fonseca obteve também o 4º e 5º lugares com as obras *Pirâmide Humana* e *Convento da Penha*. Dolores Bucher, com a foto *Cena Interna*, ficou colocada em 6º lugar. Além destes, receberam também Menções Honrosas Finn Knudsen, por *Orquídea*, Dolores Bucher, por *Cena Interna* e Pedro Fonseca, por *Convento da Penha* e *Altar do Congresso*.

Nota-se, pelos trabalhos premiados, que o grande vencedor da exposição foi Pedro Fonseca e que a preferência temática recaiu sobre a paisagem e figura humana, tratados de acordo com a estética *pictorialista*, de tendência bastante acadêmica, porém sem o uso de processos e retoques. Os prêmios (a maioria material fotográfico) entregues aos primeiros colocados foram cedidos por empresas locais, como a *Empório Capixaba*, a *Kosmos Capitalização S.A.*, *A Colegial* e a *Casa Ramos*.

A mostra contou com grande cobertura da imprensa local, e entre os artigos de época, em sua maioria de caráter meramente informativo, podemos destacar o que figura no jornal *A Gazeta*, de 05-02-1946 (anexo D) que traz o seguinte comentário:

¹² Constam, no documento exposto no “Anexo C”, dezesseis assinaturas, porém, dez delas riscadas. Segundo Magid Saade (em depoimento à autora no dia 07/05/2008), isso aconteceu porque o documento era retroativo, havendo um engano no momento de assinar, e não por exclusão dos nomes riscados.

Num verdadeiro desfile de arte, o público teve o ensejo de contemplar belíssimas vistas, paisagens pitorescas, conjuntos harmoniosos, quadros vivos de nossa terra, fotografados com arte e maestria. [...] Revelar o Espírito Santo ao Brasil tem sido a obra de Pedro Fonseca, Magid Saade e outros a quem certamente não falta quem os chame de ‘maníacos’.

A nota (o jornal não traz seu autor) segue lamentando que pouco ou nada se vê escrito sobre Vitória nos *guias de turismo*, e reitera a importância da exposição, no sentido de contribuir para divulgar a cidade e o Estado. Ainda que para nós, hoje, possa causar estranheza esse tipo de comentário acerca da finalidade de uma mostra de “arte fotográfica”, onde o caráter expressivo é que deveria ser ressaltado, é necessário que se diga que esse entendimento da fotografia a serviço da promoção de Estados ou países não se tratava de uma visão interiorana ou achatada, pois encontramos depoimentos de figuras proeminentes no cenário da fotografia brasileira que seguem na mesma linha de pensamento, como se pode comprovar no artigo escrito por Francisco Aszmann para a revista *Fotoarte*, nº 61 (1963), onde ele assim se expressa:

O “cartão de visita” de um país pode ser figurado sob várias formas visíveis [...]. Cada cidadão, seja cientista, artista, atleta ou simples operário pode ilustrar uma aparência ou projetar uma imagem sobre sua pátria. A soma das impressões parciais resultará num conceito que formará a idéia sobre a nação. [...] Os países europeus sabem disso muito bem, por isso ali a fotografia é muito bem amparada, pelo alto valor propagandístico.

Sob esse ponto de vista, fica claro que a “fotografia artística” era vista como parte da cultura do lugar em que se inseria, cabendo também a ela, e de forma especial, a função de divulgação de sua cidade, Estado ou país.

Através do *Livro de Impressões da 1ª Exposição de Foto-Amadores de Vitória*, pertencente ao acervo do FCES, podemos perceber a ótima recepção do público ao evento e às imagens fotográficas ali expostas. Nele, Jair Pereira de Amorim assim se manifesta por escrito:

Meus amigos,
Mais do que simples tomadas do motivo, fotografia é isso que vocês fazem: Arte. E Arte com maiúscula inicial. Não se limitaram vocês, como muitas gentes, à fotografia estática [?] e esse foi o grande valor de sua exposição: ‘exposição de arte’ e não uma simples ‘exposição de foto-amadores’[...] Que vocês continuem tão valiosamente para que esta seja encarada como arte, na expressão mais pura.

Que vocês prossigam! São os meus votos, mas que de outra feita encontrem o amparo oficial, pois que vocês realizam um movimento cultural inestimável para o povo capixaba.

Também Jorge J. Saade deixa o registro da sua impressão, escrevendo no mesmo livro: “O que acabo de ver constitui um grande estímulo para os fotógrafos amadores, e principalmente em Vitória, onde todas as iniciativas encontram dificuldades e quase sempre fracassam [...]”

Na mesma linha, reconhecendo as dificuldades locais e as características peculiares ao contexto capixaba da época, ainda bastante distante do desenvolvimento e da efervescência cultural que caracterizava o eixo Rio-São Paulo, e enaltecendo, portanto, a iniciativa do grupo, está também a nota escrita no mesmo *Livro de Impressões* por Augusto de Aguiar Salles, na qual se lê:

O êxito de qualquer iniciativa de ordem cultural ou artística em nossa terra é uma cousa [sic] tão difícil, dado o pessimismo dos capixabas, que não podemos deixar de cumprimentar Pedro Fonseca e Magid Saade, os idealistas que conseguiram concretizar esta belíssima exposição de arte fotográfica.

Assim, a despeito do cenário capixaba pouco confiante em si mesmo no que tange à vida cultural e artística, a *I Exposição de Arte Fotográfica de Amadores* configurou-se num grande sucesso, tornando-se um enorme incentivo para a criação de um fotoclube local, que teve como principais idealizadores Magid Saade e Pedro Fonseca.

Decidida a fundação da agremiação, os irmãos Isauro Rodrigues e Manoel Martins Rodrigues enviam correspondência ao *Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)*, de São Paulo, solicitando seu modelo de estatuto. Dessa forma, inspirados pela experiência paulista, nascia em 23 de maio¹³ de 1946, o *Foto Clube do Espírito Santo (FCES)*, constituindo-se como uma *Sociedade Artística Civil sem fins lucrativos e de Direito Privado*, formada, em sua maioria, por fotógrafos amadores¹⁴, que intencionavam ampliar seus conhecimentos e trocar experiências.

A fundação do Foto Clube do Espírito Santo se deu numa reunião que aconteceu numa sala do Edifício Centenário (onde funcionava o escritório da *Cosmos Capitalização*), situado à Praça

¹³ Nessa data se comemora a Colonização do Solo Espírito-Santense.

¹⁴ Porém não se excluíam os fotógrafos profissionais.

Oito de Setembro, nº 211, no centro de Vitória, e estiveram presentes os representantes da imprensa capixaba: José Luiz Holzmeister, do jornal *A Tribuna*, e Edgard Gomes, do jornal *A Gazeta*. A essa primeira reunião compareceram 22 pessoas, a partir de então denominadas sócios fundadores (anexo E). Eram eles: Afonso Schwab, Alcides Guimarães, Augusto de Aguiar Salles, Carlos Larica, Clovis Loureiro Machado, Dante Michelini, Dolores Bucher, Érico Hauschild, Finn Knudesen, Guedes Junior, Isauo Rodrigues, Jorge Bumachar, José Ceglias Barbosa, José Nalin, Luiz Edmundo Malisek, Magid Saade, Manoel Martins Rodrigues, Mauro de Araújo Braga, Paulo Vasconcellos, Pedro Fonseca, Rodolfo Paulo Wolff e Vicente Burian.

Esse grupo decide, por unanimidade, o nome da associação, elegendo também a diretoria provisória, que ficou composta por:

Presidente: Érico Hauschild
 Secretário: Magid Saade
 Tesoureiro: Pedro Fonseca

Em 19 de outubro de 1946 fica aprovado, em Assembléia Geral, o *Estatuto do Foto Clube do Espírito Santo*, sendo também eleita nessa mesma reunião a nova diretoria, cabendo a Isauo Rodrigues o cargo de Presidente (no qual permanece até 31/10/48).

Dentre os principais objetivos do FCES estava o desejo de propagar, difundir e incentivar a prática da fotografia. Nesse sentido, montaram inicialmente em sede provisória (que logo se mudou para sede alugada) um laboratório para revelação de filmes em preto e branco, além de uma biblioteca especializada no assunto. Reuniam-se com frequência para discutir sobre fotografia e trocar conhecimentos, realizando também excursões fotográficas, seminários, exposições e concursos internos, além de promover cursos especializados que visavam socializar a arte fotográfica.

O local escolhido para a primeira sede (provisória), e onde se reuniam quase todas as noites¹⁵ os integrantes do FCES, foi a casa de um dos associados, Isauo Rodrigues, localizada no número 38 da Rua Antônio Aguirre, no centro de Vitória, onde o primeiro laboratório, ainda precário, foi montado¹⁶ (fotografias 1 e 2). O FCES permanece aí instalado até 1948, quando,

¹⁵ Informação obtida através de Magid Saade (em depoimento à autora no dia 07/05/2008), e confirmada por Dolores Bucher Guimarães, integrante do FCES, mas não frequentadora das reuniões.

¹⁶ O “laboratório” ocupava a cozinha da residência de Isauo Rodrigues, conforme se vê na fotografia 1, já que não era usada pelo proprietário, que fazia as refeições fora de casa.

em razão do casamento de Isauro Rodrigues, muda-se para outra sede (alugada) localizada na parte térrea de uma casa à Rua Duque de Caxias, nº 249. Nessa sede os fotoclubistas capixabas conseguem instalar seu primeiro laboratório para processamento de película em preto e branco, e o FCES começa a se expandir. Segundo Magid Saade (acesso em 17/8/2006): “Ali ministramos o primeiro Curso de iniciação à Arte Fotográfica. Era comum a casa ficar repleta, faltando às vezes espaço para os presentes. O ambiente era sadio, com boas palestras.” Nesses encontros o grupo discutia assuntos relacionados à fotografia, como artigos contidos em boletins ou revistas, ou revelava algumas fotos no pequeno laboratório improvisado. Porém, como lembra Saade, “também era comum a conversa terminar num jogo de buraco” (em depoimento à autora em 10/06/2007).



Fotografia 1 - Integrantes do FCES na sede provisória, 1946.

Foto tirada na cozinha da casa de Isauro Rodrigues, então sede provisória do FCES, em 1946. À frente e à direita, de terno cinza, está Isauro Rodrigues. Atrás dele: Magid Saade (com o rosto voltado para o alto) e Mauro Murad (de bigode). À esquerda, de terno preto, vemos o Dr. Rebouças, que brinca com Manoel Martins Rodrigues (também de preto). Acervo do FCES.



Fotografia 2 - Encontro na casa de Isauro Rodrigues.

1ª sede do FCES, 1946. Isauro encontra-se à direita, de terno branco, e a seu lado Ugo Musso. No canto esquerdo da foto, Manoel Martins Rodrigues. Acervo do FCES.

Em 1961, ao completar quinze anos de existência, o FCES muda-se para a sua terceira sede, dessa vez própria, à Avenida Governador Bley, nº 186, Edifício Banco Mineiro (BEMGE), sala 908, onde permanece até os dias atuais. Nesse local foi instalado um laboratório para revelação de fotografias em preto e branco, uma ante-sala para revelação de filmes e lavagem de cópias fotográficas, uma pequena biblioteca e também uma sala de reuniões. Posteriormente, com o crescimento da entidade, o FCES adquire também a sala vizinha à sua, de número 909, e amplia suas instalações. Com a retirada de uma parede interna, as duas salas passam a ser integradas, e o espaço relativo à nova sala torna-se local de reuniões e exposições do grupo. Conforme exposto na página 6 do *Livro de Atas* do fotoclube, a aquisição da sede própria do FCES aconteceu na gestão de Magid Saade, tendo sido o

dinheiro arrecadado advindo da emissão de 100 (cem) títulos de sócios proprietários, nominativos, no valor de vinte mil cruzeiros cada um.¹⁷

Em 1985, em função da diminuição do número de associados e, conseqüentemente, de contribuintes, o fotoclube decide alugar a sala de nº 909¹⁸, e assim ela permanece até os dias atuais, constituindo-se na principal fonte de recursos que permite, até hoje, a manutenção da entidade.

Ao longo de sua trajetória, atuaram como Presidentes do FCES:

De 23/05/1946 a 19/10/1946: Érico Hauschild;

19/10/1946 a 31/10/1948: Isauro Rodrigues;

31/10/1948 a 31/10/1955: Dr. José de Almeida Rebouças;

07/10/1955 a 31/10/1957: Roberto Viana Rodriguez;

31/10/57 a 29/10/2002: Magid Saade;

29/10/2002 até hoje: Renato de Jesus.

Cabe aqui ressaltar que nenhum dos associados que ocuparam cargos na Diretoria do FCES jamais receberam nenhum tipo de pagamento ou “bônus” por seus serviços.

A partir da década de 1950 o FCES passa a ser considerado de “Utilidade Pública” pelos Governos Estadual (Lei 643, de 26-08-52) e Municipal (Lei 208 de 2-10-51). Mas, segundo Saade (em depoimento à autora em 09/10/2006), o FCES só recebeu subsídios do Estado uma única vez (não soube informar com precisão quando), no valor de 15.000 cruzeiros.¹⁹

Através de calendários de eventos elaborados pelo FCES no início de cada ano, uma programação era organizada, mês a mês, e incluía a realização de concursos internos, concursos regionais, Salões Capixabas, cursos de iniciação à Arte Fotográfica, ginkanas de fotografia artística, excursões para fotografar, palestras, conferências e estudos. Analisando

¹⁷ Conforme a Ata, cada título pôde ser adquirido através do pagamento de dez prestações mensais de dois mil cruzeiros ou 22 prestações de mil cruzeiros.

¹⁸ Em 1985 a porta que a conjugava à sala 908 é fechada com alvenaria.

¹⁹ Segundo Saade, desse montante o FCES só chegou a receber realmente 12.000 cruzeiros. Encontramos no acervo do fotoclube um documento referente a uma subvenção recebida do Estado em 17/12/1947, no valor total de Cr\$ 2.376,00.

alguns desses calendários (anexo F), podemos ter uma idéia do dinamismo, da vitalidade e da organização criteriosa dessa instituição.

Os integrantes do fotoclube capixaba possuíam, à época de sua fundação, uma faixa etária parecida, que girava em torno dos trinta anos²⁰ de idade. Eram, em sua grande maioria, amadores e representantes da classe média capixaba, sendo significativa a participação de profissionais liberais (médicos, bancários, funcionários públicos...).

A respeito do surgimento dos fotoclubes e do perfil de seus integrantes, comentam Héloise Costa e Renato Rodrigues da Silva:

De caráter elitista, o fotoclubismo visava fazer da fotografia uma atividade artística. A condição do fotógrafo clubista, em termos gerais, era a do profissional liberal que, dono de uma situação financeira privilegiada, podia se dedicar à fotografia em suas horas vagas. Para essa classe média urbana em ascensão, carente de símbolos que a identificassem socialmente, o fotoclubismo vem bem a calhar, criando-lhe uma forte identidade cultural. O pequeno burguês agora é um artista. (2004:22)

O caráter elitista a que os autores se referem pode ser considerado, no caso do Foto Clube do Espírito Santo, em relação ao perfil de seus integrantes, já que na década de 40, para dedicar-se à fotografia de forma amadora, o gasto em dinheiro era relativamente alto e, ainda que nem todos os associados fossem privilegiados economicamente, embora a maioria pertencesse realmente a uma classe média emergente²¹, seus membros faziam parte de uma “elite cultural” da cidade, formadora de opinião. Também podemos apontar um certo elitismo quando constatamos que, ao longo de sua longa trajetória, a Comissão julgadora dos Salões promovidos por essa agremiação, assim como sua Diretoria, não se renovaram, sendo compostas sempre pelos mesmos integrantes, como se pode observar no “Apêndice C” deste trabalho. Porém, não se pode dizer que se tratou de um grupo hermético e, nesse sentido, o termo elitista não lhe cabe, tendo demonstrado ao longo de toda a sua história uma preocupação constante de estender a possibilidade da prática fotográfica a um número cada vez maior de pessoas, e de torná-la acessível a todos aqueles que dela quisessem fazer uso como forma de expressão pessoal. Era um grupo bastante generoso e aberto a todos os interessados, de quaisquer níveis sociais, e para ser sócio do FCES não se exigia nenhum tipo

²⁰ Havendo, é claro, exceções, como o caso de Manoel Martins Rodrigues, membro mais velho do grupo, nascido em 1899.

²¹ Lembramos que a fundação do FCES se deu no período do pós-guerra, que foi muito favorável ao desenvolvimento do Brasil. Na década de 50, especialmente, a classe média passa a ter acesso a bens de consumo antes apenas disponíveis a poucos privilegiados (o equipamento fotográfico foi um deles).

de equipamento sofisticado, apenas curiosidade, dedicação e paixão pela fotografia. O valor das taxas de participação pagas pelos associados do Foto Clube do Espírito Santo era apenas simbólica, e para se ter uma idéia mais concreta, podemos exemplificar com os valores pagos em 1959, e que constam no livros de Atas da entidade. Naquele ano, para ser considerado sócio contribuinte, o interessado deveria arcar com as seguintes despesas:

- * um valor de jóia de 200 (duzentos) cruzeiros, (aproximadamente vinte reais hoje);
- * um valor mensal de 50 (cinquenta) cruzeiros (equivalente a cinco reais hoje) ou 500 (quinhentos) cruzeiros de anuidade (isento, neste caso, das mensalidades);
- * 50 cruzeiros (atualmente o equivalente a cinco reais) para confecção de carteira de identidade.

Associados do sexo feminino, ou que não residissem no município de Vitória ou limítrofes, pagavam 50% deste valor (com exceção da taxa de carteira de identidade).

Os *Cursos de Iniciação à Arte Fotográfica* (fotografias 3 e 4) também eram bastante acessíveis e o curso completo, com duração de três meses, ficaria, atualmente, em torno de 30 (trinta) reais. Tais cursos aceitavam também não associados, que pagavam apenas uma taxa um pouco maior que os sócios, o que também demonstra a disposição do fotoclube local de estar aberto a toda a sociedade capixaba.



Fotografia 3 - Magid Saade ministrando curso de Fotografia na sede do FCES. Década de 70. Acervo do FCE S.



Fotografia 4 - Aula do 18º Curso de Iniciação à Arte Fotográfica. Sede do FCES, 1975. Acervo do FCES.

O espírito de integração entre esses amadores da fotografia é realmente digno de nota. Suas experimentações curiosas contribuíram enormemente para as evoluções técnicas e discussões teóricas que ajudaram a redefinir os rumos da linguagem fotográfica naquele momento. Observando as diferenças entre a forma de atuação do fotógrafo profissional e do fotógrafo amador, comenta Roland Barthes:

Via de regra, o amador é definido como uma imaturação do artista: alguém que não pode, ou não quer, alçar-se ao domínio de uma profissão. Mas no campo da prática fotográfica, é o amador, ao contrário, que constitui a assunção do profissional: pois é ele que se mantém mais próximo do noema da Fotografia. (1984:147)

Por não se prenderem a encomendas ou encargos externos, os fotoclubistas puderam exercitar muito mais livremente experimentações neste campo. Para a maioria, a fotografia era muito mais que um hobby, era quase um vício. Muitos se iniciaram nesse universo e passaram a integrar a agremiação com o desejo de melhor dominar o instrumento e, assim, também melhor registrar momentos e imagens. Porém, à medida que passaram a perceber o mundo criativo que se abria diante deles através da câmera fotográfica, compreenderam que poderiam ir muito além, e passaram a exercitar também o seu olhar poético.

Em sua metodologia, exposta no livro de sua autoria *Padrões de Intenção*, Michael Baxandall utiliza-se do termo *troc*, através do qual o autor refere-se a tudo aquilo que o artista recebe e doa à sua cultura, ao que “bebe” em seu meio cultural e ao que dá a ele em troca. No caso dos fotoclubistas, não havia um interesse econômico na atividade à qual se dedicavam, não havia um “mercado” relacionado às imagens fotográficas, como o que existia para a pintura. A

recompensa não era, portanto, o dinheiro, mas como bem lembra Baxandall, numa fala acerca da imagem pictórica (mas que podemos, certamente, transportar também para a fotografia):

[...] na relação entre os pintores e a cultura, a moeda de troca é muito mais diversificada que o dinheiro: ela inclui a aprovação das pessoas e o sentimento de obter alento intelectual, aos quais se somam, posteriormente, outros ganhos, como uma crescente confiança em si, provocações e exasperações que renovam as energias, a possibilidade de sistematizar novas idéias, habilidades visuais adquiridas numa prática informal, novas amizades e, mais importante ainda, a afirmação de uma história pessoal ligada a uma linha de hereditariedade artística.[...] (2006:88)

Tais palavras definem muito bem o sentimento geral que movia os fotoclubistas, onde ao invés da recompensa material, do dinheiro, era a experiência prazerosa de produzir imagens fotográficas cada vez melhores, a troca intelectual com os colegas da mesma agremiação e de outras (até de outros países, com culturas distintas), e a satisfação de eventualmente expor seus trabalhos e de vê-los premiados, que realmente os gratificava.

Com exceção de Dolores Bucher²² (fotografia 5), todos os outros membros do FCES, nesse primeiro momento, eram do sexo masculino e, ainda que seu nome figure na lista de fundadores da agremiação, sua participação se restringiu às primeiras mostras do grupo, não freqüentando às reuniões do fotoclube, pois tal atitude não era condizente com a postura de “moça de recato”, em voga na época. A pouca participação feminina pode ser considerada uma característica da entidade, e mesmo nos anos 60 ou 70 observa-se que as mulheres são sempre exceções no fotoclube capixaba, o que não deixa de ser curioso, considerando que elas prevaleciam entre os ingressantes nos cursos da *Escola de Belas Artes do Espírito Santo*, desde sua fundação, no início dos anos 50, até a década seguinte. A ausência de representantes do sexo feminino na agremiação capixaba ao longo de sua trajetória não é, porém, uma peculiaridade local e, se observarmos os outros fotoclubes brasileiros, ou os placares com indicação dos nomes mais destacados neste campo no Brasil, expostos em revistas especializadas como a *Fotoarte*, dificilmente encontramos o registro da presença feminina²³. Sem pretender aqui aprofundar a questão, pensamos que esta situação relaciona-se à natureza técnica da linguagem fotográfica e que ainda não estava, naquele período, consolidada como uma forma “nobre” de expressão artística.

²² Dolores Bucher começa a afastar-se do FCES já em 1947, pois volta a residir em Itaguaçu, no interior do estado. Casando-se, em 1952, afasta-se completamente.

²³ Uma exceção é, sem dúvida, o *Photo Club Brasileiro*, onde Hermínia de M. Nogueira Borges foi figura de destaque. Também não incluímos nessa reflexão os fotoclubes que surgem mais tarde (como o *Clube da Objetiva*, de Goiânia, nascido na década de 70) e que já se inserem num contexto histórico e sócio-cultural bastante diferente.



Fotografia 5 – Pedro Fonseca e Dolores Bucher, década de 40.
À direita, Dolores Bucher e sua câmera. Acervo do FCES.

Segundo Saade (acesso em 17/8/2006), na década de 1940, quando o FCES foi fundado, só existiam no Estado películas fotográficas em preto e branco, e seu processamento era feito em laboratório de firma comercial, que as revelava e fazia a cópia no papel fotográfico. As películas em rolo eram preferidas pelos amadores, enquanto os profissionais utilizavam, geralmente, as películas rígidas e emulsões fotográficas em chapas de vidro. Câmeras portáteis já existiam (fotografia 6), com películas em rolo para 8 ou 12 poses, no formato de 6 x 9 ou 6 x 6 cm, mas logo surgiram câmaras ainda mais compactas com películas “135” em bobinas e negativos no formato 24 x 36 mm com 12, 24 ou 36 poses. Diferente dos dias atuais, com câmeras totalmente automatizadas, onde basta que apertemos um botão, para se obter uma boa foto naquela época era necessário um grande domínio de certos conhecimentos específicos, pois todas as fases do processo eram operadas manualmente pelo fotógrafo. Em muitos equipamentos o enquadramento era feito através de um visor acoplado à máquina, fora do eixo da luz que atravessava a objetiva, o que acarretava uma diferença entre o enquadramento visto e o gravado, principalmente nas fotos de perto. Como lembra Saade (acesso em 17/8/2006), “telêmetro e fotômetro eram acessórios pouco difundidos. Calculávamos a distância e seguíamos as tabelas dos prospectos das películas para a devida exposição.” No início, o “flash” ainda não era acoplado ao equipamento e, para gerar mais luz num ambiente, usava-se um aparelho que utilizava uma lâmpada (uma para cada foto) e que produzia um rápido clarão.

A fundação do fotoclube permitiu aos membros do grupo processar pessoalmente suas películas em preto e branco de uma maneira totalmente artesanal. Cada um preparava suas próprias soluções reveladoras e fixadoras para películas e papéis, e todos os produtos necessários eram comprados em nome do fotoclube, comunitariamente, e revendidos sem custo adicional, na quantidade de interesse de cada um, evitando desperdícios. As imagens fotográficas produzidas artesanalmente em laboratório tornavam-se, assim, únicas, pois era tarefa praticamente impossível reproduzir outra completamente idêntica e muitos acreditavam que, dessa forma, elas tornavam-se também mais “artísticas”.



Fotografia 6 - Aniversário do FCES, 23 de maio de 1959.
Foto tirada em frente ao Hotel Tabajara. Da direita para a esquerda:
Manoel Martins Rodrigues (Neco), Pedro Fonsêca (de terno escuro),
Antônio José, João Carlos Simonetti e Dr. Rebouças. Acervo do FCES.

Inicialmente, Luis Cinelli, da loja *Empório Capixaba*, apoiou totalmente a criação do FCES e as exposições por eles realizadas, pois vislumbrava a possibilidade de aumentar, com o crescente interesse pela fotografia, também suas vendas. Porém, não demorou muito para que o FCES passasse a adquirir o material fotográfico direto do Rio de Janeiro, com as próprias importadoras ou representantes dos fabricantes, o que desagradou Cinelli, que deixa de apoiar o grupo (SAADE, em depoimento à autora em 10/06/2007). A compra desse material fora de Vitória não se dava só em razão do custo mais baixo, mas também pela qualidade e maior variedade de materiais disponíveis, como papéis de diversas gradações ou que proporcionavam contrastes de claro/escuro mais suaves ou mais fortes, sendo as encomendas remetidas para o Espírito Santo pelo correio ou via aérea. Criava-se, assim, uma espécie de

cooperativa para aquisição de materiais e que não visava qualquer tipo de lucro, apenas o consumo interno (o material só podia ser vendido para sócios), minimizando os gastos dos membros do fotoclube, que despendiam muito dinheiro com pesquisas²⁴.

O ambiente fotoclubista era bastante competitivo, o que se comprova através dos inúmeros concursos internos e Salões realizados, onde os primeiros lugares eram premiados e Menções Honrosas eram concedidas, sempre mediante a análise de um júri, e essa “mentalidade arrivista” (COSTA & SILVA, 2004) estava também de acordo com o pensamento burguês que dominava o ambiente sócio-cultural capixaba à época. Porém, longe de se constituir num aspecto negativo, esse ambiente competitivo dos fotoclubes estimulou o desenvolvimento de novas técnicas, processos e linguagens fotográficas.

Em sua longa trajetória, o FCES promoveu em Vitória diversos *Concursos internos, Salões Regionais e 26 Salões de Arte Fotográfica*, de níveis nacional e internacional, contribuindo para reflexões e debates em torno da fotografia, propiciando ao público capixaba, através de seu extenso intercâmbio com outras entidades de vários estados e países, a oportunidade de conhecer o que de melhor se fazia em termos de “fotografia artística” em todo o mundo naquele momento. Realizou também inúmeras *excursões fotográficas*²⁵ com seus membros, sempre com a orientação técnica de responsáveis, estimulando avanços na área. Além disso, ministrou *45 cursos de Iniciação à Arte Fotográfica*, ensinando e propagando esse meio de expressão. Dessa forma, o Foto Clube do Espírito Santo constituiu-se numa entidade importante para a arte e a cultura local que “[...] ampliava o universo de conhecimento, o gosto e a percepção sobre essa linguagem artística [...]” (LOPES, 2004:110).

Os primeiros cursos de fotografia promovidos pela instituição foram ministrados pelo Dr. Rebouças e pelo Dr. Roberto Vianna Rodriguez. Magid Saade atuava como assistente, passando, mais tarde, a substituí-lo. Os cursos eram divididos em duas partes: uma primeira parte mais teórica e outra mais prática, em laboratório, com duração média de três meses,

²⁴ Segundo Saade (em depoimento à autora em 09/10/2006), a compra desses materiais fotográficos em grande quantidade chegou, inclusive, a gerar “perseguições” por parte da Secretaria da Fazenda, procedendo-se a apreensões dos mesmos sob a alegação de que o FCES não era uma firma comercial registrada e tal compra deveria acontecer mediante a cobrança de impostos. Porém, após muita negociação, e explicando que se tratava de uma cooperativa, um consórcio que não visava lucro, os membros do FCES conseguiram continuar a fazer suas encomendas com isenção de cobrança de impostos.

²⁵ Passeios e excursões fotográficas eram rotina no fotoclube, muitos deles foram feitos com o caminhão (que possuía assentos, como um ônibus) da CESMAG (Companhia Espírito Santo Minas de Armazéns Gerais), empresa na qual trabalhava Isauro Rodrigues (Saade, em depoimento à autora em 09/10/2006).

sendo duas aulas semanais de uma hora e meia cada. Tais cursos contavam com apostilas²⁶ desenvolvidas pelos professores especialmente para as aulas, onde constavam, além de um breve resumo histórico acerca do surgimento da fotografia, informações sobre as partes e acessórios que compõem o equipamento fotográfico, dados sobre filmes ou películas fotográficas, bem como sobre revelação de filme “preto e branco” (com todas as etapas até a fixagem e normas para uma perfeita revelação) além de informações sobre o uso de filtros e um *esquema* para uma boa composição de fotos em preto e branco.

Os Salões de Arte Fotográfica realizados pelo FCES aconteceram de 1947 a 1978, sendo os primeiros de caráter nacional e, a partir de 1958, já de âmbito internacional, inserindo a fotografia capixaba no cenário mundial, tendo também muitos fotógrafos do FCES alcançado premiações importantes e participado como membros das comissões julgadoras de Salões fotográficos em todo o mundo. As exposições eram extensivas ao público em geral, e para as aberturas das mesmas eram organizados atos solenes bastante concorridos e que contavam com a presença de autoridades locais ou de seus representantes (fotografia 7).



Fotografia 7 - Abertura de Salão Fotográfico promovido pelo FCES na década de 50.

À esquerda, de terno escuro: Alfredo Antônio e a seu lado (olhando para a câmera) Magid Saade. Abrindo a faixa (de uniforme militar) está o representante do Governador do Estado e chefe do Gabinete Militar do Governador: Coronel Macêdo. Atrás dele (de óculos e terno escuro) Byron Tavares. No canto direito o então presidente do FCES: Roberto Viana Rodriguez. Acervo do FCES.

²⁶ A apostila (sem data) da qual se extraiu essas informações foi organizada por Magid Saade, então presidente do fotoclube, com a colaboração dos Drs. J. Almeida Rebouças (que escreve sobre filtros) e Roberto Vianna Rodriguez (responsável pela parte que trata da composição).

Tendo como temas preferidos, inicialmente, a paisagem e marinhas²⁷ (embora a figura humana também já apareça), esses fotógrafos encontraram no Espírito Santo uma natureza que convidava e atiçava o olhar poético daqueles que se pretendiam, através da fotografia, artistas. Como fotoclubistas, não aspiravam ao simples registro, mas a uma intenção assumidamente artística e expressiva. Segundo Almerinda da Silva Lopes, para eles:

[...] a fotografia não é entendida como mero processo de produção mecânica de imagens, mas é valorizada como mais um gênero de criação visual, que exige a mesma sensibilidade e percepção na escolha dos motivos, nos enquadramentos, nas composições, no equilíbrio e na harmonia entre os elementos estruturais e os contrastes tonais, que qualquer outra linguagem artística.” (2004: 113)

Além dos Salões de Arte Fotográfica, os integrantes do FCES promoviam também concursos internos e exposições regionais, cujos temas eram normalmente já definidos (diferentemente dos Salões). Ainda recém criado, o FCES passa a participar também ativamente de mostras fotográficas e Salões no Brasil e, a partir de 1948, também no exterior, recebendo seus membros premiações e Menções Honrosas em vários desses eventos. Através das participações nos Salões, as imagens fotográficas capixabas passavam a ser divulgadas e discutidas não só dentro do fotoclube, mas também em outras agremiações. Em junho de 1949 a revista *Vida Capixaba*, edição de nº 688, divulga o 4º lugar obtido por Pedro Fonseca, com a foto *Entardecer sobre o Muchuá* (1948), e o 5º lugar de Joaquim Ferreira de Souza, com *O Sineiro de Nova Almeida*, na Exposição Internacional realizada pela *Sociedade Fluminense de Fotografia*, em 1949 (LOPES, 2004:112).

Também revistas especializadas e de circulação nacional da época registram, com frequência, o nome do Foto Clube do Espírito Santo, ou de seus associados, apontando suas participações ou premiações em exposições e Salões de todo o mundo, principalmente nas décadas de 50 e 60 (fotografia 8). A título de exemplo, vale citar o 5º lugar obtido pelo fotoclube capixaba no cômputo interno realizado durante o *I Salão Nacional de Arte Fotográfica “Estado da Guanabara”*, em 1963 (à frente, inclusive, do *Foto Cine Clube Bandeirante*, em 7º lugar), como exposto na revista *Fotoarte*, nº 62, junho de 1963. Nesse mesmo artigo, assinado por Francisco Aszmann, ele comenta o progresso de algumas entidades, citando na página 16: “Do norte: Recife e Espírito Santo confirmam uma atividade artística bem produtiva”. Nos placares mensais com os mais “pontuados” fotógrafos clubistas de todo o Brasil (expostos

²⁷ Observa-se também na produção pictórica capixaba da época a preferência por essa temática, e aqui já se pode estabelecer, portanto, um ponto de contato evidente entre a pintura e a fotografia capixabas, naquele período.

sempre nas primeiras páginas da mesma revista), constam também nomes de capixabas, como o de Manoel Martins Rodrigues (Revista *Fotoarte*, nº 62, 1963) ou o de Aluizio Sobreira Lima e Magid Saade, incluídos entre os 33 primeiros no placar internacional de 1963 (*Fotoarte* nº 65, 1963).



Fotografia 8 - Visita de Augusto Ruschi à sede do FCES, década de 50.

À direita, sentado, está o Dr. Rebouças e atrás dele, de pé, Napoleão Freitas. A seu lado encontra-se Roberto Lordêlo e ao lado deste, Olegário Wanguessel (Oleg). Sentados, no canto esquerdo da imagem, estão Augusto Ruschi (botânico, pesquisador e orquidófilo do ES) e um fotógrafo da revista *National Geographic Magazine*, em visita à Vitória.

O FCES esteve também presente e foi um dos fundadores da *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema (CBFC)*²⁸, em 1950, tendo alguns de seus associados ocupado cargos na Diretoria e no Conselho Superior (incluindo a vice-presidência) daquela instituição. Várias Assembléias Gerais da Confederação foram dirigidas por membros do FCES, entre elas a de unificação da fotografia brasileira, onde o FCES teve papel de destaque, cabendo-lhe a presidência dos trabalhos (anexo G).

O fotoclube capixaba também fez parte da *Comissão Artística* da *CBFC* e integrou regularmente a Comissão Julgadora da mesma durante as *Bienais de Arte Fotográfica*

²⁸ A Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema (CBFC) foi criada em 1950, durante a 1ª Convenção Nacional de Arte Fotográfica, realizada pelo FCCB, com a finalidade de congregiar os diversos fotoclubes brasileiros e unificar os critérios dos Salões nacionais e internacionais, porém, de forma efetiva, só começou a atuar a partir de 1958, quando foi aprovado o seu estatuto e eleita sua primeira Diretoria, durante a 2ª Convenção Nacional, sediada pela Sociedade Fluminense de Fotografia (Niterói, RJ).

*Brasileira*²⁹. Em maio de 1968, a cidade de Vitória chegou a sediar a *V Bienal de Arte Fotográfica Brasileira*, promovida pelo FCES e patrocinada pela Confederação (fotografias 9, 10, 11 e 12). O evento teve como local de exposição o saguão do prédio que sediava a *Companhia Vale do Rio Doce (CVRD)*, no centro de Vitória, e contou com uma extensa programação e com a participação dos grandes nomes da fotografia brasileira do momento, repercutindo positivamente junto no meio artístico-cultural e recebendo grande divulgação pela imprensa.



Fotografia 9 - Cartaz indicativo da *V Bienal de Arte Fotográfica Brasileira*, Vitória, 1968. Acervo FCES.



Fotografia 10 - Comissão Julgadora da *V Bienal de Arte Fotográfica Brasileira*, Vitória, 1968.

Sentado, de lado e voltado para sua esquerda, está Eduardo Salvatore (FCCB). Com o cotovelo apoiado na mesa e cigarro na mão encontra-se Tedesco e no canto direito da imagem, fumando, Plínio Mendes. Acervo FCES.

²⁹ As Bienais de Arte Fotográfica Brasileira ocorriam em diversas cidades do país. Magid Saade e Nilton Pimenta, assim como outros integrantes do FCES fizeram parte, em muitas ocasiões, das comissões julgadoras da *Confederação Brasileira de Fotografia* neste evento e só não podiam julgar as fotografias pertencentes ao fotoclube do qual participavam, sendo, neste momento, substituídos (SAADE, em depoimento à autora em 09/10/2006).



Fotografia 11 - V Bienal de Arte Fotográfica Brasileira. Vitória, 1968.

Leitura do resultado da premiação. Ao centro, procedendo à leitura está Eduardo Salvatore (FCCB). No canto direito da foto, de terno preto, Magid Saade (FCES). Acervo FCES.



Fotografia 12 - Fotógrafos em visita a Vitória durante a V Bienal de Arte Fotográfica, 1968.

No canto esquerdo da imagem, atrás e de pé, encontra-se Roberto Hioshida (FCCB). Abaixados à frente, vemos Nilton Pimenta (segundo da esquerda para a direita, com o chapéu na mão) e, a seu lado, Machado Florence (neto de Hércules Florence). Acervo FCES.

A fotografia colorida começa a ser produzida pelo FCES a partir de 1947, porém o processamento ainda era feito no exterior, demorando meses até o recebimento dos negativos e das cópias, gerando muita frustração em relação à qualidade do resultado, com cores desbotadas e negativos avermelhados. Ainda em 1947, na residência de um colega, os membros do FCES experimentam pela primeira vez (a primeira também em Vitória), a revelação de um diapositivo (slide) em cores, mas apesar do sucesso, só na década de 70 tentam o processamento de película para cópia colorida, porém sem bons resultados (acharam

o processo extremamente trabalhoso e pouco prático). Passam, então, a fazer a revelação a cores através de firma especializada, que remetia a laboratório em outro Estado, entregando o resultado em apenas dois dias úteis.

Diferentemente de outros fotoclubes, como o FCCB (SP), o Foto Clube do Espírito Santo não aderiu à produção cinematográfica³⁰, apenas Magid Saade, individualmente, tentou incursionar por este meio. Um dos motivos que desanimaram os fotoclubistas capixabas com relação ao cinema foi o fato de haver muitas dificuldades na obtenção dos materiais naquele momento. Não era possível revelar a película no Estado, e esta era enviada para o fabricante, geralmente em outro país, que a revelava e reenviava gratuitamente (mais tarde começam a cobrar pelo reenvio). Além disso, segundo Saade, na década de 60 o momento era difícil, com um controle extremado por parte do governo. Diante de tantas dificuldades, ele também desiste do cinema, mas cai nas graças do vídeo, que acabava de surgir, adquirindo inicialmente uma câmera 16mm e depois uma super 8 (em depoimento à autora em 09/10/2006).

Apesar de uma trajetória de sucesso crescente, a partir do final da década de 70 o FCES vai perdendo o seu vigor. Dentre os motivos que contribuíram para a decadência, e que dizem respeito ao movimento fotoclubista como um todo, estão o aparecimento da fotografia colorida e o afastamento gradual dos membros fundadores, além da profissionalização de alguns integrantes, seja no fotojornalismo ou na fotopublicidade. Outro fator a ser considerado, no caso do FCES, é o academicismo que reinava em seu meio, e que não atraía fotógrafos mais jovens e com propostas mais modernas. Essa também é uma questão que permeava o ambiente dos fotoclubes de uma forma geral e, segundo Pedro Vasquez, a produção fotoclubista neste período:

[...] enveredava rapidamente por um academicismo, cerceando a criatividade de seus membros e gerando um estilo fotográfico regido por normas superadas de composição, de tal forma que hoje essa tendência é conhecida depreciativamente como “fotografia de fotoclube.” (1986:30)

³⁰ O Cine-Clube no Espírito Santo foi criado apenas no final da década de 60 e não esteve atrelado ao fotoclube local, como aconteceu no FCCB (SP), mas sim ao *Museu de Arte Moderna* capixaba (criado também na década de 60), no qual havia uma divisão de cinema.

Tendo realizado o último Salão em 1978, o Foto Clube do Espírito Santo sobrevive, ainda que precariamente, nos dias atuais, com sede própria no centro de Vitória³¹, onde em meio a um laboratório quase desativado, repousa um acervo que guarda parte da história da fotografia no Espírito Santo.

Muitos associados, ou antigos sócios, reconhecem a importância do fotoclube capixaba na sua produção fotográfica e em sua formação. Vários dos que ali se iniciaram como foto-amadores mantiveram essa paixão ou tornaram-se depois fotógrafos profissionais conceituados, como Jorge Sagrillo e Paulo Bonino, que assim se pronuncia a respeito do FCES: “Tornei-me um bom fotógrafo porque aprendi com eles o carinho e a responsabilidade na fotografia.” (Apud NASCIMENTO,1997:67). Também Antônio Carlos Sessa Neto reconhece : “O Foto Clube marcou uma época, incentivou uma geração e ajudou a formá-la.” (apud NASCIMENTO, 1997:16).

Ao final da década de 90 uma pequena parte do grupo, já em idade avançada, ainda se encontrava com certa regularidade na sede do FCES. Magid Saade, Nilton Pimenta e Isauro Rodrigues reuniam-se ali para jogar cartas, recordar o passado, conversar sobre assuntos gerais e, é claro, sobre fotografia. Mas, apesar de reconhecerem que o momento era outro, permanecia ainda a esperança de reativação das atividades do fotoclube.

Porém, hoje a situação é diferente, e com a perda de mais alguns antigos integrantes³², o abandono é maior. Por isso, é digna de admiração e reverência a perseverança de um pequeno grupo, especialmente de Magid Saade, que não se deixa abater pelas muitas dificuldades e, aos 87 anos de idade, ainda frequenta quase semanalmente a sede do FCES, velando pelo seu acervo e pela sua memória.

³¹ O FCES está sediado à Av. Governador Bley, nº 186, sala 908, no centro de Vitória.

³² Nilton Pimenta faleceu em 2003 e Isauro Rodrigues em 1997.

2.2 OS ESTATUTOS

A partir da reunião de fundação, em 23 de maio de 1946, a primeira seção do FCES acontece no dia 9 de julho de 1946, às vinte horas, na residência de Isauro Rodrigues, localizada à Rua Antônio Aguirre, nº 38, que se torna, a partir de então, a sede provisória do fotoclube. Na ata dessa reunião consta o agradecimento do Foto Cine Clube Bandeirante (SP), pela comunicação da Fundação do Foto Clube do Espírito Santo, e um convite para participação no *V Salão Internacional de Arte Fotográfica*, em dezembro de 1946, em São Paulo. Nessa reunião é escolhida também a logomarca do fotoclube, de autoria de Isauro Rodrigues, que passa a representar a entidade. Fica ainda decidida a realização de uma exposição de fotografias na primeira quinzena do mês de outubro do mesmo ano, para a seleção dos trabalhos que representariam o FCES no Salão promovido pelo FCCB.

A ata da quarta reunião do FCES, do dia 31 de agosto de 1946, acusa o recebimento do Boletim nº 4 do FCCB, com a indicação “arquive-se para consultas”. Também fica deliberada nessa reunião a realização do primeiro Salão do FCES entre os dias 23 e 29 de setembro de 1946, bem como o regulamento para tal.

Na Assembléia realizada em 19 de outubro de 1946 é aprovado o estatuto do *FCES*, a partir de um esboço redigido pelo associado Magid Saade, propondo-se o seu registro em repartição competente e sua publicação no *Diário Oficial* do Estado. Nessa reunião é eleita também a nova diretoria do clube, que passa a ser composta, conforme estatuto aprovado, por sete membros, dois dos quais (presidente e vice-presidente) eleitos por Assembléia, sendo os restantes escolhidos pelo Diretor-Presidente.

O Estatuto do Foto Clube do Espírito Santo (inspirado no do FCCB) e aprovado ao final de 1946 sofreu ainda algumas alterações ao longo dos anos, aprovadas pelas Assembléias Gerais de 10/11/53, 15/02/60 e 26/08/69.

A análise do Estatuto e da história do FCES revela que não existem grandes discrepâncias entre o que ele propõe e sua prática. Sem dúvida, por se tratar de um organismo vivo, o fotoclube capixaba nem sempre o segue à risca, mas não se observa, nesse sentido, nada que seja relevante ou digno de nota.

Para compreendermos melhor as leis internas que regiam essa associação fotográfica, vejamos como elas estão articuladas:

No *Capítulo I – do clube, seus fins e seu meio*, encontramos no artigo 1º a definição e os objetivos da entidade:

Art. 1º- O FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO, sociedade artístico-cultural, fundado em 23 de maio de 1946, é uma entidade civil, de direito privado, com foro na cidade de Vitória, Capital do Estado do Espírito Santo, e tem por objetivo preparar e incentivar a arte fotográfica em todos os seus aspectos e modalidades, sem qualquer finalidade lucrativa.

O artigo 2º trata dos meios e atitudes de que a associação se valerá para alcançar tais objetivos:

Art. 2º- Para a realização de seus fins, o Clube, sem exclusão de outros, usará dos seguintes meios:

- a)- Manterá uma sede social, com biblioteca especializada, laboratório técnico, “atelier” e outras dependências e serviços de utilidade para os sócios, orientando-os na prática da fotografia.
- b)- Organizará, frequentemente, cursos especializados, reuniões artístico-culturais e sociais, excursões, exposições regionais, concursos internos, além de outras promoções de interesse geral, e periodicamente, o Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
- c)- Fortalecerá o espírito de solidariedade e camaradagem entre os seus associados.

O 2º Capítulo trata de questões relacionadas à admissão dos sócios (de ilimitado número) e também já define as categorias em que eles se encontrarão divididos, a saber: *fundadores, contribuintes, remidos, correspondentes, honorários, beneméritos e proprietários*.

Por FUNDADORES compreende-se apenas aqueles que tenham assinado a ata de fundação do clube. Já os CONTRIBUINTES são os sócios admitidos pela Diretoria, após a fundação. Na categoria de REMIDOS incluem-se todos os “fundadores” ou “contribuintes” que, de uma só vez, efetuassem o pagamento de 15 (quinze) anuidades. Por CORRESPONDENTES, compreende-se as pessoas que pertencem ou não ao quadro social, escolhidas pela Diretoria para representar o fotoclube em qualquer lugar do Brasil ou do exterior. HONORÁRIOS são as pessoas ou entidades que, a juízo da Diretoria (ou Assembléia Geral), mereceram essa distinção “pelos serviços prestados ao Clube, à arte fotográfica ou outros de interesse para a coletividade.” (item “e”, do capítulo 2 do Estatuto do FCES). Da mesma forma, enquadram-se na categoria de BENEMÉRITOS pessoas ou entidades nomeadas nas mesmas condições que os Honorários, também pela relevância dos serviços prestados ao Clube ou à coletividade. Por fim, por PROPRIETÁRIOS, entende-se os que foram admitidos na forma do Regulamento Especial, elaborado pela Assembléia Geral.

Logo após a enumeração das citadas categorias, o estatuto traz ainda o seguinte parágrafo:

§ Único- A diretoria poderá, em ocasião que julgar conveniente, criar uma seção feminina e uma sessão juvenil para a família dos sócios, estabelecendo as respectivas condições de admissão, jóia e mensalidade, seções essas que se regerão por estes Estatutos e pelos regulamentos para elas elaborados;

Cabe aqui observar que o parágrafo acima já parece indicar um entendimento, por parte do grupo, de que os sócios seriam de maioria masculina, criando-se “à parte” uma seção destinada às mulheres. Apesar dessa colocação, observamos que, apesar de rara, a participação feminina na instituição foi bem aceita (Dolores Bucher estava entre os fundadores) e, se ela não foi mais numerosa, certamente deveu-se a questões relativas à postura feminina da época e à cultura daquele período, e não ao preconceito particular dos associados.

Ainda no Capítulo II, o artigo 6º trata da possível suspensão do sócio por um período de 15 a 60 dias, caso venha a infringir as regras estabelecidas no estatuto, e o artigo 7º trata da pena de eliminação do sócio, nos casos de falta de pagamento de, no mínimo, três mensalidades, ou pela prática de “atos notoriamente reprovados perante a sociedade em geral ou que importem em descrédito ou prejuízo para o Clube”.

O Capítulo III, que fala dos direitos e deveres dos sócios, diz que os mesmos possuem o direito de frequentar a sede do Clube (nos horários estabelecidos pela Diretoria), bem como participar das reuniões, assembléias, excursões, concursos internos, etc. Também podem votar e ser votados para os cargos da Diretoria e do Conselho Deliberativo. Entre outros deveres, os referidos sócios devem respeitar e cumprir os regulamentos do Clube, não se abstendo de pagar as contribuições estabelecidas, além de indenizar o Clube de qualquer prejuízo por ele ocasionado em suas instalações e patrimônios.

O Capítulo IV trata da administração do fotoclube e estabelece em seu artigo 10º que ele deve ser administrado por uma Diretoria de 7 (sete) membros, a saber: *Presidente, Vice-Presidente, Diretor Secretário, Diretor Tesoureiro, Diretor Técnico, Diretor de Concursos e Diretor Social*, sendo os dois primeiros eleitos em Assembléia Geral Ordinária, com mandato de dois anos, podendo ser reeleitos, cabendo ao Presidente a escolha dos demais diretores. Também

fica esclarecido no Estatuto que os membros da Diretoria não devem receber, para o exercício de suas funções, nenhuma remuneração ou gratificação.

Sobre a competência de cada membro, o Capítulo IV também estabelece que cabe ao *Presidente*, além de representar o Clube (em juízo ou fora dele), a tarefa de convocar e presidir reuniões, delegar poderes e autorizar pagamentos de despesas (assinando, juntamente com o tesoureiro, os cheques). Já o *Vice* deve auxiliar o Presidente e substituí-lo em sua ausência. Ao *Secretário* cabe designar os serviços que devem ser executados, conforme ordem do Presidente, pelos empregados, bem como receber e redigir a correspondência do Clube, lavrando também as atas das reuniões e organizando os serviços de divulgação do Clube. Já ao *Tesoureiro* compete, entre outros quesitos, dirigir os serviços da tesouraria, organizar o serviço de cobranças, zelar pela arrecadação da receita do Clube e assinar, junto com o presidente, cheques bancários e outros documentos de crédito. Também cabe a ele fornecer mensalmente um balancete e realizar orçamentos junto aos fornecedores. Segundo o artigo 17 do capítulo IV do Estatuto, o *Diretor-Técnico* fica responsável por dar pareceres sobre trabalhos fotográficos a ele apresentados pelos sócios, apontando falhas técnicas e “indicando os meios para obterem melhores resultados”. Também deve ele orientar os sócios (junto com a Diretoria de Concursos) durante as excursões promovidas pelo Clube, bem como realizar na sede social, duas vezes ao mês, demonstrações de práticas de “serviços de laboratório, câmara escura e ‘atelier’”, ficando também responsável pela conservação das instalações técnicas do Clube. Ao *Diretor-Técnico* ainda cabe indicar, junto com o *Diretor de Concursos*, três associados para compor o júri dos concursos promovidos ou patrocinados pelo FCES.

No artigo 18 fica clara a competência do *Diretor de Concursos* que, entre outras atribuições deve: organizar as mostras dos trabalhos que concorrerem nos concursos promovidos ou patrocinados pelo FCES, organizar o Salão Capixaba de Arte Fotográfica, colaborar com o *Diretor Técnico* na orientação técnico-artística dos sócios quando das excursões e certames promovidos pelo Clube. Por fim, ao *Diretor Social* cabe organizar e dirigir mensalmente excursões fotográficas, dirigir as reuniões promovidas pelo Clube, zelar pela conservação do mobiliário e ornamentação da sede e dirigir e administrar a biblioteca especializada do Clube.

O Capítulo V trata do *Conselho Deliberativo*, criado como órgão auxiliar da Diretoria e composto por 10 (dez) sócios, eleitos em Assembléia Geral, com mandato de dois anos. Esse

grupo deve, entre outras questões, discutir e votar os projetos do Regimento Interno, bem como o relatório e balanço da Diretoria, convocando (quando não o fizer a Diretoria), a Assembléia Geral ordinária, assumindo a direção do Clube no caso de demissão coletiva da Diretoria, além de aplicar a seus membros e demais sócios as penalidades estatutárias.

No Capítulo VI encontramos questões relacionadas com as Assembléias Gerais e o Capítulo VII trata das Disposições Gerais, entre as quais consta o artigo 30 que diz que “É proibido ao Clube, ou em seu nome, qualquer manifestação de caráter político-partidário ou religioso.” Tal alínea revela a postura do FCES, que se quer liberal, porém sem tomar partido ou levantar bandeiras de caráter político-ideológico.

Também reza o capítulo VI do Estatuto, em seu artigo 34º que:

O FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO só poderá ser dissolvido por motivo de insuperável dificuldade financeira ou por outro determinado pelas autoridades do país; no primeiro caso, por deliberação de, no mínimo dois terços dos sócios quites, em Assembléia Geral especialmente convocada para este fim.

Logo a seguir, no artigo 35º está dito que “Dissolvido o Clube, nos termos do artigo anterior, far-se-á liquidação de acordo com as leis em vigor, destinando-se o acervo social em benefício de um ou mais instituições de caridade, a juízo da Assembléia.”

Ao longo de mais de seis décadas de existência, foram elaborados três livros de Atas pelo FCES. Infelizmente, o segundo deles (que abrange o período de 1949 a 1958) desapareceu³³, o que inviabilizou conclusões relativas a normas ou alterações neste período.

A partir de 1957 Magid Saade torna-se Presidente do fotoclube, e continua sendo reeleito com folga até 2002. Conforme exposto na página 6 do livro de Atas da entidade, na Assembléia Geral Extraordinária de 15 de fevereiro de 1960, sob sua gestão, fica a Diretoria autorizada a emitir 100 (cem) títulos de sócios proprietários, nominativos, no valor de vinte mil cruzeiros cada um para a aquisição da sede própria. Fica também definido que por “*causa mortis*”, o título deverá ser transferido ao herdeiro respectivo, sem ônus e para a transferência do título “*inter-vivos*”, o Clube cobraria a importância de 10% do seu valor nominal. O título de sócio-

³³Em depoimento à autora, em 09/10/2006, Saade revelou que um dos sócios levou este livro de Atas para casa e não mais o devolveu.

proprietário também só seria conferido àqueles que integralizassem o pagamento, perdendo o direito os que atrasassem o pagamento de três mensalidades.

Na ata da Assembléia Geral Ordinária de 27 de outubro de 1960, é citada a aquisição da sede própria, porém, pode ser observado (através das atas) que as reuniões continuam acontecendo na antiga sede à Rua Duque de Caxias até 1961, quando se transferem, de fato, para a nova sede, composta pelas salas 908 e 909 do Ed. Banco Mineiro.

Na Assembléia realizada em 28 de novembro de 1966, mesmo estando ausente por motivo de doença, Magid Saade é reeleito por unanimidade, constando na página 18 do Livro de Atas que tal fato “demonstra a irrestrita confiança que lhe depositam os associados”. Na mesma página também é digno de nota o voto de louvor a Saade por seu desprendimento, “inclusive com desembolso de seu dinheiro para socorrer as necessidades do clube”, não sendo citados valores.

Na ata da Assembléia Geral Extraordinária do FCES do dia 10 de dezembro de 1974, página 28, consta uma homenagem a Manoel Martins Rodrigues, então afastado das atividades fotográficas por “motivo alheio à sua vontade”. O texto também destaca “sua brilhante atuação neste clube, ocupando por longos anos cargos administrativos e técnicos, sempre com dedicação e amor a esta entidade”, sendo-lhe concedido, por essa razão, o título de “hemérito”, honraria que não constava no estatuto do FCES e que passa, a partir de então, a existir. Começa um período difícil para o fotoclube, que vai perdendo gradativamente, por motivo de doença ou morte, seus membros mais antigos e atuantes. Na ata da Assembléia Geral Ordinária de 31 de outubro de 1978 lamenta-se o falecimento de Ugo Eugênio Musso, e na de 27 de outubro de 1982, o de Luis Gabeira.

Magid Saade permanece na presidência do FCES, eleito sempre por maioria absoluta ou unanimidade até 2002, quando entrega o cargo Renato de Jesus, que o ocupa até os dias atuais.

A última reunião Geral Extraordinária que consta no livro de Atas do FCES foi realizada em 12 de junho de 2007, deliberando no artigo 33 de seu estatuto (página 47) que “o fotoclube será mantido com recursos provenientes de seus associados, bem como de terceiros e de doações, subvenções ou de outras formas”. Também fica prevista, nessa reunião, a realização

da Assembléia Geral Ordinária no ano de 2009, o que demonstra que, apesar de todas as dificuldades, o FCES, definitivamente, não se entrega.

2.3 A CENA CAPIXABA À ÉPOCA DA FUNDAÇÃO DO FCES

Para uma maior compreensão do que significou a criação do FCES para o panorama artístico e cultural capixaba, consideramos relevante aprofundar um pouco mais a contextualização histórica do período de sua fundação. Também julgamos importante acrescentar mais alguns dados que podem nos ajudar a ter uma visão mais abrangente acerca das peculiaridades locais e de seus possíveis reflexos na trajetória e na produção fotográfica deste fotoclube.

Sabemos que o passado não pode ser completamente “resgatado”, mas para tentar compreender o ponto de vista acerca do que seria arte fotográfica para aquele grupo de amadores, é necessário tentar fazer esse salto no tempo, é preciso tentar entrar em contato com as expectativas e os valores daquela época para que seus pontos de vista fiquem minimamente compreensíveis e, assim, suas imagens possam, também hoje, dar muito mais a ver.

Apesar de ter sido uma das primeiras terras brasileiras a receber a visita dos portugueses, nos primórdios do século XVI, o Espírito Santo permaneceu até o século XIX relegado ao papel de proteção natural das minas de ouro e pedras preciosas de Minas Gerais, recebendo muito pouca atenção e investimentos de qualquer ordem por parte da Coroa Portuguesa. Muito pouco ainda se sabe sobre seus primeiros trezentos anos, o que fez com que o estudioso Renato Pacheco se refira a este período como “três séculos límbicos” (2004:53).

Sendo habitado por uma das populações mais miscigenadas do país, formada pela mistura de índios, negros e portugueses, a que se somaram no século XIX³⁴ os alemães, italianos, pomeranos, austríacos, luxemburgueses, suíços, holandeses, sírios, libaneses, poloneses, entre outros, o Espírito Santo chega ao começo do século XX com uma população ainda muito pequena e pobre, em sua grande maioria, o que dificultou bastante o acesso à cultura. Assim

³⁴ No século XIX o Governo Imperial encaminhou ao Espírito Santo muitos imigrantes europeus, com a finalidade de ocupar as montanhas centrais da província.

sendo, “os grandes movimentos culturais só chegaram aqui tardiamente, como ecos longínquos de batalhas que se travavam em outras praias, e quando chegavam ainda enfrentavam a reação dos conservadores ou a indiferença da maioria.” (PACHECO, 2004:22).

As manifestações artísticas eram poucas e normalmente baseadas nos modelos dos grandes centros. Uma das primeiras iniciativas nesse campo foi a fundação do *Instituto de Belas Artes*, em 1909, no governo de Jerônimo Monteiro, e que passa a funcionar efetivamente a partir de 1910 sob direção do pintor Carlos Reis. Porém, esse instituto é praticamente extinto já em 1913, quando, a pretexto de economia, passa a ser anexado à *Escola Normal*. Apenas em 1930 foi instalada no estado a primeira *Escola Superior*, de ciências jurídicas. Até essa data, para se alcançar o ensino superior era necessário ir em busca de outros centros. A *Escola de Belas Artes* (atual centro de Artes da UFES), foi criada somente em 1952, sendo dirigida inicialmente pelo pintor Homero Massena.

Dessa forma, nas décadas de 30 e 40 a cidade de Vitória era ainda extremamente carente de eventos culturais, e para se ter uma idéia de como o ambiente capixaba ainda era incipiente, basta citar que em 1939, no 2º *Salão Capixaba de Belas Artes*, onde foram expostas pinturas de doze artistas capixabas, compareceram apenas 21 (vinte e um) visitantes. (PACHECO, 1998:97).

Destacavam-se na pintura capixaba neste período Aldomário dos Santos Pinto, Levino Fânzeres, Álvaro Conde, Celina Rodrigues, entre outros, com uma produção predominantemente acadêmica e voltada, principalmente, para a paisagem e marinhas. As esculturas eram, em geral, feitas por artistas de fora, como Carlos Crepaz, italiano que aqui residiu por vários anos. Já em relação à fotografia, segundo Renato Pacheco, “Há registros de fotógrafos no Espírito Santo desde o século XIX, mas só a criação do Foto Clube do Espírito Santo, em 23 de maio de 1946, deu impulso à nossa arte fotográfica.” (2004:71)

A despeito da proximidade com grandes centros culturais e econômicos deste país, o Espírito Santo permaneceu durante muito tempo à margem do movimento cultural brasileiro. As novidades neste campo demoravam a chegar ao Estado, ou nem sequer chegavam, devido, principalmente, ao “isolamento provinciano do povo, que reagia desfavoravelmente a tudo que fosse considerado ‘moderno’, numa prova evidente de desajuste cultural.” (PACHECO, prefácio, 2004). Apesar dessa gravitação em torno dos grandes centros ser algo recorrente em

todo o mundo, no Espírito Santo ela se deu durante um período relativamente longo, o que contribuiu para que muitas iniciativas de ordem artística ou cultural já nascessem sob o signo do pessimismo.

Em 1941 foi criada a *Biblio-Pinacoteca Municipal*, e sua inauguração marca uma das poucas iniciativas desse tipo na cidade na década de 1940. A seu respeito, o jornal *A Tribuna* do dia 24/06/1941 comenta em sua página de número 3:

Além de incrementar no povo victoriense o prazer das boas leituras, desfilava ainda às vistas dos visitantes primeiros, uma exposição das mais primorosas, de quadros de autores célebres, ao lado de telas de nossos artistas, num torneio interessante e agradável, onde tanto se poderia assistir e sentir as belezas [sic] poéticas e pictóricas de nossas paisagens ao lado da técnica dos celebrados da Arte.

Era, pois, a *Biblio-Pinacoteca Municipal*, um dos raros locais onde o cidadão capixaba podia buscar algum contato com as artes plásticas no começo da década de 40. Além dela, outros locais não específicos ofereciam-se, esporadicamente, para sediar alguma exposição (normalmente de pintura), como a sede da *Associação Espírito Santense de Imprensa (AEI)*, ou a loja de material fotográfico *Empório Capixaba*.

Durante o período da 2ª Guerra Mundial, Vitória viveu momentos conturbados, que não contribuíram para o desenvolvimento artístico ou cultural da cidade. Cenas de vandalismo e agressões contra cidadãos alemães ou italianos, ou suas propriedades, tornaram-se frequentes. O próprio *Empório Capixaba*, palco dos encontros dos amantes da fotografia, onde a história do FCES começaria, foi invadido e saqueado, por pertencer a italianos. Porém, a guerra também traria algumas conseqüências positivas para o Espírito Santo e, segundo Renato Pacheco, “a maior importância da guerra defluiu da criação da Companhia Vale do Rio Doce, com remodelação de Vitória a Minas [...]” (1998:139), fator que viria a trazer profundas mudanças econômicas e sociais para Vitória e todo o Estado.

Com o término da 2ª Guerra e os novos tempos que parecem se anunciar, as atenções se voltam mais fortemente para o campo da arte e da cultura. Como exemplo das reivindicações que começam a permear o cenário capixaba da época, podemos citar um trecho do artigo publicado no jornal *A Tribuna*, do dia 01/06/1944, sob o título: *Adejos de uma cidade em formação*. Segundo a nota (de autoria desconhecida):

Para que uma cidade se eleve no conceito de suas co-irmãs, necessário se torna uma propaganda eficiente e honesta, não de departamentos especializados. Mas dos filhos de suas entranhas [...] Preciso também se faz notar é o aprimoramento do intelecto de seus habitantes, assim como, da difusão sempre crescente no terreno das Artes.

É, portanto, nesse ambiente carente, porém otimista, do pós-guerra que nasce, em 1946, o Foto Clube do Espírito Santo. À época de sua fundação governava o Estado o Dr. Jones dos Santos Neves, sendo eleito, em 1947, o Governador Dr. Carlos Lindemberg. Esse foi um período de grande prosperidade, com a construção de estradas e rodovias, completando-se, inclusive, a ligação da cidade de Vitória ao Rio de Janeiro. Em 1951, Jones dos Santos Neves reassume o governo, e o bom momento econômico permite a criação de importantes obras, entre elas a criação da *Universidade Federal do Espírito Santo*, em 1954. Com a formação de profissionais de nível superior no próprio Estado, também a população começa a se tornar mais urbana.³⁵

A produção artística capixaba em geral (pintura e escultura), no final dos anos 50 e começo da década de 60, era ainda bastante acadêmica. A despeito das realizações mais modernas que caracterizavam o cenário artístico internacional, ou mesmo o nacional, e do *Concretismo* e do *Neo-Concretismo* que já se consolidavam no eixo Rio/São Paulo, no curso de Belas Artes da UFES, o academicismo ainda reinava absoluto³⁶, e se existiam pintores capixabas mais “modernos” neste momento, eles se colocavam como exceções, como foi o caso de Dionísio del Santo, que nas décadas de 50 e 60 já realizava uma produção abstrata, com pinturas, gravuras e desenhos, mas residia fora de Vitória.

Mas os fotoclubistas capixabas desse período afinavam-se mesmo, no plano das artes plásticas, com a pintura acadêmica, tendo boa relação com pintores como Adomário Pinto Filho e Álvaro Conde, que chegou a fazer parte, inclusive, de comissões julgadoras nos primórdios do FCES.

³⁵ Porém, deve ser ressaltado que, na década de 60, a população do Estado ainda era predominantemente rural, e isso só começa a mudar a partir de então, principalmente em função da implantação de grandes projetos, como portos e siderúrgicas, que trazem também novos residentes, como mineiros, fluminenses, nortistas e baianos, principalmente.

³⁶ Aqui nos referimos especialmente à pintura e escultura, pois a fotografia só passa a fazer parte do contexto acadêmico a partir de meados da década de 60. Fazemos a afirmação acima com base no depoimento da Prof^a Dr^a Almerinda da Silva Lopes, concedido à autora em 23/06/2008, e também através da observação das imagens fotográficas das exposições de alunos da Escola de Belas Artes, pertencentes ao arquivo do Centro de Artes. Ainda segundo Lopes, na década de 60 Rafael Samu vem de São Paulo e tenta reverter esse quadro, promovendo exposições de artistas de fora e trazendo ao Estado historiadores e críticos como Mário Barata, a fim de ministrarem palestras e cursos, visando difundir na Escola, idéias modernistas.

Fora os jornais, o principal periódico local era a revista *Vida Capichaba*, criada em 1923 (que duraria mais de 35 anos) e que já possuía fotografias impressas de temas variados, de autoria tanto de profissionais quanto de amadores. Em agosto de 1923, na sua edição de número 4, ela lança um concurso de fotografias de vistas, instantâneos e aspectos locais, convocando amadores e oferecendo como prêmio para 1º e 2º lugares, assinaturas trimestrais e semestrais (LOPES, 2004:92). Nas décadas seguintes, continua a solicitar a colaboração de amadores e profissionais, o que, sem dúvida, se coloca como um incentivo para a prática fotográfica. Segundo Lopes (2004:99), nos anos 40 e 50 o Foto Clube do Espírito Santo contribuiu esporadicamente com a revista, com imagens, em geral, de cunho pictorialista, que chegavam a ser estampadas na capa (e também internamente), sempre com uma legenda que continha os créditos de autoria (a autora ressalta que este fato diferenciava os membros do FCES dos demais colaboradores, que raramente tinham seus créditos autorais publicados.). Entre os membros do FCES colaboradores da revista destacam-se Manoel Martins Rodrigues, Augusto de Aguiar Salles, Dr. José de Almeida Rebouças, Magid Saade, Joaquim Ferreira de Souza, Isauro Rodrigues e Pedro Fonseca. A *Vida Capichaba* divulgava também amplamente os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica* promovidos pelo fotoclube local, publicando, inclusive, algumas fotografias premiadas.

Mas, a despeito da atuação do FCES, que era uma agremiação de caráter privado, com praticamente nenhum apoio do Governo, a situação das artes no Estado era, em princípios da década de 50, ainda realmente lamentável. Assim, no jornal *A Gazeta* de 16/02/1951, em artigo intitulado *Em favor da arte* (não consta nome do autor) são feitos alguns comentários e sugestões a esse respeito. Comentando o pobre ambiente cultural do Espírito Santo naquele momento, a nota ressalta que:

[...] os poucos empreendimentos e realizações até então levados a efeito nesse setor, redundaram em nada. Praticamente de tudo, pode-se afirmar que restou apenas a lembrança das exposições de gráficos do Departamento Estadual de Estatística (o que nada tem haver [sic] com as artes plásticas) e as belíssimas mostras organizadas com o sabor de ingentes esforços e sacrifícios pelo Foto Clube do Espírito Santo.

A nota segue sugerindo a criação de um *Departamento de Cultura, Arte, Turismo e Propaganda* pelo governo e a criação de um “Salão Estadual” de Artes Plásticas (a exemplo do que já se fazia em outros estados).

Em 29/03/1951, o Jornal A Gazeta anunciava a Fundação da *Sociedade dos Artistas Capixabas*, iniciativa de alunos, professores e do diretor da *Escola de Belas Artes Homero Massena*. Diz a nota:

É com a maior satisfação que registramos a louvável iniciativa que terá, certamente grande êxito, pois, segundo nos informam, a Sociedade dos Artistas Capixabas, além de facilitar a convivência de artistas, proporcionará em sua sede, concertos, conferências, preenchendo, ainda, uma grande lacuna em nossa terra que é um salão apropriado onde os artistas tenham ambiente adequado para expor seus trabalhos.

O jornal ainda aponta que no Rio já existiam nesse momento a *Sociedade dos Artistas Brasileiros* e a *Sociedade dos Artistas Nacionais*, que organizavam anualmente seus Salões, onde todos os sócios expunham sua produção e concorriam a medalhas de prata e ouro e a Menções Honrosas. Percebe-se assim, mais claramente, o pioneirismo do FCES no cenário artístico capixaba da época, tendo organizado e realizado, praticamente sem apoio oficial, seja do governo do Estado³⁷ ou da Prefeitura de Vitória, concursos, exposições e Salões Fotográficos desde 1946. É importante salientar também que a organização dos Salões não era algo simples, demandando uma enorme responsabilidade, pois lidava com provas fotográficas que chegavam de todo o mundo.

Porém, embora os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica* já tivessem lugar desde meados da década de 1940, a fotografia ainda não era compreendida no Estado como realmente pertencente ao universo da “Arte”, o que fica evidenciado no artigo do jornal *A Gazeta* do dia 06/07/66, sob o título: *MAM criará 1º Salão de Artes Plásticas: setembro*, onde se lê:

Em nota distribuída à Imprensa, na manhã de ontem, o Museu de Arte Moderna do Espírito Santo, informou que tendo como motivo o 1º aniversário de sua fundação e 414º da cidade de Vitória, criará o 1º Salão Nacional de Artes Plásticas, que se celebrará anualmente a partir de 8 de setembro, com prêmios MAM aos melhores artistas e ainda o Grande Prêmio Vitória.

REGULAMENTO- Ainda na mesma nota se lê que:

1º- Poderão concorrer todos os artistas residentes no território nacional; 2º- Os artistas poderão apresentar o mínimo de dois, e o máximo de cinco trabalhos; 3º- Poderão concorrer: *Desenho, Gravura, Pintura, Escultura, Tapeçaria, Jóias* com tema, técnica e forma de expressão inteiramente livres. [...] (grifo nosso)

Note-se que, entre os gêneros de artes plásticas aceitos para a exposição, realizada na segunda metade da década de 60, *fica de fora a fotografia*. Este é, sem dúvida, um dado importante e que demonstra o quanto a arte fotográfica demorou a ser aceita no meio artístico local, já que,

³⁷ A não ser a já citada única subvenção recebida, de 12.000 cruzeiros.

desde a década de 50 ela já figurava em mostras de museus do Rio de Janeiro e São Paulo e até nas Bienais de Arte. Ainda a esse respeito, Helouise Costa e Renato Rodrigues chamam a atenção para o fato da crítica artística também ignorar completamente as exposições de arte fotográfica quando eram promovidas por amadores ou fotoclubes, e de se abrirem para a fotografia como arte quando esta passa a frequentar as galerias e o circuito comercial. Segundo eles: “Dá-nos a impressão de que só existe arte quando praticada por profissionais e expostas em ‘galerias’ para venda, e não em salões ou exposições sem propósitos comerciais.” (2004:110)

No dia 08 de setembro de 1966 o MAM do Espírito Santo inaugurou o *1º Salão Nacional de Artes Plásticas*, localizado no térreo do Edifício Ouro Verde, onde um total de 340 trabalhos entre pinturas, esculturas, desenhos, gravuras, tapeçarias e jóias de artistas de vários estados brasileiros estiveram expostos, registrando o Livro de presenças quase dez mil presenças³⁸.

O *Museu de Arte Moderna do Espírito Santo*³⁹, criado em 1965, contava com uma galeria permanente, cinemateca, biblioteca, bar e sala de discussões culturais e possibilitou, de 1966 a 1968, a realização de dois *Salões Nacionais de Arte* em Vitória. Porém, nenhum deles contemplou a fotografia e, com pouca colaboração financeira dos poderes públicos, a iniciativa não conseguiu prosseguir.

O laboratório de fotografia da então *Escola de Belas Artes do Espírito Santo*⁴⁰ foi criado também somente na década de 60, e com muita dificuldade. Wallace Fernando Neves, professor aposentado da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), conta (em depoimento à autora em 23/06/2008) que à época, tanto a Diretora da instituição, Nórdia de Luna Freire, quanto vários professores da mesma, consideravam a fotografia como *arte menor* e não aceitavam incluí-la como disciplina curricular. Reagindo a essa visão, Maurício Salgueiro Felisberto de Sousa (professor da disciplina de *Modelo vivo*) na mesma instituição e o próprio Wallace F. Neves (então professor de *Anatomia artística*, e fotógrafo amador), juntamente com a presidente do Diretório Acadêmico, Stela Denarde Nogueira, resolvem criar um meio de inserir o ensino de fotografia nesse ambiente. Para isso, promovem diversas

³⁸ O Governo do Estado, porém, não contribuiu com esse 1º Salão Nacional de Artes Plásticas, apenas a Prefeitura de Vitória, através de sua Secretaria de Turismo, apoiou o evento.

³⁹ O MAM ficava situado à Rua Barão de Monjardim, 277, no centro de Vitória.

⁴⁰ A Escola de Belas Artes do Espírito Santo (ligada à Universidade do Espírito Santo) funcionava, nesse período, no último andar de um prédio localizado na esquina da Avenida César Hilal com a Ferreira Coelho, onde hoje funciona a Faculdade Saberes.

festas e jantares para arrecadar dinheiro e compram (na surdina) o equipamento para o laboratório. Pedem, então, à Direção da Escola (sem revelar a verdadeira finalidade) uma sala (que era usada como depósito), instalando ali o primeiro laboratório fotográfico da UFES. Segundo Stela D. Nogueira (em depoimento à autora em 24/06/2008), a Diretora da instituição, ao ser convidada para a inauguração, foi pêga de surpresa e não pôde se pronunciar contra, pois, em discurso, o respeitado professor Abelardo Zaluar (em visita a Vitória) elogiou a iniciativa de modernização e também o Diretório Acadêmico que, “com o apoio da Escola de Belas Artes”, acabava de montar o laboratório fotográfico. Maurício Salgueiro passa, então, a incluir no programa de sua disciplina (*Representação Gráfica no plano*) aulas no laboratório fotográfico, forçando a entrada da fotografia no currículo. Mais tarde, ela acaba tornando-se uma disciplina independente, passando a ter como professor Wallace F. Neves. Nesse começo, Aluizio Sobreira (membro do FCES) foi chamado para ministrar alguns cursos, e outros integrantes do FCES como Nilton Pimenta e Magid Saade contribuíram esporadicamente, ministrando palestras. De acordo com Maria Helena Lindemberg (em depoimento à autora em 26/06/2008), era comum os alunos interessados em fotografia se dirigirem ao FCES após as aulas, e muitos complementaram seus estudos com os cursos de iniciação à fotografia oferecidos pelo fotoclube. Ela também comenta que os Salões de Arte Fotográfica promovidos pela agremiação eram muito frequentados pelos alunos da Escola de Belas Artes, e uma oportunidade importante para os interessados no assunto, dado o excelente nível das mostras. Portanto, pode-se concluir que, ainda que não tenha havido nenhum vínculo formal entre as duas Instituições, o FCES também contribuiu para o aprimoramento (tanto técnico quanto do olhar) dos alunos da Escola de Belas Artes do Espírito Santo, naquele momento.

Nesse mesmo período (década de 60), o fotojornalismo começa a ganhar força no Estado, e tanto o extinto jornal *O Diário* quanto *A Gazeta* e *A Tribuna* passam a contar com nomes que se tornariam referência nesse meio, como Rogério Medeiros, Heraldo Carneiro, Abílio Matos, e Paulo Makoto, entre outros. Portanto, começa a existir um novo espaço a ser ocupado pela fotografia, e que se constitui também num novo campo de interesse para os interessados no assunto.

Observando mais de perto este panorama da situação das Artes no Espírito Santo nas décadas de 40, 50 e 60, podemos, pois, concluir que a criação do FCES foi uma atitude corajosa e pioneira em termos organizacionais. Desafiando a pasmeira cultural que dominava o

cenário capixaba da época, constituiu-se numa valiosa contribuição para o desenvolvimento da fotografia no Estado, bem como para sua difusão e democratização e, principalmente, para o entendimento, ainda que tardio, do meio fotográfico como um meio de expressão pessoal e que se dá também no campo da arte.

Em 20 de março de 2001 foi aberta no *Museu de Arte do Espírito Santo (MAES)*, a exposição *Foto Clube do Espírito Santo: 55 anos*, organizada pela Prof.^a Dr.^a Almerinda da Silva Lopes e Paulo de Barros, e que contou com a presença de alguns dos mais importantes membros do FCES, como Magid Saade, Érico Hauschild, Francisco Quintas Júnior, Nilton Pimenta, Paulo Bonino e Jorge Luiz Sagrilo. Para muitos dos que visitaram a mostra foi a primeira vez que se ouviu falar do fotoclube local, e a primeira oportunidade de visualizar alguns de seus trabalhos, que permanecem, no entanto, ainda desconhecidos da maior parte do público capixaba.

3 O FOTOCLUBISMO E A “FOTOGRAFIA ARTÍSTICA”

3.1 O SURGIMENTO DA FOTOGRAFIA E AS IMPLICAÇÕES NA ARTE E MODOS DE VER

Ao ensinar-nos um novo código visual, as fotografias transformam e ampliam as nossas noções do que vale a pena olhar e do que pode ser observado. São uma gramática e, mais importante ainda, uma ética da visão. (Sontag, 1986:13)

Para melhor compreendermos o que norteou as escolhas das fotografias pelo FCES nos Salões de Arte Fotográfica por ele realizados, bem como a sua produção fotográfica, temas que abordaremos com maior profundidade nos capítulos seguintes, consideramos importante lançar antes um olhar acerca do que se compreende como “fotografia artística” e também sobre o surgimento do fotoclubismo no Brasil e no mundo, bem como das estéticas que o nortearam.

O surgimento da fotografia acontece no século XIX, num momento em que o homem assistia a uma profunda transformação das tecnologias e dos modos de produção, provocados por uma industrialização crescente, e que vem alterar completamente sua vida e seus valores. No comando de toda essa revolução estava a burguesia, consolidando a prática capitalista, que passa a necessitar do novo pelo novo para sua manutenção e que busca na objetividade do registro fotográfico a possibilidade de documentar visualmente o mundo que rapidamente se modifica pelo progresso.

Nenhum período anterior parece ter testemunhado tantas inovações quanto o século XIX, o que gerou controvérsias no pensamento da época, choques entre leis e concepções que surgiam e a quebra de muitos paradigmas. Assim, a fotografia surpreendeu até aos mais incrédulos como atesta a matéria do jornal alemão *Leipziger Anzeiger*, que diz:

Querer fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus e a imagem de Deus não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo o próprio artista divino, movido por inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores de seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico.” (Apud BENJAMIN, 1994:92)

Porém, indiferente a essas críticas (especialmente de pintores que temiam perder terreno para ela) a fotografia segue impassível. Sua influência seria muito mais profunda do que se poderia imaginar e a partir dela é criado, logo depois, o cinema, e mais tarde a televisão e o vídeo, que vem afetar, mais uma vez, o olhar humano.

Sem pretender aqui entrar em maiores detalhes sobre o surgimento da imagem fotográfica, é preciso que se diga que para que a invenção da fotografia se desse foram antes necessárias duas outras importantes invenções. Uma delas refere-se ao campo da ótica (captação da imagem) e remete à *câmara obscura*⁴¹ que já existia desde o Renascimento, a outra pertence ao campo da química (a descoberta das propriedades fotoquímicas dos sais de prata), que acontece no século XIX, e somente esta permitirá abandonar a cópia manual.

É importante frisar também que a história da fotografia, como aliás todas as histórias, não acontece de forma linear e ordenada, e, desde que a técnica fotográfica chega a domínio público, muitos estudiosos reclamaram o mérito da questão.

Experiências na captação de imagens por materiais fotossensíveis já haviam sido feitas antes, inclusive por Hércules Florence (francês, mas que vivia no Brasil há décadas e que comprovadamente já realizava fotografias desde janeiro de 1933), porém, o grande entrave residia na questão da fixação. De um modo geral, ficou reconhecido como pioneiro da fotografia o francês Joseph Nicéphore Niépce⁴², que em 1827 conseguiu produzir uma imagem em positivo, numa chapa de metal, após cerca de oito horas de exposição. Mas ele acaba falecendo e suas pesquisas são retomadas pelo pintor francês Louis Jacques Mandé Daguerre, que em 7 de dezembro de 1839 apresenta ao mundo sua descoberta, com o apoio da Academia Francesa de Ciências.

⁴¹ Os problemas ópticos da fotografia já se encontravam resolvidos no século XVI, através do desenvolvimento da Câmara obscura (séc.XV) , da perspectiva linear(1443: Alberti) e das lentes objetivas (séc. XVI: Daniele Barbaro, embora os árabes tivessem usado as lentes desde o século IX). Para saber mais a este respeito ler MACHADO, Arlindo. *Mística da Homologia automática*. In: __ **A ilusão Especular: Introdução à fotografia**. São Paulo:Ed. Brasiliense, 1984.

⁴² Antes disso, Joseph N. Niépce, juntamente com seu irmão Claude, desenvolveram um processo onde utilizavam uma prensa litográfica de ar quente, movida a motor, que produzia imagens em papel sensibilizado, com a ajuda de uma câmara obscura. Porém, as imagens eram como negativos, o preto no lugar do branco e vice-versa.

Pouco mais de um mês depois, em 31 de janeiro, Willian Henry Fox Talbot (na Inglaterra) anuncia um invento, à primeira vista, semelhante. No entanto, logo se percebe que tratavam-se de processos bastante diferentes.

O processo de Daguerre foi patenteado com o nome de *daguerrótipo*⁴³. Eram imagens únicas (não podiam ser repetidas) impressas sobre placas rígidas de metal. Já o invento de Talbot foi anunciado à *Royal Society*, com o título de: *Notas sobre a arte do desenho fotogênico, o processo mediante o qual os objetos naturais podem desenhar-se eles mesmos, sem a ajuda do lápis do artista*. Tratava-se de um processo realmente diferente do daguerrótipo, em que as imagens eram “impressas” pela ação da luz sobre papel sensível e podiam ser reproduzidas a partir de uma matriz (negativo).

Talbot batizou seus “*desenhos fotogênicos*” de “*calotypes*” (ou calótipos: do grego: *belas imagens*) e são eles hoje reconhecidos como “a base de toda fotografia moderna” (ROGERS, 1989:05) É interessante observar que já no título escolhido para a apresentação de seu invento, Talbot faz menção à expressão “*arte*”, porém, complementa que os objetos desenham-se sozinhos “sem a ajuda do lápis do artista”. Fala, portanto, num processo “artístico”, mas que exclui as habilidades do artista. Dessa forma, encontra-se explícita já aqui, a situação contraditória em que a fotografia se encontrou por muito tempo, comprimida entre a pura técnica e a aspiração à expressão e ao universo da arte .

Inicialmente (durante toda a década de 40), o daguerrótipo foi mais popular, talvez por proporcionar maior clareza de detalhes (a rugosidade do papel e negativos impedia a perfeição no calótipo). Porém, este último acaba, pouco tempo depois, se tornando o processo mais usado e que, rapidamente aperfeiçoado, permitiu que um novo mundo se abrisse à visão humana. Há cinco séculos o homem vinha buscando uma tecnologia reprodutora de imagens livre de subjetividades, automática, e, com a fotografia, esse desejo parecia, enfim, realizado. A sociedade em geral se viu maravilhada diante dessa nova descoberta e da possibilidade de captura de imagens antes imperceptíveis ao olho humano, ou por serem pequenas demais

⁴³ Resumidamente, este processo consistia da exposição de placas de prata polida a vapores de iodo quente, e que, em seguida, eram imediatamente colocadas em uma câmera, já enfocada sobre um objeto, e expostas à luz que penetrava através das lentes durante cinco a quarenta minutos. Logo após, expunha-se esta placa a vapores de mercúrio quente tornando a imagem visível e, para torná-la permanente, era banhada em solução de sal comum.

(microscópicas), ou distantes demais (como os planetas) ou mesmo rápidas demais ⁴⁴, ou ainda por estarem sob algo (raio X), ou em tempos diferentes, pois como observa Manguel: “Através do olho da lente, o passado tornou-se contemporâneo [...]” (2001:92)

A fotografia veio, portanto, contribuir para uma maior tomada de consciência de mundo e para a ampliação do poder de visão do homem, influenciando, inclusive, na concepção a respeito de si próprio. Mas a exatidão com que a câmera registrava as imagens, tão exaltada, acabou por levar também a uma nova realidade e a um novo olhar, e em pouco tempo as imagens fotográficas ultrapassaram o limite do simples registro. Exemplo dessa nova condição que se coloca para o olhar diante da imagem fotográfica no século XIX é a fala do escritor Emile Zola, que após mais de uma década como fotógrafo amador, resume essa situação na seguinte frase: “Na minha opinião, não se pode dizer que realmente se viu alguma coisa antes de a ter fotografado.”(apud SONTAG, 1986:83)

Assim, o surgimento da fotografia também trouxe questões totalmente novas e que causaram grande inquietação, especialmente no campo da arte, pois a dupla natureza intrínseca logo percebida na imagem fotográfica, de *registro e expressão*, deixou confusos a muitos pensadores da questão.

A defesa da fotografia como arte fica clara no artigo de Antoine Claudet, amigo de Fox Talbot, que assim se pronuncia no *The Photographic Journal*, nº 112, de 15 de agosto de 1861:

[...] nada é mais difícil do que produzir fotografias que mereçam ser vistas; [...] é preciso ter reflexão, bom gosto, discernimento e refinamento para usar bem o aparelho e o processo; na minha opinião, há tanta arte no resultado, quanto em qualquer das assim denominadas belas-artes. (Apud ROGERS, 1989:12)

Porém, nem todos concordavam com essa visão, e o debate a respeito do estatuto da imagem fotográfica, presente a partir de então em toda a trajetória histórica da fotografia, apenas se iniciava. Um dos mais ferrenhos críticos da fotografia nesse momento foi o poeta e teórico da arte francês Charles Baudelaire, que temia que, a partir de seu advento, ocorresse um declínio crescente da imaginação. Em suas palavras:

⁴⁴ A título de exemplo, podemos citar a experiência de Edward Muybridge, que em 1878 conseguiu comprovar, numa seqüência fotográfica, que um cavalo a galope ficava, em determinado momento, com as quatro patas fora do chão.

[...] Que salve do esquecimento as ruínas oscilantes, os livros, as estampas e os manuscritos que o tempo devora, as coisas preciosas cuja forma desaparecerá e que necessitam de um lugar nos *arquivos de nossa memória*, seremos gratos a ela e iremos aplaudi-la. Mas se lhe for permitido *invadir* o domínio do impalpável e do imaginário, tudo o que só é válido porque o homem lhe acrescenta a alma, que desgraça para nós! (apud DUBOIS, 1993:29, grifos do autor)

E Baudelaire não estava sozinho em suas considerações e temores. Para muitos a fotografia realmente aparecera para profanar o território sagrado das artes e para decretar o fim da pintura. Era então preciso que ela soubesse o seu verdadeiro papel, o seu verdadeiro lugar, e lá permanecesse. À arte o território da criação, da imaginação, e à fotografia o território do simplesmente documental, registro fiel e objetivo do mundo visível.

Para percebermos como esse discurso separatista perdurou, vale citar as considerações de André Bazin, que em sua “Ontologia da imagem fotográfica”, escrita em 1945, afirma que:

A originalidade da fotografia com relação à pintura reside em sua objetividade essencial. Também, o grupo de lentes que constitui o olho fotográfico que substitui o olho humano chama-se precisamente ‘objetiva’. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe além de um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior forma-se automaticamente *sem intervenção criadora do homem* de acordo com um determinismo rigoroso (...) *Todas as artes baseiam-se na presença do homem; apenas na fotografia usufruímos sua ausência.* (apud DUBOIS, 1993:34-35, grifo nosso)

Mais uma vez a referência à suposta “objetividade” da imagem fotográfica se coloca como um entrave para sua inserção no território das artes. Novamente também a idéia de que a fotografia se opera na ausência do homem, como se dele não dependessem todas as escolhas que fazem, de uma simples possibilidade, uma imagem fotográfica.

De qualquer forma, o que se quer ressaltar aqui é que a fotografia precisou de muito tempo para desenvolver uma consciência teórica que desse conta de suas especificidades como *medium*, e este período inicial, até 1860 aproximadamente, momento em que ela oscilou entre a *arte* e a *indústria*, foi um período essencial para a formulação das reflexões posteriores acerca da própria fotografia, da arte e da ciência.

Importante também frisar que a maioria dos fotógrafos dessa primeira geração já havia praticado a pintura e o desenho, ou era familiarizada com o universo das artes. Dessa forma,

fica compreensível a enorme influência dos códigos e tradições pictóricos sobre a fotografia em seus primórdios. Para esse grupo de amadores:

[...] a fotografia tinha o apelo da ciência e da arte, combinando em um único meio uma demanda científica por fatos concretos, detalhes e objetividade, ao mesmo tempo em que satisfazia à necessidade de expressão pessoal, principalmente se praticada por um artista criativo. [...] A exemplo de seus colegas pintores, treinados para apreciar as tradições do Pitoresco, eles sentiam que a natureza devia ser domada, compatibilizada com a tradição. (ROGERS, 1989:8)

Em 1851, durante a primeira *Exposição Universal*, realizada no *Palácio de Cristal*, em Londres⁴⁵ a fotografia também encontrou lugar. Imagens de fotógrafos de Paris, Londres e Nova York figuraram na mostra, comprovando o reconhecimento deste novo *medium* e demonstrando também o grande interesse por ela despertado e a existência de uma espécie de “movimento fotográfico” na Europa e nos Estados Unidos.

Porém, a despeito de já existirem publicações especializadas naquele momento, como o *The Daguerreian Journal* (1850) em Nova York e o *La Lumière* (1851) em Paris, foi somente a partir de 1853 que surgiram as primeiras organizações em torno da fotografia, como a *Photographic Society of London* (1853) e a *Société Française de Photographie* (1855).

Um entrave inicial atrapalhou a popularização do calótipo e, conseqüentemente, a criação dessas agremiações, pois Talbot decidiu patentear o processo, cobrando uma taxa para seu uso⁴⁶, o que gerou grande descontentamento por parte dos estúdios fotográficos, que alegavam que “[...] o monopólio retardava o desenvolvimento da fotografia, como arte, na Grã-Bretanha [...]” (ROGERS, 1989:5). Conforme nota encontrada no livro “William Henry Fox Talbot e seu círculo familiar”:

A principal prova apresentada para apoiar essa alegação está contida nas Atas do ‘Calotype Club’, do qual Roger Fenton era sócio. Tais registros esclarecem que os planos de Fenton para montar uma organização similar à *Société Héliographique*, de Paris, foram frustrados pelos direitos de Talbot sob a patente. Só quando ambos os Presidentes, da Real Academia e da Real Sociedade de Artes (Sir Charles Eastlake e Lord Rose), enviaram uma carta a Talbot, solicitando a este que abrisse mão das proibições, é que apareceu uma real possibilidade de organizar, em Londres, uma sociedade fotográfica (a Sociedade foi inaugurada em janeiro de 1853, e existe até hoje, como Sociedade Fotográfica Real, com sede em Bath, Inglaterra, sendo

⁴⁵ A Exposição Universal era um evento que apresentava ao público em geral as novidades em máquinas e produtos industriais, verdadeiro símbolo da modernidade da época.

⁴⁶ Acredita-se que Talbot tenha tomado essa decisão mais pelo descontentamento com a falta de apoio oficial a seu invento (diferentemente de Daguerre), do que por questões financeiras, pois era um homem rico (ROGERS, 1989:5)

conhecida como a mais antiga sociedade fotográfica privada do Mundo). (ROGERS, 1989:12)

Essas agremiações, mantidas essencialmente por contribuições dos associados, tinham como principal objetivo fortalecer a arte fotográfica através da realização de pesquisas, exposições e discussões em torno da fotografia, divulgando-as através de um boletim.

Em 1855 a *Société Française de Photographie (SFP)* organiza, concomitantemente à *Exposição Universal de Paris*, a sua primeira mostra fotográfica. Essa exposição configurou-se também numa reação, pois, como o espaço reservado para as fotografias na *Exposição Universal* fora o *Palácio da Indústria*, e não o *Palácio das Belas-Artes*, fica clara a vinculação da fotografia somente à técnica. Dessa forma, a mostra realizada pela *SFP* constitui-se numa afirmação enérgica da fotografia como arte.

Na década de 1860 o debate continua, mas o rápido desenvolvimento da indústria fotográfica acaba levando também a outras questões. Eugene Disdéri cria o *carté de visite*, fotografia de baixo custo e pequeno tamanho (media aproximadamente 6 x 9 cm), popularizando o retrato fotográfico, o que faz aumentar a concorrência entre os estúdios fotográficos. A industrialização e conseqüente *banalização* da imagem fotográfica acaba gerando uma reação por parte dos defensores da fotografia artística, que viam na sua massificação a fatal queda da qualidade da imagem e um entrave ao seu potencial “valor estético”.

Nessa conjuntura, tentando, pois, superar a idéia de fotografia apenas como registro ou técnica, muitos fotógrafos, ainda no século XIX, buscaram incutir em suas imagens intervenções intencionais. Aspirando à expressão artística através da fotografia, lançam mão de recursos e efeitos para imprimir neste meio, a idéia de *criação* (recortes, composição de negativos, retoques...), realizando uma fotografia conhecida mais tarde como “pictorialista” e que tentava, claramente, inserir-se no campo das artes através de uma aproximação com a pintura.

3.2 O PICTORIALISMO

Como lembra Susan Sontag, quando surge, a fotografia era para poucos. Os equipamentos eram caríssimos e complexos, apenas seus inventores ou aficionados estudiosos conseguiam manipulá-los. Segundo ela, a fotografia, em seus primórdios, era:

O equipamento dos inteligentes, dos ricos e dos obcecados.[...] Como não havia fotógrafos profissionais também não podiam existir amadores, e fotografar não tinha uma utilidade social evidente; era uma atividade gratuita, ou seja artística, com poucas pretensões de se transformar em arte. Só com a sua industrialização é que a fotografia se assumiu como arte. A industrialização, ao estabelecer utilidades sociais para as atividades do fotógrafo, provocou reações que reforçaram a autoconsciência da fotografia como arte. (1986:17)

Mas este foi, sem dúvida, um longo caminho. Sendo inicialmente um processo que dependia de conhecimentos profundos de física e química, a popularização da prática fotográfica acontece muito rapidamente, a partir da industrialização dos filmes e do papel fotográfico e da criação de laboratórios profissionais de revelação. O tamanho das câmeras é reduzido cada vez mais, até que se tornam portáteis e com o slogan: “*Você aperta o botão, nós fazemos o resto*”, já em 1888 a Kodak demonstra as facilidades que se colocam para o público. Porém, tanto pela aparente objetividade (onde imaginação e atividade criadora não teriam lugar), quanto pela rápida democratização (ou mesmo banalização do processo) a fotografia verá cada vez mais aumentadas as dificuldades de se inserir no universo artístico.

Essa nova categoria de amadores que surge com a industrialização da fotografia, chamados pejorativamente por alguns de “batedores de chapas”, diferentemente daquele grupo da década de 1850 (que pretendia realizar “fotografias artísticas”), vê na produção de imagens apenas a possibilidade de um registro prazeroso de cenas ou momentos, sem pretensões estéticas ou maiores reflexões. É nesse contexto (e também como reação a eles) que nasce um novo segmento de fotógrafos amadores, que objetivam reafirmar o lugar da fotografia no campo da arte. São eles os fundadores do *pictorialismo*, um movimento que buscará na fotografia a possibilidade de expressão artística. Portanto, com a crescente dificuldade de relação entre práticas comerciais e artísticas, o século XIX vê surgir uma nova classe de fotógrafos amadores⁴⁷ que, livres para produzir imagens como meio de expressão artística, já

⁴⁷ Entre esses amadores da fotografia com aspirações artísticas podemos destacar Julia Margareth Cameron e Lewis Carrol.

que não dependiam da atividade fotográfica como fonte de renda, começam a se reunir também em torno de agremiações, os *fotoclubes*.

Dessa forma, observamos que, se por um lado o *fotoclubismo* surgiu justamente a partir das possibilidades que a industrialização da fotografia proporcionou, por outro, foi também uma forma de reação a essa massificação, numa tentativa de retomar parte do prestígio que a fotografia parecia ter perdido através de sua popularização. O que se vê na fotografia fotoclubista neste momento é, portanto, uma busca do estatuto de arte através de uma estética “*pictorialista*”⁴⁸ fundamentada na pintura do século XIX, e que busca nela o referencial temático e estético para se impor. Assim, o movimento fotoclubista surge dentro de um panorama que via no pictorialismo uma reação à massificação da prática fotográfica. Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva: “O alto nível de sofisticação da técnica pictorialista tornava a prática fotográfica outra vez inacessível e, além disso, impossibilitava a reprodução das imagens que ficavam confinadas a uma circulação muito restrita, totalmente elitizada.” (2004:26).

Apesar do auge do pictorialismo estar identificado cronologicamente entre 1890 e 1914, encontramos suas bases já lançadas em fotógrafos considerados “acadêmicos”, como Oscar Rejlander (1813-1875) e Henry Peach Robinson (1830-1901), que exerceram sobre o movimento uma grande influência. No trabalho intitulado *The two ways of life*⁴⁹ (“Os dois caminhos da vida”) (fotografia 13), produzido em 1857, Oscar Rejlander se vale da composição de 30 negativos⁵⁰ e recorre a 16 modelos, para formar a imagem final. Para esse fotógrafo, a fotomontagem⁵¹ provava que a fotografia podia ser elaborada e complexa, como as composições pictóricas. Assim, já que a maior crítica a ela era a de ser um processo meramente mecânico, acreditava que através da idealização e composição minuciosamente

⁴⁸ A origem etimológica do termo pictorialismo vem do termo inglês *pictorial photography*, onde *pictorial* origina-se da palavra *picture*, que significa imagem ou quadro e que difere, portanto do termo *painting*, este sim, que se refere à pintura. (Mello, 1998:35)

⁴⁹ Essa fotografia possuía grandes dimensões e o fotógrafo levou seis semanas para terminar a impressão final. Ele a produziu especialmente para a exposição *Art Treasures Exhibition*, acontecida em 1857, em Manchester, uma das mais importantes mostras do século XIX, onde, além de fotografias, desenhos, pinturas e gravuras de todo o mundo foram expostas, incluindo obras do Oriente. A fotocomposição de Rejlander foi comprada pela Rainha Vitória. (NEWHALL, 1988:74, tradução nossa)

⁵⁰ A invenção da técnica da combinação de negativos é atribuída ao fotógrafo Gustave Le Gray.

⁵¹ Termo usado para se referir à associação de duas ou mais imagens para formar uma terceira. A forma mais simples é a colagem, onde imagens positivas são agrupadas e refotografadas. Mas também pode-se fazer uso da dupla exposição ou múltipla exposição, utilizando-se um mesmo negativo para diversas tomadas. Outra forma de se produzir uma fotomontagem é ampliando-se apenas partes de diversos negativos sobre um mesmo papel fotográfico ou mesmo valer-se de um “sanduíche de negativos”, juntando-se dois ou mais para produzir uma terceira imagem em positivo.

planejadas, a fotografia poderia ser considerada (tal como já citara Leonardo da Vinci com relação à pintura), “coisa mental”.



Fotografia 13 - Oscar Rejlander: *The two ways of life*, 1857.

Fonte: NEWHALL, 1988:75.

Nessa fotografia, uma alegoria acerca dos dois caminhos possíveis ao homem (o da correção no lado direito e do “desvio” no lado esquerdo), reina a atmosfera da pintura Pré-Rafaelita⁵², muito em voga na época. Isso pode ser percebido desde a composição em si até ao fato de todas as figuras, mesmo as do segundo e do terceiro plano, serem nítidas e detalhadas, de forma diferente de uma visão natural. O que vemos na fotomontagem de Rejlander é, portanto, um “quadro vivo”, onde nada é casual e as pessoas são vestidas e colocadas em determinada composição de forma previamente calculada, a fim de serem fotografadas. As várias fotografias são então “amalgamadas” para se tornarem uma única imagem final, previamente concebida pelo artista-fotógrafo.

Também Henry Peach Robinson, que além de fotógrafo era pintor e gravador, seguiu a vertente academicista, chegando a publicar, em 1869, o livro *Pictorial Effect in Photography*, (na época também traduzido para o francês e o alemão) com muitas ilustrações e exemplos de como tratar a fotografia a partir das regras tradicionalmente aplicáveis à pintura, incentivando a confecção de esboços em desenho antes de fotografar (fotografia 14) e a montagem de negativos (fotografia 15).

⁵² O movimento de pintura Pré-Rafaelita, que brota do Romantismo inglês também muito se valeu de fotografias como “auxiliar” da pintura.



Fotografia 14 - Henry Peach Robinson, *Estudo para fotografia com colagem.*

Fonte: <http://www.exibart.com/foto>



Fotografia 15 - Robinson, *Fading away*, 1958.
Composição de 5 negativos.

Fonte: NEWHALL, 1988:76

Nessas fotomontagens Robinson exemplifica como o fotógrafo pode “forçar” a imagem fotográfica a se conformar às regras de composição acadêmicas e, assim, acredita estar provando a sua capacidade de transformação e interpretação. Como de hábito, ele faz um desenho prévio, ao qual a imagem fotográfica deverá se adequar. Depois fotografa separadamente os motivos, para então reuni-los conforme sua composição em desenho, chegando mesmo a valer-se de painéis pintados como fundo. Em seu livro, Robinson ressalta que os fotógrafos devem, no intuito de produzir belas imagens, “misturar o real e o artificial” (apud NEUHALL, 1988:78, trad. nossa) e suas concepções tornaram-se uma grande referência para aqueles que quisessem produzir fotografias “artísticas”.

Segundo Mello (1998:29), o período entre as décadas de 1850 e 1860 constituiu-se num momento de grande importância para a história da fotografia, já que questões relativas ao estatuto da imagem fotográfica eram colocadas em xeque e debatidas pela primeira vez. Acerca de Robinson, cujas idéias sobre *fotografia artística* permaneceram em voga por mais de duas décadas, a autora destaca que:

Embora suas idéias não resolvessem de forma definitiva a relação arte-fotografia e acabassem por colocar outra questão- a da fotografia imitando a pintura- elas conferiram destaque especial à sensibilidade do fotógrafo, associada aos efeitos mecânicos da câmara, e abriram caminho para um vasto campo de possibilidades da imagem fotográfica. (1998:29)

Mas as intervenções na imagem através de fotocomposições geraram também críticas, pois foram vistas como uma descaracterização da fotografia. Reagindo a essa tendência artificial, o

fotógrafo Peter Henry Emerson⁵³ (1856-1936) lança, em 1880, o “*Movimento Naturalista*”, onde propunha uma fotografia mais natural e próxima da experiência *visual*. Inspirando-se nas pesquisas científicas de Helmholtz acerca da visão humana, publica, em 1889, o manifesto *Naturalistic Photography*, enviando uma cópia para todos os fotoclubes ingleses.

Porém, aqui novamente se percebe o profundo entrelaçamento da fotografia com as tendências pictóricas vigentes, pois o discurso de Emerson aproxima-se muito das aspirações dos impressionistas, que almejavam também capturar em sua pintura as impressões *tais como eram percebidas pelo olho humano*. Buscando então uma fotografia que registrasse a imagem “como o olho a vê”, ele propõe acentuar o foco numa região, deixando outras áreas desfocadas (fotografia 16). Assim, apesar de criticar as intervenções na imagem fotográfica, ele também aproxima-se das estéticas pictóricas vigentes, como o realismo (muitas de suas imagens do interior da Inglaterra lembram pinturas de Millet e de Whistler) e o impressionismo. Mas, não se pode negar que Emerson muito contribuiu para reflexões em torno da questão, pois lança a idéia de que o fotógrafo, enquanto *mediador* entre a realidade e a câmera, é também um *intérprete* da mesma. Dessa forma, põe abaixo a idéia da fotografia como transparência total e “registro fiel”, inserindo-a no campo da *representação* e da *interpretação*.



Fotografia 16 - Peter Henry Emerson: *Gathering Water Lilies*, 1886.

Fonte: NEWHALL, 1988:143.

⁵³ Peter Henry Emerson nasceu em Cuba, mas, filho de pai britânico, muda-se para a Inglaterra em 1869, formando-se médico em 1885. Porém, logo abandona a medicina e passa a atuar como escritor e fotógrafo.

O *pictorialismo* surgirá, portanto, no final do século XIX, a partir de debates e teorias em torno da fotografia como arte. Começando pela Inglaterra, França e Estados Unidos, ele se expande, atingindo entre 1890 e 1914 o seu período de auge. Foi um movimento que reuniu fotógrafos inconformados com a visão da fotografia como mero registro da realidade e que aspiravam produzir imagens fotográficas que fossem reconhecidas como arte, buscando superar o aspecto mimético e documental desse meio através da imitação dos padrões e da estética da pintura em voga na segunda metade do século XIX, especialmente o romantismo, o realismo e o impressionismo.

Para alcançar seus objetivos e conseguir efeitos parecidos com a pintura, os fotógrafos pictorialistas passam a desenvolver técnicas baseadas, sobretudo, em recursos químicos. Além disso, interferiam nos negativos e nas cópias fotográficas, abusando dos retoques para suprimir ou acrescentar elementos ou intensificar claros e escuros (utilizando borracha, pincel ou espátula), fazendo fotocomposições através de recortes, colagens e montagens de negativos. Conseguiram também uma variação de tons e efeitos através de técnicas como a goma bicromatada⁵⁴ e o bromóleo⁵⁵. Até as objetivas foram reestruturadas para a obtenção de um foco mais suave (chegavam mesmo a utilizar óleo na lente das objetivas ou a colocação de gaze na tentativa de tornar o foco mais difuso), lembrando a pintura impressionista. Segundo Mello (1998:37), as cópias fotográficas produzidas dessa forma eram vendidas a preços elevados, geralmente com tiragem limitada, o que levava à destruição dos negativos para garantir a unicidade das mesmas. Aspirava-se, assim, à aura da obra única, tal como Walter Benjamin a conceituaria.

Dentro desta concepção, o grupo *Linked Ring Brotherhood*, criado em Londres em 1892, assim como o *Câmera Club de Viena*, o *Photo Club de Paris* e o *Gesellschaft*, na Alemanha, entre outros, buscavam, introduzir a fotografia no campo da arte através da confecção de cópias únicas e de intervenções intencionais na imagem. Nos Estados Unidos, podemos destacar o *Câmera Club* de Nova York. Segundo Costa e Silva:

Para os pictorialistas a fotografia não possuía uma natureza artística, não detinha uma historicidade palpável e era o resultado apenas da evolução de operações

⁵⁴ Processo muito utilizado no final do século XIX e que, resumidamente, consiste em cobrir o papel com goma arábica misturada ao dicromato de potássio, formando a goma bicromatada, que contém pigmentos coloridos em suspensão possibilitando, dessa forma, o uso da cor.

⁵⁵ Processo que surge nos primeiros anos do século XX e que consiste em branquear as zonas escuras de uma prova fotográfica em papel de brometo, pintando-as depois com um pigmento oleoso.

técnicas definidas. Se a fotografia não era arte, a partir de suas intervenções pictoriais tornava-se arte. [...] (2004:26-27)

É preciso ressaltar ainda que o fotopictorialismo não produziu uma estética única e conceitualmente definida (MÉLON, 1986:93), manifestando-se através de formas variadas. Esta estética ganha ainda maior impulso a partir da primeira exposição do *Câmera Club de Viena*, em 1891, onde estiveram expostas cerca de 600 fotografias selecionadas por um júri formado por pintores e escultores. E, apesar da história da fotografia até recentemente (pelo menos até 1980) ter tratado o fotopictorialismo com certo desprezo, sendo visto por estudiosos do assunto até como um “atraso” na linguagem fotográfica, hoje ele já é percebido com novos olhos, não se podendo negar suas contribuições no sentido de conferir à fotografia o estatuto de obra de arte, mesmo que a partir das reivindicações de equiparação com a pintura. Para Maria Teresa Bandeira de Mello:

O fotógrafo pictorialista, por seu turno, se envolve no ato fotográfico, impõe sua presença na relação de força que une o real à sua imagem, personaliza o olhar da objetiva. Com isso, a imagem se faz autônoma em relação ao objeto para se abrir às impressões particulares do operador. Dessa forma, ele descobre que ultrapassa a técnica, no sentido estrito, e faz da fotografia o resultado da intervenção contínua do sujeito. O ato fotográfico torna-se um ato de confrontação do indivíduo com o real, e a imagem, um produto marcado por esse conflito. (1998:38)

Na última década do século XIX e primeira década do século XX cresce o número de agremiações de fotógrafos, onde os associados buscavam trocar experiências, promovendo também Salões anuais e exposições internacionais. Esses fotoclubes contribuíram para o desenvolvimento da prática fotográfica e, a partir deles, a fotografia artística passa a ganhar cada vez mais espaço na mídia. Assim, a imprensa em geral passa a divulgar e também a discutir a arte fotográfica. Alguns fotoclubes chegavam mesmo a publicar boletins informativos e catálogos dos salões por eles realizados (que eram enviados para as demais associações), gerando uma troca rica de informações e imagens.

Nos Estados Unidos o pictorialismo também teve grande repercussão e muitos adeptos, porém é perceptível, nesse momento, a preferência dos fotógrafos americanos pela estética naturalista, que buscava o uso de técnicas puramente fotográficas. Nesse sentido, Alfred Stieglitz⁵⁶, já em 1902, lidera um grupo de fotógrafos e funda a *Photo-Secession*⁵⁷, que

⁵⁶ Alfred Stieglitz era americano, mas mudou-se com a família aos 17 anos para a Alemanha, onde estudou fotografia numa faculdade em Berlim, retornando depois aos Estados Unidos.

buscava na fotografia um meio de expressão próprio. De 1903 a 1917 Stieglitz editou a revista *Câmera Work*, que divulgava as idéias do grupo através de textos e imagens dos mais renomados fotógrafos americanos e europeus. Funda também em 1905, na Quinta Avenida, em Nova York, a *Little Galery*, ou *Galeria 291*⁵⁷, uma sala de exposições de fotografias, pinturas e esculturas, e que também muito contribuiu para divulgar as imagens fotográficas do grupo (MÉLON, 1986:98).

Stieglitz, à frente da *Photo-Secession*, contribuiu, inicialmente, para a disseminação do pictorialismo, realizando centenas de exposições nos Estados Unidos e Europa. Porém, nota-se já a partir de 1908, na exposição do Salão fotográfico do grupo inglês *Linked Ring*, um afastamento dos cânones pictorialistas.

Passando a praticar desde o começo do século XX a *Straight Photography* (fotografia direta, pura), livre de manipulações técnicas e retoques, Stieglitz e os fotógrafos desta vertente passam a propor somente a utilização das propriedades e características de seu *medium*, buscando exercitar o seu olhar através da produção de imagens com forte sentido composicional, privilegiando o jogo de formas, a composição geométrica e cenas urbanas, em consonância com a pintura abstrata que começa a surgir. Dessa forma, a partir de 1910, tanto a *Galeria 291* quanto a revista *Câmera Work* passam a divulgar também outras categorias de arte moderna, sendo o último número dessa revista, de 1917, dedicado à obra de Paul Strand, o principal representante da *Straight photography* e um dos primeiros fotógrafos a buscar uma estética realmente moderna.

Como ele, Alfred Stieglitz também é considerado por muitos como um dos precursores dessa nova estética, não só por sua atuação frente à *Photo-Secession*, como também por sua própria produção fotográfica que passa a utilizar temáticas pouco convencionais para a época, tidas como “impróprias” para a arte fotográfica como prédios e arranha-céus de Nova York, valendo-se, para isso, de meios estritamente fotográficos.

⁵⁷ O nome *Photo-Secession* refere-se às exposições denominadas *Secession*, que no final do século XIX reuniu artistas em Berlim e Viena e que intensionavam uma ruptura com os preceitos da arte acadêmica.

⁵⁸ Neste e em outros locais, Stieglitz promoveu também o trabalho de pintores modernos como Picasso, Matisse e Braque.

3.3 A FOTOGRAFIA MODERNA E A INFLUÊNCIA DA ESTÉTICA DOCUMENTAL E DO FOTOJORNALISMO NA PRODUÇÃO IMAGÉTICA FOTOCLUBISTA

A “Fotografia Moderna” surge, portanto, já nos primórdios do século XX, quando as questões relativas ao pictorialismo começam a ser colocadas em xeque, sendo o fotógrafo Eugène Atget considerado hoje como um de seus precursores. Nesse sentido, teve também extrema importância o grupo *Photo Secession*. A visão romântica, relacionada à intervenção manual, artesanal, e à cópia única, é questionada. Desenvolve-se uma nova postura que busca se firmar sobre a autonomia dos meios fotográficos e o jogo de formas. Fazendo uso da *Straight photography*, fotógrafos deste grupo, como Alfred Stieglitz (1864-1946), Paul Strand (1890-1976), Edward Weston (1886-1958) (fotografia 17), e Anselm Adams (1902-1984) começam a disseminar uma nova estética fotográfica.

O termo *Straight photography* foi cunhado pelo poeta e crítico de arte Sadakichi Hartmann, em 1904, no texto *Um apelo em Favor da Fotografia Direta*, onde comenta a produção do grupo norte americano *Photo-Secession*. Em suas palavras: “Eu não desejo que ele (o fotógrafo) se torne menos artístico do que ele é hoje, ao contrário, eu quero que ele seja mais artístico, mas apenas com meios legítimos.” (NEWHALL, 1988:167, trad. nossa)

Os fotógrafos dessa vertente passam a valer-se apenas das características ópticas e químicas intrínsecas ao aparato fotográfico, como a escolha das lentes, filtros, cortes, variações de ângulos de tomada e de iluminação, em detrimento das intervenções manuais típicas do pictorialismo, para se expressar. A fotografia passa a privilegiar a tomada direta, focando no detalhe, e não do objeto em si como um todo. Também são escolhidos ângulos inusitados e um jogo de iluminação que saliente as formas, mesmo que em prejuízo da compreensão total do referente. Exploram as linhas, texturas, a dualidade luzes/sombras bastante marcadas, a contraluz, e os objetos passam a ser tratados mais em função da composição geométrica que sugerem ao olhar curioso do fotógrafo. Acontece um rompimento declarado com a perspectiva linear ou unilocular (como na pintura abstrata ou no cubismo), dessa forma, “a fotografia moderna tornou-se o elo entre duas realidades antagônicas da arte do século XX: a figuração e a abstração” (COSTA & SILVA, 2004:80)



Fotografia 17 - Edward Weston, *Nude*, 1925.

Fonte: NEWHALL, 1988:185.

Observa-se, então, que a linguagem fotográfica passa, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, a buscar também um projeto moderno e a redefinir suas bases estéticas, alinhando-se às novas vanguardas surgidas no meio artístico, como o cubismo, o abstracionismo, o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo.

Em 1932, Edward Weston, Anselm Adams e outros partidários das concepções de Stieglitz e Strand formam o grupo *F/64*⁵⁹, pregando a perfeição da tiragem (com clareza e definição máximas) e o respeito pelas características dos materiais. O grupo buscava utilizar negativos com extremo foco, retornando também às lentes de grande formato (20x25). Ainda nos Estados Unidos destaca-se também a atuação de Man Ray⁶⁰ (fotografia 18), que durante a segunda década do século XX, introduziu diversas inovações artísticas na linguagem fotográfica. Na Europa, outros diversos artistas vanguardistas, de maneira individual, passam, da mesma forma, a utilizar fotografias com propostas totalmente novas, desde Lászlo Moholy-Nagy (fotografia 19), passando por Kasimir Malevith, René Magrite, Max Ernst, George Grosz, Giulio Bragaglia, Giacomo Balla, para citar só alguns. Dessa maneira, a fotografia passa a buscar uma linguagem autônoma, e que se alinha com a produção revolucionária da arte moderna.

⁵⁹ O nome faz referência ao número que identifica a menor abertura de diafragma usada nas lentes fotográficas da época, para obter o máximo de clareza e definição de detalhes, bem como grande profundidade de campo.

⁶⁰ Man Ray foi o criador dos *Rayographs* (ou raiogramas), um fotograma onde a imagem se formava mediante o depósito de objetos diretamente sobre o papel sensível, sem o uso da câmera, e onde ele utilizava principalmente materiais translúcidos ou transparentes, gerando composições formais inusitadas.



Fotografia 18 - Man Ray, *Spiral and Smoke*, 1923.

Rayograma. Fonte: <http://www.arts.arizona.edu>



Fotografia 19 - László Moholy-Nagy, *Jealousy*, 1927.

Fotomontagem e nanquin. Fonte: NEWHALL, 1988:215.

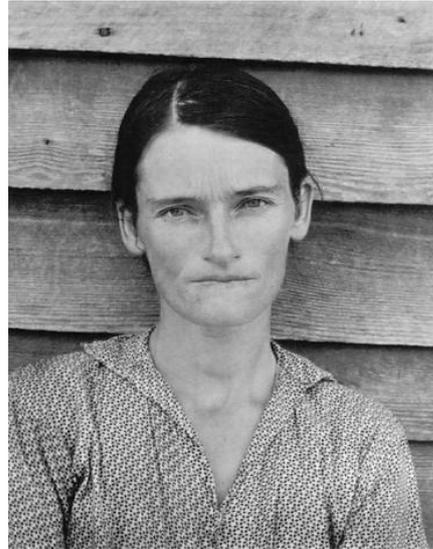
No interior dos fotoclubes a nova estética moderna passa a conviver lado a lado com a produção fotográfica pictorialista, o que pode ser facilmente constatado nos catálogos dos seus Salões de Arte Fotográfica. Mas, além dessas duas estéticas predominantes, com o rápido crescimento do número de jornais, periódicos e revistas ilustradas, também o fotojornalismo, a fotografia documental e a fotopublicidade terão reflexos sobre o movimento fotoclubista.

A estética documental, que teve grande repercussão no século XIX e princípio do século XX, caracterizou-se pela busca de traduzir em imagens (geralmente uma série) uma determinada realidade, possuindo forte caráter ideológico. Um bom exemplo dessa vertente fotográfica são as imagens feitas pelo americano Walker Evans (1903-1975) (fotografias 20 e 21), que produz uma grande série de fotografias durante o período da *Grande Depressão*, revelando, através de suas lentes, a miséria em que viviam os agricultores americanos. Já o fotojornalismo, grosso modo, difere-se da fotografia documental por trabalhar mais o registro de fatos e aspirar à publicação da imagem nos meios de comunicação, explorando tomadas mais espontâneas e com um enquadramento mais aberto.



Fotografia 20 - Walker Evans, *Washroom Burroughs, and dining area of Floyd Burrough's*, 1936.

Fonte: NEWHALL, 1988:241.



Fotografia 21 - Walker Evans: *Allie Mae. Wife of a cotton Sharecropper*, 1936.

Fonte: NEWHALL, 1988:240.

O desenvolvimento do fotojornalismo e da fotopublicidade se deram fora do ambiente fotoclubista, mas acabam influenciando a criação de um novo olhar que acaba afetando os integrantes dos fotoclubes, contribuindo, principalmente, para um retorno ao figurativismo. Como afirma Ana Rita Vidica Fernandes:

A estética do fotojornalismo e da fotografia documental não foi incorporada como linha direcional da prática fotográfica no movimento fotoclubista. Entretanto, percebe-se a adesão a alguns critérios e características visuais. Cria-se, com isso, um diálogo com a fotografia exercida fora do ambiente dos fotoclubes, proporcionando uma mudança, não na sua base, mas no resultado visual de algumas produções fotográficas. (2007:112)

Dessa forma, a produção fotoclubista abarcava estéticas diversas, que transitavam livremente entre o pictorialismo, a fotografia moderna e as influências do fotojornalismo e da fotopublicidade, existindo associações consideradas mais conservadoras ou mais “modernas”, de acordo não só com a sua produção fotográfica, mas também com as suas preferências expostas através das seleções realizadas pelas comissões julgadoras em seus Salões Fotográficos.

3.4 O MOVIMENTO FOTOCLUBISTA NO BRASIL

Como citado anteriormente, na Europa as primeiras agremiações em torno da Fotografia surgem no princípio da década de 50 do século XIX. Já no Brasil, o fenômeno do fotoclubismo tem início bem mais tarde, em 1910 com a fundação do *Photo Club do Rio de Janeiro*, mas que teve pequena duração. Foi somente com a fundação do *Photo Club Brasileiro*⁶¹, em 1923, também no RJ, que essa prática começará a ganhar consistência no país. Esse atraso se deve, principalmente, ao fato de que, enquanto na Europa a popularização da prática acontece muito rapidamente, através da industrialização e consequente barateamento e acessibilidade dos processos fotográficos, no Brasil isso não aconteceu. Aqui, a divulgação da fotografia ficou restrita a poucos profissionais, a maioria estrangeiros, que encontraram nela um promissor meio de vida, guardando então seu “segredo” a sete chaves. É, portanto, com o surgimento do fotoclubismo que questões de cunho estético e artístico da fotografia passam a ser discutidas no país.

O Photo Club Brasileiro⁶² foi o responsável por organizar os primeiros Salões Fotográficos⁶³ brasileiros, na segunda década do século XX, lançando, inclusive, uma publicação própria, a revista *Photogramma*. Esse fotoclube sobreviveu até o começo dos anos 50 e encontrava-se vinculado ao movimento pictorialista, produzindo fotografias muito próximas das estéticas vigentes nas Academias de Belas Artes (fotografia 22), tanto no que diz respeito aos temas, quanto aos aspectos composicionais, aspirando à “cópia única” e valendo-se inclusive das intervenções características como retoques, o uso do *flou*⁶⁴ e de processos como a goma bicromatada e o bromóleo.

Porém, essas interferências na cópia não agradavam a todos os membros daquele fotoclube, o que acaba acarretando também aqui (como no movimento internacional) a co-existência de dois grupos distintos: aqueles que defendiam um aspecto mais artesanal (com intervenções) e aqueles que buscavam se valer apenas dos aspectos relacionados à prática fotográfica. Mas

⁶¹ Muitos associados do *Foto Club do Rio de Janeiro* passam a integrar também o *Photo Club Brasileiro*.

⁶² Para saber mais a respeito, consultar o livro de MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

⁶³ De 1924 até 1939, o Photo Club Brasileiro promoveu o *Salão Annual de Photographia*, exclusivo para sócios. A partir de 1940 passam a ser realizados pela mesma agremiação os *Salões Brasileiros de Fotografia*, apresentando trabalhos de profissionais e amadores, estrangeiros ou brasileiros, membros ou não do fotoclube, domiciliados no Brasil. (MELLO, 1998:70)

⁶⁴ O *flou* era um efeito bastante empregado nas fotografias pictorialistas e que conferia às imagens um efeito enevoado (lembrando muito a pintura impressionista).

mesmo nesse último grupo, percebe-se que os fotógrafos almejavam, seja através da composição ou da iluminação, imprimir um caráter artístico na fotografia ao modo das obras pictóricas acadêmicas, valendo-se, principalmente, das temáticas recorrentes na Academia de Belas Artes, como paisagem, marinhas, retratos, nus e natureza-morta. Portanto, assim como no exterior, o movimento fotoclubista no Brasil tem início a partir das práticas pictorialistas e uma prática moderna só ocorreria na década de 40, a partir de um fotoclube paulista, o Foto Cine Clube Bandeirante.



Fotografia 22 - Fernando Guerra Duval, *Paisagem*, 1930, (bromóleo)⁶⁵.

Fonte: MELLO, 1988:98.

Antes dele, São Paulo viu nascer, em 1926, a *Sociedade Paulista de Fotografia*, mas que durou apenas três anos. Foi somente com a criação, em 1939, do *Foto Clube Bandeirante (FCB)*, que tem seu nome alterado em 1945 para *Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)*, após a criação do Departamento de Cinema, que o fotoclubismo ganha força e se irradia por todo o país, sendo também dentro dele que surgirá essa nova estética fotográfica mais moderna, através das experiências de alguns pioneiros, geralmente mais jovens, e que haviam tido pouco contato com a prática pictorialista (COSTA & SILVA, 2004:37). O pictorialismo, no entanto, não se extingue totalmente, e ainda perdurará por um bom tempo, porém não tanto pela técnica pictórica, que norteou a fotografia artística das décadas de 20 e 30, mas na busca, ainda, das regras de composição clássicas (como o retângulo áureo), seja através do sentido de equilíbrio e harmonia da composição, seja em temas que também se podem caracterizar como típicos da pintura acadêmica: marinhas, paisagens, nus, crianças, belas mulheres e alegorias.

⁶⁵ Exibida na revista Photograma nº 33, julho 1930.

Tendo sido fundado dentro do ideal de defesa da fotografia como arte, segundo a concepção pictorialista, os anos 40 puderam assistir ao desenvolvimento dessa nova estética fotográfica através da produção de alguns pioneiros integrantes do *FCCB*. Essa mudança aconteceu mais fortemente na cidade de São Paulo, principal centro cosmopolita brasileiro, a partir do final da 2ª Guerra, num novo contexto pautado por ideais de renovação e progresso. Nesse sentido, Vanessa Sobrino, comentando a nova produção fotográfica do *FCCB*, afirma que:

[...] a fundação dos museus de arte, a arquitetura moderna e as exposições de artistas modernos internacionais, tangenciam a produção fotográfica do Clube por uma atualização da prática fotográfica. Essa relação pode ser vista também nas experiências dos fotógrafos, ou pelo intenso intercâmbio do *FCCB* com as revistas e produções fotográficas de associações estrangeiras. (acesso em 16/10/2007)

Já Heloísa Espada argumenta, em seu artigo intitulado *Panamericanismo e Straight Photography como impulsos da Fotografia moderna paulistana* (2006:48-57), que a fotografia moderna no Brasil teve como influências importantes o contato dos membros dos fotoclubes com a fotografia moderna norte americana, a partir da exposição “Fotografia Artística”, na exposição que acontece na Biblioteca Municipal de São Paulo em 1947, que apresentou fotografias trazidas do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA).

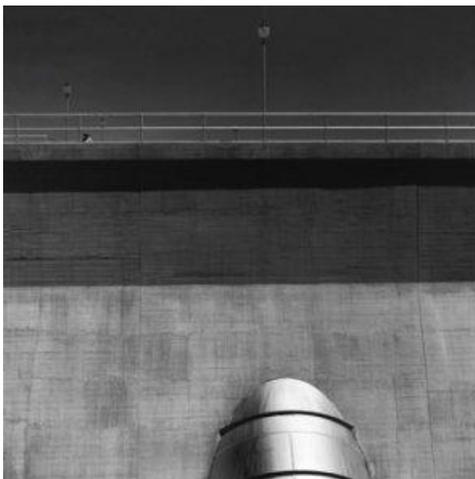
O fato é que nos Salões realizados pelo Foto Cine Clube Bandeirante, a partir de onde a fotografia moderna começa a se expandir pelo país, a preferência recai sobre essa estética, que alinhava-se à produção das vanguardas brasileiras nas artes plásticas naquele momento, vinculadas ao abstracionismo, ao concretismo e ao neoconcretismo⁶⁶, com muita ênfase na geometrização e exploração de formas, linhas e planos.

Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004:144), foram três as fases por que passou esta experiência moderna no interior do Foto Cine Clube Bandeirante: a *Fase dos Pioneiros* (que durou até 1950); a *Escola Paulista* (com a disseminação da experiência moderna do *FCCB*) e a *Diluição da Experiência Moderna* (ao final da década de 50), sendo a primeira fase caracterizada pelo experimentalismo de alguns fotógrafos que, apesar das

⁶⁶ Foi somente no final da década de 40 que surgiram, em São Paulo e no Rio de Janeiro, os primeiros núcleos de artistas abstratos. Já o *Concretismo* surge em São Paulo na década de 50, tendo como líder Waldemar Cordeiro. Este movimento organizou-se a partir da exposição das obras de Max Bill (no MASP, em 1950 e vencedor do prêmio de escultura na 1ª Bienal de Artes de São Paulo, em 1951), bem como do lançamento do *Grupo Ruptura*, em 1952. Já o *Neoconcretismo* surge no Rio de Janeiro como uma reação ao Concretismo, a partir de dissidentes do grupo paulista encabeçados por Ferreira Gullar, lançando em 23 de março de 1959 o Manifesto Neoconcreto, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e realizando no mesmo ano no MAM do RJ a Exposição de Arte Neoconcreta.

diferenças nas suas pesquisas individuais, buscavam instaurar uma nova linguagem no meio fotográfico brasileiro.

Foram, portanto, alguns pioneiros deste fotoclube, como José Yalenti , Thomaz Farkaz (fotografia 23), German Lorca (fotografia 24) e Geraldo de Barros, aos quais se juntaram depois outros nomes como Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Gaspar Gasparian, Gertrudes Altschul, entre outros⁶⁷, os principais responsáveis pela introdução da “fotografia moderna” no interior do fotoclubismo brasileiro, o que levou alguns pensadores da época a se referirem à produção do FCCB com o termo *Escola Paulista* sendo também a partir dela a fotografia começa a penetrar nos museus e a ser respeitada por críticos como Pietro Maria Bardi, Walter Zanini e Sérgio Milliet, que passam a acompanhar as realizações do Clube, visto, então, como local de produção de arte moderna em São Paulo (HERKENHOFF; 1983:44) .



Fotografia 23 - Thomaz Farkas, *Barragem de Usina*.

Fonte: COSTA & SILVA, 2004:136.



Fotografia 24 - German Lorca, *Malandragem*.

Fonte: COSTA & SILVA, 2004:146.

A produção fotográfica moderna do FCCB foi polissêmica e atenta com a atualização que permeava a produção cultural em São Paulo. A estética fotográfica moderna buscou a superação da “visão de cíclope” (MACHADO, 1984:27), característica da perspectiva linear (criada no Renascimento), através da escolha de ângulos pouco comuns e que remetem ao jogo de formas e à abstração. Importante, porém, salientar que esta “nova” fotografia acatará

⁶⁷ Também o nome de José Oiticica Filho (1906-1964), representante do fotoclubismo carioca (mas que se filiou também ao FCCB de São Paulo) não pode ser esquecido dentro deste contexto, com uma produção fotográfica extremamente arrojada, tendo sido incluído na lista da FIAP (Fédération Internationale de L'Art Photographique) como um dos melhores fotógrafos do mundo.

tanto a tradição da captação direta do referente quanto a prática de intervenção nas cópias e negativos⁶⁸. Assim, na busca por novos paradigmas na linguagem fotográfica, muitos integrantes do FCCB valiam-se frequentemente de recursos como a múltipla exposição, a movimentação proposital da câmera no momento do disparo, o uso de velocidades “inadequadas” e de diferentes tipos de montagens fotográficas, a exploração do alto-contraste, além de intervenções na cópia para suprimir ou acrescentar elementos (COSTA & SILVA, 2004:53)

Já outro grupo de fotógrafos da mesma agremiação, acreditava que não era o emprego técnico que definia as condições de uma fotografia moderna, mas sim a visão do fotógrafo, explicitada pela escolha do referente, pelo seu enquadramento inusitado, pelos ângulos de tomada pouco tradicionais, pela exploração de uma iluminação que busca claros e escuros radicais (como a contraluz) e pelo privilégio concedido às formas, linhas e planos (com acentuado caráter geométrico) em detrimento da compreensão do referente.

Vanessa Sobrino (acesso em 16/10/2007) observa que, a partir de 1946, o FCCB busca se sobressair como representante da fotografia artística na cidade de São Paulo, realizando exposições dos seus fotógrafos em galerias e centros de ensino e cultura, além de prestar serviços fotográficos, como concursos e excursões fotográficas, a fim de promover entidades patrocinadoras (como o SESC). Dessa forma, as parcerias, principalmente com o poder público, acabam contribuindo para transformá-lo em Utilidade Pública, pela lei de 1948. Neste sentido, Lenzini conclui que:

Na rede de significados desses múltiplos entrosamentos das produções artísticas e culturais, considera-se que a produção fotográfica mesmo advinda de um fotoclube, que pressupõe um circuito fechado, seja percebida como parte ativa na construção de uma modernidade visual, no exercício de fortalecer os laços com uma dinâmica cultural do presente.

Mas, a despeito de toda essa revolução que se opera no meio fotográfico nos anos 40, a fotografia como arte demora a se consagrar no Brasil. E cabe aqui ressaltar que nem a *Semana de Arte Moderna de 1922*, que aconteceu no Teatro Municipal em São Paulo (e que contemplou a pintura, a escultura, a música, a arquitetura e a literatura), não mencionou nem a

⁶⁸ Neste sentido, era muito usual o uso da técnica da *solarização*, um processo em que o fotógrafo acendia rapidamente a luz no laboratório durante a revelação do negativo ou da cópia, gerando um “deslocamento” aparente do referente na imagem.

fotografia nem o cinema (apesar das vanguardas européias já fazerem, há muito tempo, uso dessas linguagens expressivas), o que demonstra que “nossos modernistas não foram tão radicais em suas propostas de renovação e de revolução em direção a uma nova sensibilidade.” (FERNANDES JUNIOR, 2003:141)

Com a crescente facilidade que se coloca para a prática fotográfica a partir da década de 40, propaga-se rapidamente o fenômeno do fotoclubismo, especialmente entre a classe média da sociedade brasileira, tanto nas capitais, como Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Belém, Fortaleza, Recife, Vitória, Salvador, Aracaju e Curitiba como também no interior como Santos, Campinas, Jaú, São Carlos, Santo André, São José do Rio Preto, Barretos, Bauru e Araraquara (no estado de São Paulo) e Nova Iguaçu, Niterói, Campos, Volta Redonda e Nova Friburgo, no estado do Rio de Janeiro (COSTA & SILVA, 2004:23).

O período áureo da produção fotoclubista no Brasil compreendeu, portanto, as décadas de 40, 50 e 60, com cerca de 150 clubes no país. Isso se explica, além dos fatores já citados, pela situação especial e favorável que o país atravessava neste momento. O crescimento industrial e urbano que se sucedeu ao fim da Segunda Guerra Mundial e os investimentos estrangeiros a partir daí em nosso país, pareciam indicadores da chegada de uma nova era.

O final dos anos 40 e os anos 50 foram de intensa atividade cultural no Brasil, sendo criadas neste período instituições como o *Museu de Arte de São Paulo (MASP)* e o *Museu de Arte Moderna (MAM)* de São Paulo, assim como o *MAM* do Rio de Janeiro. Também são criadas a TV Tupi, primeira emissora de televisão brasileira e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, além da realização da *1ª Bienal Internacional de São Paulo*, em 1951 (FERNANDES JRº, 2003:146). A década de 50 foi marcada pelo otimismo, e com Juscelino Kubitcheck e o slogan “50 anos em 5”, o desenvolvimento industrial cresce a passos largos. Também a chegada de inúmeros fotógrafos estrangeiros em nosso país vem contribuir para esse quadro. A partir de 1947 surge a *Revista Íris*, especializada em fotografia. É esse, portanto, o novo cenário que se abre para a fotografia no Brasil. Assim, a década de 50 assiste a uma gradativa expansão do movimento fotoclubista, com a criação de vários Salões anuais, sendo alguns já com caráter internacional.

Em dezembro de 1950 realiza-se em São Paulo a *I Convenção Brasileira de Arte Fotográfica*, com a presença de fotoclubes de todo o país⁶⁹, com o intuito de unificar os critérios dos salões nacionais e internacionais, surgindo daí a fundação da *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema*, que passa a representar o Brasil na *Fédération Internationale de l'Art Photographique (FIAP)*.

A fotografia fotoclubista estava, portanto, em completa consonância com a realidade de modernidade que tomava conta do cenário cultural, político e econômico no Brasil e as concepções estéticas vigentes nos fotoclubes, neste momento, eram as mais variadas, podendo, um mesmo fotógrafo, transitar livremente entre uma visão mais acadêmica, voltada para o pictorialismo, ou uma estética moderna (o que pode ser percebido pelas imagens impressas nos catálogos de exposições e Salões Fotográficos).

Entre as atividades presentes nas associações fotoclubistas e que possibilitaram grandes avanços na área, podemos destacar: a realização de cursos de estética e de técnica fotográfica, a organização de passeios e excursões para fotografar, a realização de concursos internos e de Salões, promovendo premiações e intercâmbios com outros fotoclubes, inclusive de âmbito internacional, além da publicação de boletins e catálogos das exposições, chegando mesmo alguns clubes à publicação de revistas.

Através de sua atuação, os fotoclubes contribuíram para divulgar, promover e desenvolver a fotografia no Brasil, além de estenderem a possibilidade de uma prática “artística” a um número cada vez maior de pessoas. Por intermédio da fotografia o *homem comum* se percebe possibilitado de participar da condição de artista, exercitando um *novo olhar* para o mundo e para a vida. Vista dessa forma, a fotografia deve ser também compreendida como um mecanismo que ajudou a romper com certos valores arrogantes da arte que situam a obra como um produto de um “gênio criador”, um privilegiado, que se encontra numa estância superior de hierarquia em relação ao homem comum. A prática fotográfica passa a se configurar, então, num convite a este *homem comum* a exercitar a sua sensibilidade e o seu olhar criativo. Como afirma Susan Sontag:

⁶⁹ O Foto Clube do Espírito Santo esteve também presente e presidiu os trabalhos nessa *I Convenção Brasileira de Arte Fotográfica*.

Com efeito, a fotografia estabeleceu-se primeiramente como um prolongamento do olhar do *flâneur* da classe média, cuja sensibilidade Baudelaire tão penetrantemente descreveu. O fotógrafo é uma versão armada do caminhante solitário, que explora, ronda e percorre o inferno urbano, e, do “voyeurista” errante que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos. O *flâneur*, adepto das alegrias da observação, perito da empatia, acha o mundo “pitoresco”. (1986:57)

E são esses fotógrafos “adeptos das alegrias da observação”, antenados com os ideais de modernidade que passam a permear a vida paulistana e com as modificações estéticas e culturais que ocorriam à sua volta, que começam a desenvolver um novo panorama imagético no interior do movimento fotoclubista do Foto Cine Clube Bandeirante e que acaba se disseminando para os diversos fotoclubes brasileiros, tanto através das exposições e Salões por ele realizados quanto através de suas publicações como os catálogos e o *FCCB-Boletim*⁷⁰.

A partir de 1948 o *FCCB-Boletim* passa a publicar muitos artigos (inclusive traduzidos de publicações internacionais) que incitam à atualização da linguagem fotográfica e à criação de um ideário moderno, criticando o modelo pictorialista. Porém, segundo Sobrino (acesso em 16/10/2007): “[...] na organização do conjunto de artigos do *FCCB-Boletim*, pode-se traçar um diálogo entre as concepções que defendem e que criticam a prática pictorialista, percebendo que estas duas vertentes conviveram juntas, sendo mutuamente resignificadas.”

Além dos Boletins, revistas como a *Fotoarte*, a *Fotóptica* e a *Foca* também contemplavam a produção fotoclubista através da divulgação de imagens ou de textos relacionados às suas práticas, divulgando exposições, concursos e Salões Fotográficos realizados pelos Clubes.

A troca intensa entre os fotoclubes, inclusive em âmbito internacional, era realmente admirável. E eles tinham consciência de sua proeza nesse sentido, o que se percebe na matéria denominada “*A nota do mês*” no *BFC*, de maio de 1950, onde consta a seguinte afirmação: “Não cremos existir qualquer outro ramo das artes, que não a fotografia, espírito de internacionalização, de agrupamento e de evolução em conjunto, tão pronunciado, visando ao intercâmbio artístico entre os mais diferentes agrupamentos humanos do globo.” (Apud COSTA & SILVA, 2004:24)

⁷⁰ Este Boletim era uma publicação mensal, distribuída aos demais fotoclubes (nacionais e internacionais) e que visava informar e divulgar as atividades do *FCCB*, além de contar com imagens e artigos sobre fotografia.

A este respeito, comenta também Eder Chiodetto na *Folha de São Paulo*: “[...] os salões fotográficos serviram para difundir por aqui o que havia de inovador na fotografia mundo afora. Funcionava assim, uma forma de rede pré-internet que atualizava e globalizava a linguagem fotográfica em escala mundial.” (24/06/2006)

O espírito de integração entre esses amadores da fotografia é realmente digno de nota, e suas experimentações curiosas contribuíram enormemente para as evoluções técnicas e discussões teóricas que ajudaram a redefinir os rumos da linguagem fotográfica. Os fotoclubes eram, portanto, instituições que se apoiavam numa cultura coletiva, que acreditava na troca de experiências como uma forma de evoluir tanto intelectualmente quanto tecnicamente e o “mercado” a que eles se direcionavam não era o que os remuneraria financeiramente, mas aquele que determinava os padrões estéticos em voga para a “fotografia artística” naquele momento, ou seja, os *Salões de Arte Fotográfica* de todo o mundo.

A inserção nesse ambiente permitia que os mais experientes conhecessem as sutilezas de cada Salão, os gostos preferenciais e as tendências estéticas mais aceitas em cada um deles, o que já definia o perfil das imagens que escolhiam para enviar. Também deve ser ressaltada a grande competitividade presente nesse meio, onde havia uma classificação dos sócios em categorias, segundo o seu nível de aperfeiçoamento. Eram realizados concursos internos, concursos regionais e Salões Fotográficos de nível nacional e internacional. Sendo aceito nas mostras, ou ainda recebendo menções honrosas ou medalhas (para 1º, 2º e 3º lugar), o fotógrafo ganhava pontos que eram computados e, conforme seu desempenho, ao final de um determinado período, ele era promovido. Havia ainda um placar geral, que indicava anualmente os primeiros colocados de cada país e do mundo, e a fala de Daniel Masclat, em artigo intitulado *A fotografia ativa*, veiculado no *BFC* em janeiro de 1958, ilustra bem o ponto de vista dos integrantes dessas agremiações:

Concorrer é uma das coisas mais úteis a um fotógrafo que quer progredir, porque não é possível avançar sem conhecer sua própria força e para isso não há senão um meio, tanto na arte quanto no esporte [...] Os salões, os álbuns internacionais e os concursos são os terrenos do esporte fotográfico onde todos os fotógrafos do mundo podem se encontrar para estimar seu valor. (apud COSTA & SILVA, 2004:23)

Em relação à inserção da produção fotográfica fotoclubista brasileira no panorama das exposições de arte a nível nacional, vale lembrar que foi somente em 1949 que o MASP lhe abriu espaço, com a exposição de Thomaz Farkas, sendo seguido em 1950 pelo ensaio

Fotoformas, de Geraldo de Barros. A partir daí é que a crítica de arte passa a manifestar interesse por ela, reconhecendo-a enquanto uma forma independente de expressão (COSTA & SILVA, 2004:43-44). Em 1953 a *II Bienal Internacional de Arte de São Paulo* contempla também a produção coletiva moderna do *FCCB*. Cabe aqui, portanto, ressaltar a importância da prática fotoclubista para uma nova compreensão da fotografia, que passa a ser vista como parte integrante da produção cultural e artística brasileira.

Para aqueles que acham que esse foi um caminho fácil, e para os que consideram que a questão da fotografia como arte já se tinha delineado no Brasil muito antes, citamos também aqui a fala de Eduardo Salvatore, sócio-fundador do *FCCB* e seu presidente de 1943 a 1990, que escreve no Boletim nº III do *FCCB*, de julho de 1946:

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

Ao final da década de 50 a estética moderna, que caracterizava a produção do *FCCB*, começa a dar lugar a um novo figurativismo, de cunho humanista, influenciado, principalmente, pelo fotojornalismo (COSTA & SILVA, 2004:95). Porém, o “moderno” ainda permanece por um bom tempo nas obras de alguns integrantes da *Escola Paulista*, bem como na produção dos fotoclubes de todo o Brasil. Assim, tanto o pictorialismo quanto a produção moderna e as influências do fotojornalismo e da fotopublicidade passam a conviver no interior deste movimento e, dessa forma, pode-se pensar numa estética de “natureza híbrida, fronteira e transversal” (MOLINUEVO apud FERNANDES, 2007:128).

Com relação à fotopublicidade, sua influência na produção fotoclubista brasileira pode ser percebida através da busca pela beleza plástica, que visa incentivar o consumo e induzir ao desejo (sendo muito comum o retoque, como no fotopictorialismo). Até o retrato passa a incorporar a linguagem da fotopublicidade, com poses que se aproximam daquelas características deste meio, não sendo incomum que alguns fotógrafos fotoclubistas acabassem por se tornar fotógrafos publicitários.

O fotojornalismo cresce a passos largos na década de 60 (época da ditadura militar), o que levou, dentre outros fatores, ao arrefecimento da importância social do fotoclubismo, pois

entra em cena este novo quadro de profissionais e agentes culturais que passam a desenvolver uma nova linguagem e colocar novas proposições em relação à prática fotográfica no Brasil. Observa-se uma grande influência dessa nova tendência “documental” na produção fotoclubista na década de 70, onde o foco não incide mais somente sobre questões formais e plásticas, mas também sobre as dificuldades, a pobreza e as diferenças sociais, tratadas, sobretudo, através da fotografia direta. No entanto, o fotojornalismo e a fotopublicidade não chegam a constituir-se numa “estética” dentro do movimento fotoclubista, como foram o pictorialismo ou a fotografia moderna, mas tiveram, sem dúvida, uma influência claramente perceptível na sua produção imagética (FERNANDES, 2007:112).

A partir do final da década de 70, ao mesmo tempo em que cresce a atuação do fotojornalismo e da fotopublicidade, os fotoclubes começam a perder gradativamente a sua força e quase desapareceram por completo no Brasil, chegando a apenas 14 agremiações (CHIODETTO, *Folha de São Paulo*, 24/06/2006). Dentre outros fatores que contribuíram para a sua decadência, pode-se destacar o aparecimento da fotografia colorida, que gera o crescente desinteresse pelas imagens em preto e branco, além do afastamento dos sócios fundadores ou mais antigos por motivo de saúde. Também a profissionalização de alguns membros nesta área⁷¹ passa a se configurar num entrave, pois passam a ter pouco tempo para se dedicar à fotografia amadora e artística. Como lembram Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva “a decadência do movimento fotoclubista deveu-se, principalmente, à mudança do papel social do fotógrafo” (2004:111) pois, com a ascensão do fotojornalismo passa a ser disseminada um outro tipo de estética, onde o experimentalismo gratuito dos fotoclubes não encontrava mais lugar. Além disso, a existência quase exagerada de concursos e salões em profusão começa a gerar uma prática pouco original, onde se repetiam os mesmos motivos e tratamentos, o que não atraía fotógrafos mais jovens. A criatividade e a experimentação que caracterizaram a produção fotoclubista cedem lugar a uma ambição desenfreada de acumular pontos, tanto nos cálculos internos quanto nos placares nacionais, através de aceites e premiações em Salões.

Porém, curiosamente, a prática fotoclubista vem sendo retomada nos últimos anos e tem havido um interesse crescente pela formação de novos fotoclubes⁷², num movimento que

⁷¹ Foi justamente no interior dos fotoclubes que o fotojornalismo e a fotopublicidade, naquele momento, encontraram seus representantes mais notáveis.

⁷² No Espírito Santo, apenas recentemente (em 2006), foi criado outro foto clube, o *Clube da Foto* (60 anos após a criação do Foto Clube do Espírito Santo).

talvez esteja relacionado às facilidades criadas pelas novas tecnologias (CHIODETTO, Folha de São Paulo, 24/06/2006), existindo hoje por volta de 40 agremiações desse tipo no Brasil.

A trajetória histórica e a produção imagética dessas entidades em nosso país constitui-se hoje ainda num campo pouco explorado, provavelmente devido também a um certo preconceito que ainda se tem em relação a elas, pois os fotoclubes foram vistos durante muito tempo dentro desta concepção de uma produção fotográfica elitista e apartada da sociedade. Porém, a esse respeito cabe aqui lembrar que “a arte nunca se dá apartada do contexto social que a gerou [...]” (COSTA & SILVA, 2004:107).

Recuperar, portanto, a história e as imagens produzidas no interior dessas agremiações, e compreender a sua contribuição no sentido de uma concepção de arte fotográfica relacionada a um sujeito *criador*, constitui-se numa forma de ampliar a percepção sobre o panorama em que se encontra hoje a fotografia como arte no Brasil.

4 O FCES COMO ÓRGÃO “SELETOR” DE ARTE FOTOGRÁFICA

4.1 AS EXPOSIÇÕES E OS SALÕES CAPIXABAS DE ARTE FOTOGRÁFICA

A técnica mais exata pode conferir a seus produtos um valor mágico que nenhuma imagem pintada poderia ter para nós. (Benjamin, apud Dubois, 1998: 46)

Observando a trajetória do FCES e as atividades que promoveu, especialmente até o final da década de 70, podemos concluir que se trata de uma instituição de intensa atividade. Além dos *Concursos Internos* e das *Exposições Regionais*, havia também os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, que aconteciam anualmente até o final da década de 60, passando a ser bienais daí em diante. Dos primeiros (*Concursos Internos*), podiam participar apenas os membros do FCES. Já as *Exposições Regionais* eram abertas a todos os fotógrafos locais e municípios limítrofes (obedecendo às mesmas regras e condições dos concursos internos). Nos *Salões* participavam, além das agremiações, fotógrafos avulsos de todo o Brasil e, a partir de 1958, de todo o mundo.

Tanto nos *Concursos Internos* quanto nas *Exposições Regionais*, os trabalhos eram organizados em duas seções: Preto & Branco e Cor (cópias e transparências), sendo os concorrentes distribuídos em três categorias: *VETERANOS*, com trabalhos aceitos em Salões Internacionais (exceto Salão Capixaba), *NOVOS*, em Salões Nacionais, e *PRINCIPIANTES*, os demais. Os trabalhos deveriam ser inéditos, podendo cada concorrente apresentar até cinco fotografias em cada categoria (5 Preto & Branco, 5 transparências e 5 cópias coloridas, não sendo aceitas as coloridas a mão). Cada cópia deveria ter o tamanho mínimo de 18 x 24 cm, sem montagem, e conter no verso o título e nome do autor. Já as transparências não deveriam exceder 6 x 6 cm e trazer um sinal no canto esquerdo inferior para facilitar a projeção, além do título e nome do autor. As seleções eram feitas em comissão de três membros, escolhidos dentre “artistas” de reconhecida competência, cujas decisões deveriam ser consideradas inapeláveis⁷³.

⁷³ Informações obtidas pela autora através dos Estatutos e Livros de Atas pertencentes ao acervo do FCES.

As Exposições Regionais aconteciam, normalmente, uma vez ao ano, enquanto os concursos internos eram praticamente mensais (com exceção do mês em que se realizava o Salão). Em ambos os casos os temas eram definidos pelo FCES, variando entre: tema livre, portraits (retratos), arquitetura e obras de arte, indústria e produção, crianças e esportes, natureza morta, paisagens e marinhas, novas técnicas, Vitória e arredores: Monumentos históricos e artísticos, flores e frutas, etc.

A contagem de pontos nesses eventos era feita de forma distinta, de acordo com as três categorias de concorrentes: *Veteranos, novos e principiantes* (anexo H). Havia também outra contagem, relativa aos Salões externos, e ainda um cômputo geral. Segundo o calendário de eventos do FCES para o ano de 1966, pertencente ao seu acervo, o critério para a contagem de pontos foi o seguinte:

	Admissão	M. Honrosa	3º lugar	2º lugar	1º lugar
Concursos Internos	5	10	15	20	25
Exposições Regionais	10	20	30	40	50
Salões Nacionais	20	40	60	80	100
Salões Internacionais no país	40	60	80	100	120
Salões no Exterior	80	100	120	140	160

Fotografia inserida em catálogo recebia mais dez (10) pontos, desde que não tivesse sido premiada (não era cumulativo), não havendo premiação dentro da classificação respectiva para aquele que não atingisse o mínimo de 100 (cem) pontos. O vencedor da contagem geral recebia um troféu.

Já no começo da década de 70 passam a ser realizadas também *Ginkanas de Arte Fotográfica*, com um regulamento próprio. Elas não tinham uma periodicidade definida. Temas eram determinados e grupos de associados eram organizados, competindo entre si pelos primeiros lugares. Acerca dessa competitividade, e de como ela também contribuía para estimular os participantes e promover avanços nessa área, citamos a fala de Magid Saade, exposta em artigo do jornal *A Tribuna* de Vitória, de 15 de setembro de 1971:

Promovemos este ano uma ginkana por equipes. Na etapa inicial quem lhes responde (Saade) e o Nilton Pimenta tivemos baixa pontuação. Respeitamos a

decisão do júri e o Nilton se expressou: “é companheiro, vamos trabalhar melhor”. Resultado, a nossa equipe foi a vencedora no cômputo final.

O empenho dos fotoclubistas capixabas também transparece nos inúmeros Salões por eles organizados. De 1947 a 1978, o Foto Clube do Espírito Santo realizou *26 Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, sendo os três primeiros de nível estadual. O IV Salão (1951) acontece em nível nacional e, a partir de 1958, passam a ser de cunho internacional, reconhecidos pela *FIAP (Federação Internacional de Arte Fotográfica)*, com sede na Suíça.

É importante salientar que a organização desses *Salões* se dava por iniciativa privada, sem apoio oficial, e demandava uma enorme responsabilidade. Era necessário emitir um convite, mandar confeccionar as medalhas pela *FIAP*, criar um selo (um para cada Salão, conforme anexo I), receber as provas fotográficas, proceder ao julgamento dos trabalhos concorrentes, realizar a exposição (e a solenidade de abertura), imprimir um catálogo e proceder à devolução das fotografias, de modo que chegassem sem grandes atrasos e em perfeito estado aos seus locais de origem. Durante mais de três décadas o FCES não poupou esforços para a realizações desses Salões e, praticamente sem nenhum apoio oficial, seja do governo do Estado⁷⁴ ou da Prefeitura de Vitória, conseguiu reunir nesses eventos (e oferecer ao público capixaba), o que de melhor se produzia em termos de “fotografia artística” no panorama fotoclubista mundial.

Desde o IV Salão, em 1951, foram elaborados *22 catálogos*⁷⁵ que trazem, logo após uma primeira página de apresentação, informações como: os nomes dos membros da Diretoria do FCES daquele ano⁷⁶, os membros da Comissão de Seleção e a relação (numerada) de todos os trabalhos aceitos para a mostra (organizados por estados e países) e seus respectivos autores, seguida da lista de fotografias “fora de seleção” de autoria dos membros da Comissão Julgadora. Todos eles contêm também um quadro demonstrativo, com uma estatística indicando o número de concorrentes e trabalhos inscritos e admitidos, além de reproduções de algumas fotografias premiadas ou de destaque naquele Salão. A verba para a confecção dos catálogos provinha de anúncios publicitários, que também estampavam as páginas do mesmo. Para isso, os foto-amadores chegaram a realizar, eles próprios, fotografias para compor as propagandas de seus patrocinadores (fotografias 25 e 26).

⁷⁴ A não ser a já citada única subvenção recebida do Governo do Estado, de 12.000 cruzeiros.

⁷⁵ A partir de 1951, apenas o VIII Salão, de 1955, não possuiu um catálogo.

⁷⁶ Somente os dois últimos catálogos, de 1975 (XXV Salão) e 1978 (XXVI) não trazem a indicação dos membros da Diretoria do Clube.



Fotografia 25 - Página 14 do catálogo do IX Salão FCES (1956).

Acervo FCES.



Fotografia 26 - Página 03 do catálogo do VI Salão FCES (1953).

Acervo FCES.

Os locais de realização dos *Salões de Arte Fotográfica* do FCES foram variados. Como a maioria dos catálogos não traz a indicação do local onde foi realizado cada evento, sabemos através de anúncios em jornais da época e de entrevista com associados, que foram utilizados para as exposições os seguintes lugares:

- * A sede do Clube de Natação e Regatas Álvares Cabral (na Praça Costa Pereira);
- * A sede da Associação Espírito-Santense de Imprensa (anexa ao Teatro Carlos Gomes);
- * O saguão do Edifício da Cia Vale do Rio Doce (no centro de Vitória);
- * O térreo da loja do Edifício Moisés (na Av. Jerônimo Monteiro);
- * O térreo do Edifício Ouro Verde;
- * A loja onde foi instalada a firma de Manoel Ribeiro Gonçalves, denominada Ribeiro Brandão & Cia (materiais de construção) localizada à Avenida Duarte Lemos, 124;
- * A sede do Banco de São Paulo, à Rua Jerônimo Monteiro (antiga sede do Banco do Brasil);
- * A própria sede do fotoclube, no Edifício do Banco Mineiro.
- * O saguão do Edifício Glória;
- * O Pavilhão construído no final da Av. Capixaba (centro), como parte da Feira de Amostra, comemorativa do IV Centenário da Colonização do Solo Espírito-Santense, organizada pelo Governo do Estado.

A data escolhida para realização dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica* variou ao longo das 26 edições do evento, mas, de um modo geral, eles aconteceram no mês de maio, sendo a maioria das aberturas no dia 23 deste mês, data em que se comemorava o aniversário do fotoclube e a Colonização do Solo Espírito-Santense. Dessa forma, é notório que, para as aberturas dos Salões, a preferência recaía sobre datas comemorativas da cidade ou do Estado. Algumas chegaram a acontecer no mês de julho, como em 1953 (VI Salão) e em 1954 (VII Salão), porém, em suas páginas de apresentações estes catálogos trazem a informação de que isso acontecera por “motivo de força maior” ou por “motivos alheios à nossa vontade”, indicando que haviam sido programados para ocorrer a partir do dia 23 de maio.

A Comissão julgadora dos Salões do FCES era composta de cinco membros (associados ou não), escolhidos em Assembléia, e que não davam nota aos trabalhos, apenas votavam pelo seu aceite ou recusa. No processo de avaliação das fotografias, as mesmas eram expostas em cavalete, informando-se à Comissão de seleção apenas o título e a agremiação à qual pertencia o autor e, segundo Saade (em depoimento à autora em 16/01/2008), seu nome não era revelado, para uma maior isenção da mesa. Para participar da exposição, a fotografia necessitava de 3 aceitações do júri. Quando era aprovada por unanimidade, ou seja, quando recebia 5 aceitações, ela era separada das demais, voltando a ser analisada, junto a outras na mesma situação, para definir quais entre elas seriam premiadas em 1º, 2º e 3º lugares ou receberiam Menção Honrosa. As fotografias de autoria dos membros da comissão julgadora ficavam fora de seleção e não concorriam à premiação.⁷⁷

Porém, antes da realização do 1º Salão (que só acontece em 1947), o FCES promoveu a *1ª Exposição de Arte Fotográfica Cidade de Vitória* (fotografias 27 e 28), aberta às 19:30 horas do dia 23 de setembro de 1946, no salão nobre do *Clube de Natação e Regatas Álvares Cabral*, apresentando 60 imagens fotográficas de temáticas diversas (o assunto era livre). Essa exposição constituiu-se no primeiro passo para a divulgação da recém criada instituição. Puderam participar da mostra fotógrafos profissionais ou amadores, fotoclubistas ou avulsos, com um limite de dez trabalhos cada, com formato mínimo 24 x 30, sem colorido ou viragens, exceto em sépia.

⁷⁷ Mais tarde (a partir do XX Salão, 1967) por uma questão de ética, ficou definido também que nenhuma fotografia de membros do FCES poderia concorrer à premiação nos Salões Fotográficos por ele organizados.

Na quinta Assembléia do FCES, realizada em 14 de setembro de 1946, ficou deliberado que seriam convidados para compor a Comissão Julgadora da *1ª Exposição de Arte Fotográfica* do FCES algumas pessoas de prestígio e projeção social da sociedade capixaba, como o Dr. Lindolpho Barbosa Lima⁷⁸, a Prof.^a Maria Stella Novais⁷⁹, Carlos Maurer⁸⁰, Prof.^o Álvaro Conde⁸¹, Octavio Paes⁸² e Antônio de Sousa Viana. Cabe aqui ressaltar que, entre estes, apenas Octavio Paes era fotógrafo⁸³.



Fotografia 27 - Mesa julgadora na *1ª Exposição Fotográfica Cidade de Vitória*, 1946.

A exposição foi promovida pelo FCES na sede do Clube de Natação e Regatas Álvares Cabral, então situado na Praça Costa Pereira (esquina com a Rua Barão de Itapemirim). Sentado ao centro da mesa, de terno escuro, está Alceu Aleixo, presidente do Álvares Cabral. À esquerda, de branco, Magid Saade e a seu lado Maria Stela de Novaes, membro da Comissão de Seleção da exposição. À direita da mesa, também sentado e de terno branco, está Pedro Fonseca e a seu lado, de pé, Lindolpho Barbosa. Acervo FCES.

⁷⁸ Dr. Lindolpho Barbosa era funcionário público federal e escrevia sobre arte esporadicamente nos jornais locais.

⁷⁹ Professora de Ciências Naturais, escritora e orquidófila.

⁸⁰ Atuava como artista (gravador) e restaurador em Vitória.

⁸¹ Pintor (acadêmico) e professor de desenho da Escola Técnica Federal do Espírito Santo.

⁸² Fotógrafo de prestígio na cidade.

⁸³ Esclarecemos também, que essa exposição foi realizada em setembro de 1946, portanto antes da aprovação do Estatuto do FCES (em 19 de outubro do mesmo ano). Isso explica porque nessa mostra (que ainda não se tratou de um Salão), o número de membros da comissão julgadora foi de seis pessoas e não cinco, como ficou depois convencionado.



Fotografia 28 - Abertura da 1ª Exposição Cidade de Vitória, 1946.

Acervo do FCES.

Obtiveram os primeiros lugares as obras *Símbolo eterno* e *Recanto Capichaba*, de Ugo Musso e *Convento da Penha*, *Abstração* e *Cruzando o Rio Doce*, de Pedro Fonseca. A Menção Honrosa foi concedida a Francisco Quintas Júnior, pelas obras *Quietude*, *De volta e Na expectativa*, a Magid Saade por *Ovelhas do Senhor* e *Boneca*, a Pedro Fonseca, por *Ciranda*, *À sombra da luz* e *Pôr do sol*, a Isauro Rodrigues, por *Nieta*, *Retrato* e *Estudo*, a Dolores Bucher, por *Templo campestre*, a Manoel Martins Rodrigues, por *Perfil* e a Venâncio Silva, por *Imortalizando a Grécia*.

Todos os trabalhos premiados na *1ª Exposição de Arte Fotográfica Cidade de Vitória*, inclusive os que receberam Menção Honrosa, foram automaticamente classificados, juntamente com as fotografias premiadas na *I Exposição de Arte Fotográfica de Amadores* (realizada em 1945), para concorrer ao *V Salão Internacional*, promovido pelo Foto Cine Clube Bandeirantes, de São Paulo. Porém, segundo Magid Saade (em depoimento à autora em 16/01/2008), neste Salão o FCES, por ser ainda iniciante e com produção considerada insipiente, obteve um tratamento especial, “fora de concurso”, sendo feita pelo FCCB uma seleção dentre as imagens enviadas pelo fotoclube capixaba, as quais foram então expostas no referido Salão, como podemos conferir na fotografia 29.



Fotografia 29 - Fotos do FCES expostas no V Salão Internacional de Arte Fotográfica (FCCB), 1946.

As obras foram selecionadas dentre as enviadas pelos integrantes do FCES, então recém criado. A terceira delas, no alto, da esquerda para a direita é a foto *Ovelhas do Senhor* de Magid Saade. Acervo do FCES.

A 1ª Exposição Cidade de Vitória atraiu um grande público, contando também com a presença de pessoas de prestígio da sociedade e de autoridades locais. Assim, animado pelo sucesso, o FCES inaugura oito meses depois, em 23 de maio de 1947, na sede da A.E.I (Associação Espírito-Santense de Imprensa), o seu 1º Salão Capixaba de Arte Fotográfica, que provoca grande admiração nos capixabas (fotografia 30).



Fotografia 30 - 1º Salão Capixaba de Arte Fotográfica, 1947.

O primeiro Salão do FCES foi realizado na sede da A.E.I. (Associação Espírito-Santense de Imprensa). À direita Manoel Martins Rodrigues (de terno cinza claro), Rubens Grausco e Magid Saade (de terno branco). À esquerda Isauro Rodrigues (de terno escuro, à frente), José do Patrocínio Machado de Oliveira e Érico Hauschild. Acervo do FCES.

Dessa forma, percebe-se que desde 1946 os associados do FCES passam a participar ativamente das grandes mostras fotográficas nacionais e internacionais, alcançando inúmeras premiações e posições de destaque⁸⁴. Em 1948, na exposição promovida pelo *Foto Club Brasileiro*, realizada no Ministério da Educação do Rio de Janeiro, as fotografias *Boneca e Ovelhas do Senhor*, de Magid Saade, recebem Menção Honrosa. Começa aqui uma trajetória onde o FCES se afirmará no cenário fotoclubista tanto através de sua produção fotográfica, quanto pela sua competência na organização de eventos como concursos, exposições e salões de fotografia.

Em 24 de junho de 1948, no jornal *A Gazeta*, em matéria intitulada *No Foto Clube*, o escritor e jornalista Ciro Vieira da Cunha assim se expressa sobre a nova sede da entidade:

Confesso que à voz da sede pensei logo num fundo de consultório ou num canto de garagem. Mas o foto clube tem sede mesmo! Ali na Rua Duque de Caxias. Uma sede modestíssima. Uns tabiques ainda sem pintura (não há grana...) separando a sala de espera do laboratório. E é só. E foi o que me fez acreditar, desde logo, que o Foto clube continuará. Tenho medo de coisas que principiam com muitas cortinas, muita música, muitos foguetes. Mau sinal. O Foto clube começa pelo marco zero. E vem trabalhando de verdade. Já conseguiu fazer com que acreditem nele. Tanto que foi incumbido, pelo Governo de organizar uma coleção de aspectos do Estado, para a Exposição de Quitandinha. Pode-se ver um bocado do que está sendo feito [...] (apud LOPES, 2004:109)

A exposição do Quitandinha a que Ciro V. da Cunha faz menção aconteceu em 1948, quando o FCES é convidado pelo Governador do Estado para realizar uma mostra fotográfica, que figurou no estande capixaba na *Exposição Internacional de Quitandinha*, em Petrópolis (RJ). Tratava-se de uma exposição sobre os Estados brasileiros (e não de fotografia), mas o Espírito Santo inovou e destacou-se com as imagens fotográficas realizadas pelos fotoclubistas e ali apresentadas⁸⁵ (fotografia 31).

⁸⁴ Antes de serem enviadas em lote para esses concursos, havia sempre uma seleção prévia internamente no FCES.

⁸⁵ Para realizar esse ensaio fotográfico sobre o Espírito Santo o FCES determinou três grupos de fotógrafos, que viajaram para diferentes regiões do Estado a fim de fotografar seus melhores aspectos. Todas as despesas foram pagas pelo governo.



Fotografia 31 - Estande do Espírito Santo na Exposição do Quitandinha (RJ), 1948.

Todas as fotografias expostas foram feitas pelos integrantes do FCES. Acervo do FCES.

Porém, apesar do *I Salão Capixaba de Arte Fotográfica* promovido pelo FCES ter sido um grande sucesso, por dificuldades financeiras e falta de apoio o grupo não consegue repetir o feito no ano seguinte, o que acaba gerando algumas manifestações e cobranças por parte do público e até da imprensa, como podemos conferir na nota publicada no jornal *A Gazeta*, de 04 de agosto de 1948, onde se lê:

Em maio do ano passado, quando o capixaba se preparava para comemorar o seu dia, houve grande reboliço no seio do foto-amadorismo e, quando das inaugurações em homenagem à grande data, tivemos o prazer de deleitar nossos olhos com o 1º Salão de Arte Fotográfica, organizado pelo Foto Clube do Espírito Santo, exposição essa muito concorrida, haja vistas as assinaturas deixadas no livro de presenças. Foi, sem dúvida, uma espetacular vitória do Foto Clube, diante dos deslumbrantes quadros apresentados e não houve quem não ficasse maravilhado diante de tão organizado Salão de Arte. Este ano, foram-se maio, junho e julho, e nada do 2º salão. Os amadores, naturalmente entusiasmados com as glórias do passado, resolveram mesmo iniciar e encerrar com chave de ouro sua apresentação no cenário da fotografia. Até hoje vimos várias exposições nos salões da A.E.I, menos a do Foto-Clube do Espírito Santo. Onde estarão Pedro Fonseca, Magid Saade, Eric e os demais foto-amadores de nossa terra? Dormindo, dormindo sobre os louros da vitória. (apud LOPES, 2004:111)

Assim, o *II Salão de Arte Fotográfica* (fotografia 32) só foi realizado dois anos depois do primeiro, em 1949, entre os dias 23 e 31 de maio, também numa das salas da *A.E.I (Associação Espírito-Santense de Imprensa)*. Neste Salão, o fotoclube capixaba comprova sua disposição em continuar a inserir a cidade de Vitória no panorama das mostras fotográficas e também obtém enorme sucesso, concedendo o 1º lugar a Joaquim Ferreira de Souza com a

obra *Vendedor de Frutas* e o 2º lugar a Manoel Martins Rodrigues, com *Espraiando e Filigranas*.



Fotografia 32 - II Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Promovido pelo FCES na sede da A.E.I. (Associação Espírito-santense de Imprensa).

No canto direito da foto (cortado), encontra-se Álvaro Matos, então prefeito de Vitória e à sua frente, de terno claro, Nelson Monteiro. Atrás dele, de terno preto, Amúlio Finamore (desembargador) e a seu lado Pedro Fonseca com sua noiva. Ao lado deste, de terno branco, está Érico Hauschild e à sua frente, de cinza, entregando premiação à Manoel Martins Rodrigues (de terno preto) está José Sette, vice-governador do Estado. Atrás deles (de branco e bigode), Almir Neves e esposa. No canto esquerdo da imagem, de terno preto, encontra-se Guilherme Santos Neves e atrás, de branco, Dr. Rebouças. Acervo FCES.

O III Salão Capixaba de Arte Fotográfica acontece no ano seguinte, entre 3 a 18 de junho de 1950. Participaram dessa mostra 12 fotógrafos, num total de 57 fotografias aceitas, sendo premiada em 1º lugar a obra *Via Crucis*, de Manoel Martins Rodrigues. Comentando o III Salão e a importância do então ainda jovem FCES para a cultura local, a revista *Atualidades Capixabas* publica em junho de 1949 um artigo onde se lê:

Dentre as múltiplas manifestações que marcam a vida artística espírito-santense, a mais nova, indiscutivelmente, é aquela que se localiza no setor fotográfico. Em verdade, nos últimos 4 anos, a prática da fotografia, que registra, através de ângulos individuais, aspectos, coisas, pessoas ou quaisquer outros objetivos, numa corporificação do sentimento do belo, recebeu grande impulso em nosso Estado. E a obtenção e apresentação desses trabalhos que, encerrando um complexo de imagens associadas capaz de transmitir aquele sentimento, se traduzem em realização artística encontrou no Foto Clube [...] a pedra angular para sua ampliação e aprimoramento. (apud LOPES, 2004:111)

A compreensão de arte como “corporificação do sentimento do belo” fica clara nas imagens produzidas e premiadas nestes primeiros Salões, onde mulheres elegantes e bonitas, flores e frutas cuidadosamente escolhidas e arranjadas, crianças saudáveis e alegres, paisagens e

marinhas de calculadas e equilibradas composições são as temáticas recorrentes, tratadas segundo as regras clássicas de composição herdadas do universo pictórico e vigentes à época nas Academias de Belas-Artes. Essa estética acadêmica e “pictorialista” continuou permeando o ambiente fotoclubista capixaba mesmo depois de já assimilada a experiência “moderna”, a partir da década de 50 (o que se deu não só por meio do contato com a produção do *FCCB*, como também com outras agremiações de todo o mundo).

Segundo Magid Saade (em depoimento à autora em 25/01/2008), o Salão Capixaba de Arte Fotográfica chegou a ser considerado o 2º melhor Salão do Brasil, sendo elogiados a sua extrema organização e o seu *eclétismo*, onde podiam figurar imagens de diferentes tendências artísticas, o que demonstrava, segundo ele, o espírito democrático de sua comissão julgadora, que não manifestava predileção por qualquer tendência. O FCES sempre se orgulhou de possuir um júri eclético, que contemplava, sem distinção, as diversas concepções da estética fotográfica, como o *pictorialismo* e a *fotografia moderna*. Essa postura alinhava-se à dos demais fotoclubes e, segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues, isso se explica: “[...] primeiro pela inexistência de um corpo teórico suficientemente estruturado que desse conta das consequências estéticas últimas de uma especulação moderna; segundo devido à defesa de uma ideologia liberal bem ao gosto da pequena burguesia urbana.” (2004:58).

No caso do FCES, observa-se que tal atitude está também de acordo com uma postura que se queria claramente liberal, mas que acaba contribuindo para que figurassem num mesmo salão imagens de forte conteúdo artístico e expressivo ao lado de tendências já ultrapassadas, bastante remastigadas e pouco originais. De qualquer maneira, é interessante perceber que os critérios a serem considerados pelos júris dos fotoclubes em geral, como originalidade do tema, composições equilibradas e jogos de luzes e sombras harmoniosas, eram ainda completamente vinculados à estética pictórica, isso porque a fotografia, naquela época, era ainda uma linguagem muito nova, que carecia de uma especificidade conceitual, capaz de melhor embasar tais avaliações.

Mas, de que critérios se valia, então, a Comissão Julgadora do FCES para decidir a qualidade e a relevância de determinada fotografia? Que condições eram necessárias para ela ser considerada mais ou menos “artística”? Que fatores ou características contribuíram para desqualificar outras tantas fotografias?

Encontramos uma resposta parcial a essas questões na indicação da página 09 da apostila elaborada pelo FCES para os seus *Cursos de Iniciação à Arte Fotográfica*, onde consta que, na análise das obras, os avaliadores deveriam se respaldar nos critérios existentes no *Boletim de Julgamento* da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, e que eram os seguintes⁸⁶:

VISÃO OU CONCEPÇÃO- Este item refere-se à escolha do assunto: originalidade do tema ou da sua apresentação, criação, tendo como pontos negativos: banalidade, imitação, confusão, reprodução.

INTERPRETAÇÃO E TRATAMENTO- Aqui é observado se a imagem gerada é adequada ou não ao tema. Analisa-se se existe naturalidade ou artificialismo, interesse amplo, geral, ou restrito, limitado e de caráter pessoal, ou ainda se trata-se apenas de simples documentação. Também é questionada a escolha adequada ou não do processo utilizado.

COMPOSIÇÃO- Neste item observa-se se existe um arranjo harmonioso dos elementos que formam e integram o quadro: linhas, massas, tons, luzes e sombras, bem como ângulos de tomada, perspectiva, utilização do campo focal, corte e enquadramento. Também se leva em consideração se a imagem possui equilíbrio e harmonia das cores (nas fotos ou dispositivos em cores).

TÉCNICA DE LABORATÓRIO- O foco aqui está sobre a boa ou má execução técnica do processo utilizado. É dada atenção à qualidade da cópia ou ampliação, bem como definição, textura, acabamento e apresentação.

Note-se que a maioria desses critérios remete a um paralelo muito forte com o universo pictórico e, durante muito tempo, a pintura (acadêmica principalmente) norteou as produções fotográficas que ambicionavam pertencer ao território da arte. Termos como *número de ouro* ou *pontos áureos*, composição equilibrada, harmonia de formas e tons eram corriqueiros tanto na produção quanto na análise de imagens feitas pelos fotoclubistas. Esta contaminação com a prática pictórica era algo que os membros do FCES não se furtavam de expor, e que fica bem clara na seguinte declaração de Magid Saade num artigo que figura no site da Confederação Brasileira de Fotografia: “Também concorreram para nossa ‘eterna aprendizagem’ as obras de famosos mestres da pintura que tanto inspiraram o foto amadorismo.” (acesso em 17/8/2006).

⁸⁶ Essas informações foram retiradas de apostila elaborada pelo FCES, p.09, que faz parte de seu acervo.

As palavras do associado José do Patrocínio Machado, expostas na revista *Vida Capixaba*, edição de março de 1948, também nos ajudam a compreender a definição de arte fotográfica por parte do FCES naquele momento. Segundo ele:

Tal como aquele que realiza a sua obra recorrendo a tintas, pincéis e telas, o indivíduo que se mune de uma máquina fotográfica e fixa através de ângulos pessoais, aspectos, coisas, pessoas, animais, ou qualquer outros objetivos, numa corporificação de sentimento belo, apresentando em seu trabalho um complexo de imagens capazes de serem compreendidas pelo público e capazes de transmitirem esse sentimento de belo, estará fazendo arte fotográfica... (apud LOPES, 2004:112)

Novamente aqui se encontra uma nítida vinculação com a pintura e com as Belas Artes, e o entendimento de que as fotografias artísticas deveriam transmitir o “sentimento de belo”. Para criar efeitos “pictóricos” nas imagens, tramas ou texturas diferentes, os fotoclubistas capixabas valiam-se de técnicas e processos variados, porém, percebe-se a preferência pelos meios estritamente fotográficos como o uso de dupla exposição no mesmo negativo e a solarização. Era também freqüente o uso de vidros de diversas texturas (canelado, craquelado...) sobre o papel fotográfico no momento da ampliação e alguns chegavam a tirar as fotos de dentro de carro com o pára-brisa molhado (deixando as gotículas da chuva em primeiro plano) ou usavam talco salpicando-o sobre o vidro (deixando cair o excesso) para obter um efeito granulado. Também regulavam o claro-escuro, cobrindo parte da imagem que se queria mais clara com um papel, deixando velar o restante (geralmente o fundo), que ficava bem mais escuro. Jatos de areia para um efeito “embaçado” também foram muito utilizados, bem como o uso de filtros para salientar cores ou, no caso da fotografia em preto e branco, para escurecer ou clarear regiões.

Mas a estética pictórica também se encontra presente em fotografias que não fazem uso de processos de manipulação da técnica fotográfica. Neste caso, é a composição, baseada em normas da pintura clássica, a principal responsável pela aparência “artística” dessas imagens. Tais regras perduraram por longo tempo dentro do FCES, mesmo após o surgimento da fotografia moderna, como se pode comprovar pela apostila de *Composição* redigida por Magid Saade e datada de 1984 (páginas 03 e 04), na qual, entre outras tantas sugestões constam as seguintes:

Qualquer que seja o formato da foto, para melhor enquadramento do assunto, segue-se a “lei dos terços”. [...] Não se deve situar o principal assunto no centro geométrico do quadro. De modo geral, colocar a linha do horizonte nas proximidades da primeira das linhas dos terços ou da segunda, jamais na linha divisória da metade. [...] Em retratos (portraits) o principal ponto de atração são os

olhos que devem ser situados nas proximidades das interseções acima. [...] Além das linhas, as luzes e sombras devem ser balanceadas. Nas fotos coloridas devemos também considerar a harmonia das cores.

Ainda que ao final do texto citado, encontremos uma observação de que tais regras poderiam ser “quebradas quando necessário”, de uma maneira geral eram elas que norteavam tanto a produção quanto o julgamento das imagens fotográficas no interior do FCES e, principalmente nas duas primeiras décadas após a sua fundação, bem poucos ousavam fugir desses referenciais já consagrados, herdados do universo pictórico.

Ainda a respeito dos julgamentos das imagens fotográficas realizados pelos membros das comissões de seleção dos fotoclubes, vale aqui também citar uma espécie de cartilha acerca da postura desejável para aqueles incumbidos de proceder à seleção, encontrada também no acervo do FCES. Trata-se de uma página solta (página 33) de revista especializada em fotografia ou boletim⁸⁷ datada de abril-junho/1973, na qual consta um artigo assinado por Segismundo⁸⁸, retirado do Boletim da *Agrupación Fotográfica San Juan Bautista*, da Argentina (anexo J) cujo título é: *Você quer ser um bom julgador? Eis aqui um possível decálogo*. Os 10 “mandamentos” para o bom jurado, segundo o autor, são os seguintes:

- 1) É preciso que você esteja familiarizado com a ARTE e quando com ela se relaciona, possua algo mais do que simples noções.
- 2) Naturalmente deve praticar fotografia ou, quando não, conhecer perfeitamente tudo o inerente à mesma.
- 3) Se é partidário de alguma determinada tendência esqueça-a no momento que julgar.[...] Para você, naquele momento, não podem existir obras clássicas ou modernas, pictóricas ou de vanguarda. Você foi chamado somente para selecionar as “melhores” fotografias.
- 4) Esqueça-se também de que tem amigos que esperam o seu parecer favorável em obras que você já conhece.[...] esqueça também suas antipatias e não leve em conta suas inimizades[...].
- 5) Não examine as fotografias às pressas. Procure colocar-se no lugar de quem realizou a obra e procure captar sua intenção [...].
- 6) Não seja dos que dizem sempre “amém” a que fala mais bonito ainda que ele seja pessoa considerada superior em seus conhecimentos.[...]. É possível que uma observação sua seja o suficiente para corrigir um erro.
- 7) Não se zangue se os demais companheiros o contradizem com frequência [...].
- 8) Dê sempre quantas explicações lhe sejam solicitadas, seja durante ou depois do julgamento.[...]
- 9) Se, uma vez realizado o julgamento, alguém lhe observa um erro, dê-lhe razão se verdadeiramente a tem.[...].
- 10) Se não se sentir capacitado para atuar seguindo estas regras [...] é preferível que quando o convidarem para integrar algum Júri decline amavelmente do

⁸⁷ Infelizmente, por tratar-se de página avulsa, não conseguimos identificar o nome do periódico.

⁸⁸ No referido texto consta apenas este nome.

oferecimento. Será sempre preferível sua abstenção a certas atuações pouco convincentes.

O texto trata apenas de uma *postura geral*, que trata da conduta desejável para qualquer membro de comissão de seleção, sem apontar critérios específicos ou diretamente relacionados com as imagens fotográficas, mas, ainda assim, o consideramos relevante por nos ajudar a perceber melhor a importância e a seriedade com que tais julgamentos aconteciam.

O *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica* (fotografia 33), que acontece em setembro de 1951, foi o primeiro de nível nacional e o primeiro também a possuir um catálogo. Tendo como sede um pavilhão construído como parte da *Feira de Amostra* comemorativa do quadricentésimo aniversário da Colonização do Solo Espírito-Santense, organizada pelo Governo do Estado, esse salão teve como membros de sua Comissão de Seleção, figuras de destaque no campo da fotografia no cenário nacional, como Nogueira Borges, do *Foto Clube Brasileiro* (Rio de Janeiro, à época Distrito Federal) e Eduardo Salvatore, do *Foto Cine Clube Bandeirante* (São Paulo). Os três outros integrantes que completavam o grupo eram Érico Hauschild, Francisco Quintas Júnior, e Isauro Rodrigues, todos do *Foto Clube do Espírito Santo*.



Fotografia 33 - IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica, 1951.

O Salão foi realizado num galpão montado em frente à Capitania dos Portos, como parte da feira comemorativa do IV Centenário da cidade de Vitória. À frente, de terno cinza, está o então governador do Espírito Santo, Jones dos Santos Neves. À sua esquerda, de branco, Manoel Martins Rodrigues (Neco) e à sua direita, Dr. Rebouças. Acervo FCES.

Porém, do V Salão em diante a comissão de seleção se restringiu aos membros do próprio fotoclube local (como se pode comprovar observando o apêndice C, ao final deste trabalho),

havendo pouca alteração ao longo dos eventos, apenas uma alternância dos mesmos⁸⁹. Assim, pode-se concluir que o FCES, enquanto uma entidade “seletora” de imagens, teve à sua frente um pequeno grupo, formado pelos integrantes mais antigos e que pouco se renovava.

A despeito da participação de Eduardo Salvatore na Comissão de seleção do *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica*, e da experiência moderna que já permeava o FCCB nessa época, observamos que as escolhas do júri recaem ainda, em sua grande maioria, sobre imagens tratadas sob preceitos acadêmicos e as poucas fotografias de caráter moderno aceitas são justamente de autoria de membros daquele fotoclube paulista, como Thomas Farkas e German Lorca.

Ainda assim, consideramos importante ressaltar que se percebe já a partir deste IV Salão, que o FCES não só tolerou, mas também adotou esse olhar “moderno”, expresso também na fotografia *Comunicações* de José Antônio Rebouças (FCES), que consta também em seu catálogo, e sobre a qual teceremos maiores comentários no capítulo quarto desse trabalho, que trata da produção fotoclubista capixaba. Por hora, basta dizer que já se evidencia em 1951, ano de realização do IV Salão, a introdução de uma estética moderna no interior do FCES e que diz respeito não só à adoção de novas temáticas, que se voltam para a tecnologia e o urbano, mas também, e principalmente, a mudanças em relação à composição e aos ângulos de tomada, que caminham em direção à diluição da compreensão do referente. Porém, nota-se também que predominam ainda as imagens de caráter pictorialista e acadêmico.

Aprofundando um pouco mais a análise acerca da participação de Nogueira Borges e Eduardo Salvatore na comissão de seleção do *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica*, consideramos importante ressaltar que, se o primeiro esteve fortemente ligado a uma produção de cunho acadêmico e pictorialista no interior do *Foto Clube Brasileiro*, o segundo, apesar de integrar o FCCB (conhecido por sua produção moderna), teve também sua formação vinculada ao pictorialismo, do qual herda, segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva: “um rigoroso senso de composição” (2004:51). Dessa forma, convivendo com as duas tendências, Eduardo Salvatore torna-se conhecido por sua defesa do ecletismo nas exposições e Salões fotográficos e, acerca dessa questão, comentam ainda os autores:

⁸⁹ Cabe aqui ressaltar que a partir do V Salão, em 1952, o Dr. José de Almeida Rebouças integrou todas as 22 comissões de seleção dos Salões de Arte Fotográfica realizados pelo FCES.

Na verdade, o discurso em defesa do ecletismo significou um esforço de aceitação da diferenciação explícita operada pela fotografia moderna no movimento fotoclubista. Foi sintomaticamente Eduardo Salvatore que, em 1951, percebendo a formação da Escola Paulista, lançou as bases desse discurso, que ao longo da década marcou o julgamento dos salões e seminários internos. (2004:58)

Nas palavras do próprio Eduardo Salvatore: “As regras de composição são a gramática da linguagem. Para violar as regras, o fotógrafo deve antes conhecê-las” (Apud COSTA & SILVA, 2004:51). Sua visão e seu trabalho agradavam, portanto, tanto aos mais conservadores quanto aos mais modernos, e acreditamos que a adoção de uma postura eclética por parte do FCES deveu-se bastante à influência de suas idéias, já a partir dessa participação como júri no referido Salão.

O catálogo do IV Salão indica a inscrição de fotógrafos do Espírito Santo, Distrito Federal (Rio de Janeiro), São Paulo, Sergipe e Rio Grande do Sul, participando através de suas agremiações, mas também como avulsos (a condição de fotógrafo clubista não era, portanto, condição obrigatória para aceitação nos Salões Capixabas de Arte Fotográfica). A partir deste Salão, o número de participações cresce ano a ano, chegando a mais de 2.500 inscrições na década de 70. Devido à grande quantidade de fotografias inscritas, a seleção passa a ser feita pela Comissão Julgadora à medida que os trabalhos chegavam, em várias seções. Segundo Magid Saade (em depoimento à autora em 25/01/08): “[...] é necessário ressaltar o bom serviço dos correios, tanto na recepção como na devolução das fotografias inscritas.”

Do IV Salão em diante, o único que manipulava as fotografias dos integrantes do FCES enviadas a concursos ou as que chegavam de outras agremiações para participar dos Salões Capixabas era Magid Saade. Era ele quem separava, catalogava e enviava para os Salões as fotos do FCES, bem como recebia, registrava e colocava no cavalete para serem julgadas, as fotografias de outras entidades candidatas a participantes dos Salões promovidos pelo FCES, e reconhece que era muito ciumento em relação a isso. Em suas palavras: “Eu fedia a fotoclube. Fazia uma programação e não saía dela, até em prejuízo da família. Do IV Salão em diante, ninguém manuseava as fotografias a não ser eu” (Depoimento à autora em 25/01/08).

Na página de apresentação do catálogo do IX Salão, ocorrido em 1956, consta o termo (entre parênteses), “Internacional”, porém não se verifica ainda a presença de avulsos ou grupos estrangeiros naquele evento. Apenas no catálogo de 1958 (XI Salão) aparece, efetivamente,

entre os aceitos, uma relação de fotógrafos estrangeiros (e obras) provenientes da Alemanha, Iugoslávia, Portugal e Itália. Daí em diante a participação estrangeira cresce continuamente, chegando-se a registrar a presença de fotógrafos da Alemanha, Argentina, Áustria, Brasil, Bélgica, Chile, Filipinas, Holanda, Peru, Portugal, Suécia, Suíça, França, Grécia, Hungria, Itália, Luxemburgo, Polônia, Romênia, Rússia, Estados Unidos, Dinamarca, Finlândia, Iugoslávia e México.

Até 1956, concorriam aos Salões do FCES apenas fotografias em “branco e preto”, porém, a partir de 1957 (X Salão) consta também no catálogo uma nova seção “*cor*” de *transparências 35 mm (slides)*. Já no XII Salão, em 1959, é inaugurada a *Seção Cor 30 x 40 (ampliações coloridas)*, com apenas uma obra aceita, de Fény-Szöv Fotó-Club (Budapeste- Hungria).

A partir de então, as imagens selecionadas passam a ser organizadas em três seções: *Branco e preto*, *Ampliações (cópias) coloridas* e *Diapositivos (slides)*. De cada uma delas eram escolhidos os três melhores trabalhos, premiados com 1º, 2º e 3º lugares⁹⁰, além da concessão de Menções Honrosas. As cópias coloridas e diapositivos passam a ganhar terreno nos Salões seguintes, chegando a totalizar (juntas) quase a metade das obras admitidas. Ainda assim, há que se ressaltar a predominância, até o último Salão, em 1978, da fotografia em branco e preto.

Observando as tabelas existentes nos catálogos (anexo K), podemos destacar as participações da Alemanha e da Áustria, que chegaram a superar as participações brasileiras em algumas mostras realizadas pelo FCES. Em 1968 (XXI Salão), a Áustria supera o Brasil em inscrições e aceitações com 711 trabalhos inscritos, contra 435 do Brasil (repetindo o feito no Salão seguinte). Em 1964, no XVII Salão a seção “Cor” é dominada pelos alemães, que recebem todos os prêmios, enquanto a seção diapositivos é dominada pela Áustria.

A partir do XX Salão, em 1967, não concorrem mais à premiação as fotografias de associados do Foto Clube do Espírito Santo. Essa informação consta no catálogo, logo após a estatística com número de concorrentes e trabalhos inscritos e admitidos e segue as normas ditadas pela *FIAP*.

⁹⁰ As medalhas de 1º, 2º e 3º lugares dos Salões eram adquiridas pelo FCES junto à *FIAP*, que as confeccionava.

Na década de 70 os Salões Capixabas de Arte Fotográfica passam a ser bienais, pois o tempo para organizá-los passa a ser pouco, em função da dimensão que tomam. Além disso, os Salões realizados em outras localidades eram, de um modo geral, organizados a cada dois anos.

A partir do XXIV Salão, em 1973, passa a constar também nos catálogos uma *Premiação Geral*, concedida àqueles considerados os três melhores trabalhos de todo o Salão, escolhidos entre os primeiros lugares de cada seção, que, a partir de então, passam a receber medalhas *FIAP* de 1º, 2º e 3º lugar.

O penúltimo Salão, realizado pelo FCES em 1975 (XXV Salão), foi o que registrou o maior número de concorrentes e trabalhos inscritos e admitidos, chegando a um total de 2.511 inscrições (destes, 485 foram admitidos), entre fotografias preto e branco, cópias coloridas e diapositivos (slides). No último Salão, que ocorreu três anos depois, em 1978, esse número havia caído pela metade, com 1.144 inscrições (e 277 aceites), o que já é, sem dúvida, um indicativo de retração das atividades fotoclubistas, que nesse período passam a perder força não só no Estado, mas também em todo o Brasil e mesmo no exterior. Ainda assim, trata-se de um número bastante significativo e que demonstra que o fotoclubismo sobreviveu com grande vitalidade no Espírito Santo até o final da década de 70.

Participaram dos Salões Capixabas de Arte Fotográfica nomes importantes da fotografia artística nacional e mundial, como José Oiticica Filho, Eduardo Salvatore (FCCB), German Lorca (FCCB), Gaspar Gasparian (FCCB), Thomas J. Farkas (FCCB), Francisco Azmann (FCCB), Jean Lecocq (FCCB), Marcel Giró (FCCB), Kazuo Kawahara (FCCB), José V. E. Yalenti (FCCB), Roberto Yoshida (FCCB), Hermínia Nogueira Borges (FCB), Pedro Calheiros (FCB), entre tantos outros, permitindo ao público capixaba conhecer o que de mais arrojado se produzia nesse campo, primeiramente em nível nacional e, depois, também internacional.

Já ao final da década de 50, a participação de agremiações de todo o Brasil e também do exterior era admirável, podendo o público capixaba ter acesso a imagens (geralmente no tamanho 30 x 40) provenientes das mais respeitadas associações de fotógrafos, como o Foto Cine Clube Bandeirante (SP), Iris Foto Grupo (SP), Foto Clube Brasileiro (RJ), Foto Cine Clube Gaúcho, Cine Foto Clube Ribeirão Preto, Clube Foto Filatélico Numismático (Volta

Redonda-RJ), Santos Cine Foto Clube, Foto Cine Clube de Jundiaí (SP), Sociedade Fluminense de Fotografia, Fotogemeinschaft Thyssengas (Duisburg-Alemanha), Fotografische Gessellschaft (Regensburg-Alemanha), Fotokreis (Plön-Alemanha), Photofreund 58 (Köln-Alemanha), Foto Cine Club Fotocita (Cordoba-Argentina), Amateurphotoklub (Graz-Áustria), Foto-Club (Dornbirn-Áustria), Fotosektion Österreichische Saurer-Werke (Viena-Áustria), Photosektion Sportclub Österreichische Nationalbanke (Viena-Áustria), Fotokring “Imago” (Hamme-Bélgica), Cercle D’art Photographique (Lyon-França), Photo Cine Club Viennois (Vienne-França), Dunaujvárosi Fotoclub DFK (Hungria), Gdanskic T.Fotograficzne (Polônia), Fotoclub Tatra (Tchecoslováquia), entre outros.

A forma como as obras se encontravam organizadas e expostas nas diversas edições dos Salões Capixabas variou, observando-se através das fotografias 34 e 36 uma evolução nesse quesito.



Fotografia 34 - X Salão Capixaba de Arte Fotográfica promovido pelo FCES em 1957.
Acervo do FCES.



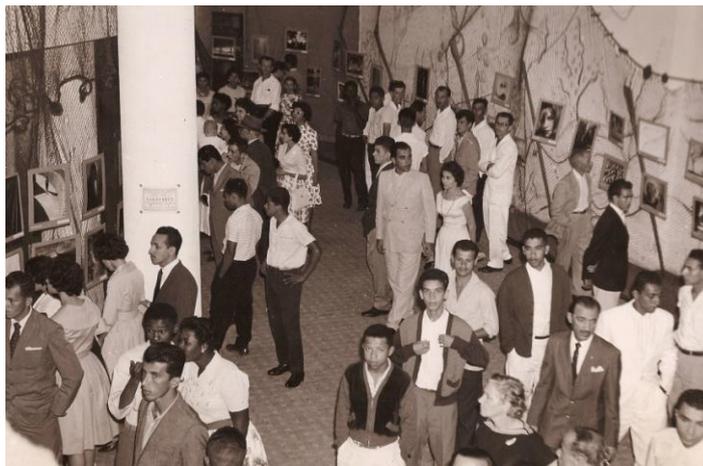
Fotografia 35 - Abertura do XI Salão Capixaba de Arte Fotográfica, 1958.

Roberto Viana Rodriguez abre o *XI Salão*, que teve como sede o Centro de Comércio do Café (Praça Costa Pereira). Acervo do FCES.



Fotografia 36 - XI Salão (1958), Palácio do Café (na Praça Costa Pereira).

Estandes emprestados pelo Instituto Brasil Estados Unidos. As luminárias que aparecem na foto não foram utilizadas, pois geravam uma iluminação focada, que privilegiava apenas algumas imagens. Fotos montadas sobre cartolina, sem moldura. Acervo FCES.

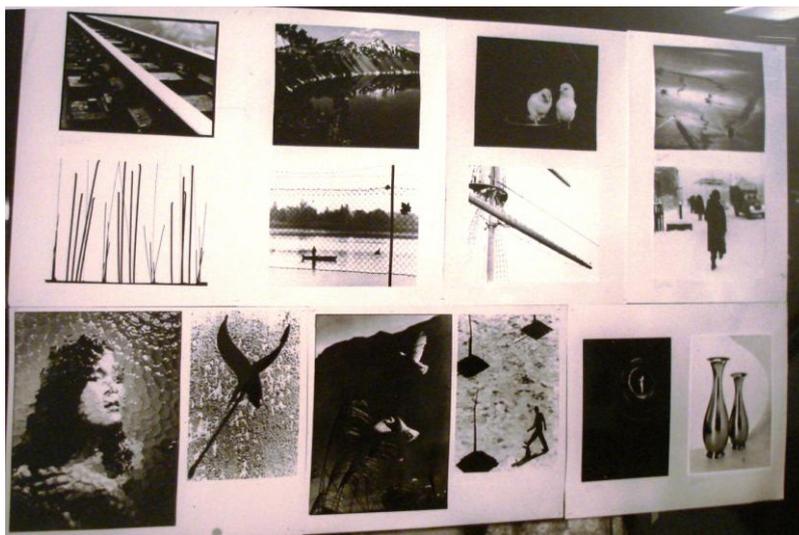


Fotografia 37 - XII Salão Capixaba de Arte Fotográfica, 1959.

Decoração com redes de pesca e pinturas nas paredes com temas marinhos, feitas pela irmã de Crisógono Teixeira da Cruz.

Em geral, as fotografias eram apresentadas ao público apenas com *passé-partout*, sem moldura, fixadas diretamente na parede ou em painéis dispostos pelo recinto. O XI Salão, realizado no prédio do Palácio do Café, na Praça Costa Pereira, já demonstra uma preocupação maior com a iluminação dos trabalhos (fotografia 36), assim como com uma individualização maior das mesmas, pois percebe-se um afastamento maior entre elas que no Salão anterior (fotografia 34), enquanto a fotografia 37, do XII Salão (realizado em 1959), revela uma certa “confusão visual”, por causa da decoração, composta de redes de pesca (onde as fotografias foram fixadas) e pinturas de motivos marinhos nas paredes. Essas pinturas acabaram concorrendo com as fotografias pela atenção do visitante, o que chegou a ser criticado na época.

Chama-nos a atenção a convivência de imagens fotográficas de extrema diferença estilística (fotografias 38 e 39), onde fotografias de cunho moderno figuravam lado a lado com outras de clara tendência acadêmica e pictorialista, confirmando o “ecletismo” da Comissão de Seleção da agremiação capixaba.



Fotografia 38 - Fotos expostas durante Salão Fotográfico promovido pelo FCES, década de 60.

Acervo do FCES.



Fotografia 39 - Fotos expostas durante o XI Salão Capixaba de Arte Fotográfica, 1958.

Acervo FCES.

Apesar de estar muitas vezes instalado em local de grande circulação e sem maiores cuidados com a segurança, o furto de fotografias não era frequente, porém, temos pelo menos um caso, ocorrido durante a realização do XIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica, que teve como sede o térreo do Ed. Moisés (fotografia 40), e que foi noticiado incessantemente nos jornais da época. Entre os muitos artigos, que também apelavam para a devolução da fotografia roubada, (no caso, um nu de autoria de um fotógrafo francês intitulada *Après le Bain*), podemos citar o

do dia 12/06/1960, do jornal *O Diário*, de Vitória, que trazia sob o título *Roubaram a mulher nua* a seguinte nota:

Hoje é o último dia de exposição do XIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica, no Ed. Moysés, para cujo local tem ocorrido multidão incalculável a fim de apreciar as fotografias artísticas internacionais ali expostas. Agora, chega-me a notícia de que a fotografia francesa titulada “Après le bain” (“Após o banho”, a da mulher nua) foi arrancada da montagem e desapareceu. O FCES, responsável pela devolução de todos os trabalhos, terá de justificar sua falta, citando o fato que não nos lisongeia muito. Faz-se um apêlo, por intermédio de VC, a quem já tenha feito uso da foto, devolver a “mulher após o banho”, isto é, “Après le bain...” Entendidos?



Fotografia 40 - XIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1960).

Este Salão teve como sede o Ed. Moysés, onde ocorreu o roubo da fotografia *Après le bain*, da França. Acervo do FCES.

Percebe-se um certo tom de ironia na referida nota, não só no título, como também na maneira como a informação está veiculada. Mas o fato não era inédito no Brasil e temos também o registro de roubos em outros Salões fotográficos no país, como no caso das seis fotografias desaparecidas durante a realização do 1º Salão do *Clube da Objetiva*, de Goiânia e que culminou com o encerramento do Salão dez dias antes do previsto. (FERNANDES, 2007:60).

Os Salões Fotográficos promovidos pelos fotoclubes, além de permitirem a troca de experiências entre membros de agremiações semelhantes em todo o mundo, contribuíram para dar à fotografia o estatuto de obra de arte. Através da análise das imagens publicadas nos catálogos produzidos pelo FCES, podemos concluir que o fotoclube capixaba, enquanto órgão

“seletor” de fotografias artísticas, estava em consonância com a imagética fotoclubista desenvolvida tanto no Brasil quanto no exterior. Também a aceitação dos trabalhos fotográficos de seus membros em outros Salões nacionais e internacionais revela esse alinhamento com os ideais estéticos em voga no movimento fotoclubista como um todo. Isso se deve, em grande parte, ao grande intercâmbio que havia entre essas agremiações.

É importante frisar também que, dentro desse panorama geral fotoclubista, havia grupos considerados mais conservadores enquanto outros privilegiavam um olhar moderno. Encontramos comentários a esse respeito no artigo da revista *Fotoarte*, nº 65, de setembro de 1963, que classifica as produções fotográficas de países como Canadá e Suécia como “conservadores”, e Itália e Polônia como “modernos”. Os orientais são tidos normalmente como “pictorialistas” (especialmente os filipinos) e os húngaros como “realistas”. Conhecendo as características peculiares de cada Salão ou país, muitos fotógrafos que adotavam uma postura eclética, enviavam, então, imagens que melhor se adequavam às preferências locais.

Ressaltamos ainda que, mesmo que a estética pictorialista e os cânones clássicos tenham permanecido em voga tanto nas escolhas realizadas nos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica* quanto em sua produção, o que provocou críticas de associados mais jovens, como veremos adiante, a produção imagética do FCES (especialmente a que diz respeito às décadas de 50 e 60), encontrava-se bem à frente da linguagem artística desenvolvida no curso de *Belas Artes* da *Universidade Federal do Espírito Santo* no mesmo período, onde ainda imperava o academicismo.

4.2 ANÁLISE DOS CATÁLOGOS: AS ESCOLHAS DAS “FOTOGRAFIAS ARTÍSTICAS” ATRAVÉS DO OLHAR DO FCES

Nos catálogos dos Salões Capixabas de Arte Fotográfica promovidos pelo FCES, podemos melhor perceber sua atuação como espectador, pois temos ali uma mostra do que ele seleciona entre as imagens que chegam de todo o Brasil e também do exterior, demonstrando, assim, o seu olhar acerca da “fotografia artística”. Os catálogos nos oferecem apenas uma pequena

visão do que foi a mostra fotográfica, ainda assim, são uma excelente fonte de pesquisa, pois as reproduções fotográficas e as informações que contêm revelam muito a respeito das preferências artísticas e das estéticas vigentes, além das agremiações e países participantes.

Esses catálogos sofreram mudanças de ordem gráfica ao longo de suas 22 edições (anexo L), com alterações também no número e na qualidade das reproduções fotográficas impressas (ao contrário do que era de se esperar, os primeiros têm melhor qualidade e maior número de imagens).

O primeiro catálogo, confeccionado para o IV Salão (1951), traz na capa a mesma imagem do selo produzido para este evento. Trata-se de um desenho do Convento da Penha, sem indicação da autoria do mesmo. No alto, à direita, está estampada a logomarca do FCES, criada por Isauro Rodrigues, e na parte debaixo estão o nome da cidade (Vitória), juntamente com o mês e ano da realização do Salão, além do nome do fotoclube. A capa do 2º catálogo (do V Salão, 1952) segue a mesma linha, com um desenho da Pedra do Frade e da Freira (sem indicação de autor), também um marco do estado do Espírito Santo.

Porém, em 1953, no VI Salão, pela primeira vez a fotografia substitui o desenho na capa do catálogo, trazendo novamente a imagem do Convento da Penha⁹¹, em Vila Velha. A logomarca do FCES ganha destaque na capa seguinte, do VII Salão (1954) onde, estampada em branco sobre um fundo preto, sem fotografias ou outros desenhos, ela ocupa quase toda a superfície. Para os catálogos do IX, X e XI Salões foram confeccionadas capas bastante simples, com duas linhas que se cruzam perpendicularmente no lado direito, e onde se encontra, em tamanho mais reduzido, a logomarca do fotoclube. Da mesma forma, as capas dos catálogos do XII Salão (1959), XIII Salão (1960) e XIV Salão (1961) também sem grandes rebuscamentos, ostentam desenhos (respectivamente: mapa do Espírito Santo, linhas curvas e logomarca da agremiação), em azul sobre fundo branco (as cores do fotoclube). Porém, a partir do XV Salão (1962) até o último (XXVI, em 1978), todos eles passam a trazer

⁹¹ O Convento da Penha começou a ser edificado em 1568, por iniciativa do Frei franciscano Pedro Palácios (que chegou ao Estado em 1558). Construído no cume de um penhasco de 154 metros de altitude, cercado de mata atlântica e a 500 metros do mar, ele é ainda hoje considerado como o símbolo do Estado e testemunho da devoção à Nossa Senhora da Penha, padroeira do Espírito Santo. Ainda que não possua ornamentação luxuosa, essa construção destaca-se pela peculiaridade de sua localização, de rara beleza, podendo ser visto de vários pontos das cidades de Vitória e Vila Velha, não existindo no Brasil nenhuma edificação similar. Ressaltamos aqui, o fascínio exercido pelo Convento da Penha sobre pintores e fotógrafos, tanto no passado, como também no presente.

estampados em suas capas as fotografias premiadas com o 1º lugar na categoria “Branco e preto”, com indicação do título e autor da mesma.

O número dessas fotografias impressas variou, sendo os primeiros catálogos os que continham maior número de imagens, numa média de 20 fotografias, com excelente qualidade de impressão. Neste período inicial eles eram confeccionados no Rio de Janeiro, na Gráfica Barthel LTDA, para garantir a boa reprodução das imagens, já que o Espírito Santo ainda não possuía uma gráfica que alcançasse o mesmo resultado. A partir de 1956, o número de fotografias reproduzidas nos catálogos cai para um número que variava entre 12 a 16 imagens, mas diminui para apenas 5 em 1967 (XX Salão), mantendo-se uma média entre 5 e 8 fotos até o último Salão, em 1978. Essa diminuição indica uma busca por redução de custos, ainda que se perceba um crescimento constante do número de trabalhos inscritos e aceitos nas mostras realizadas pelo fotoclube. Visando também a economia, a partir de 1964 (XVII Salão) os catálogos passam a ser confeccionados na Tipografia *Samorini*, em Vitória, perdendo muito em qualidade de imagem.

Outra observação que julgamos digna de nota é que, dentre as imagens que compõem seus catálogos, existe sempre um bom número de trabalhos de membros do próprio FCES, o que parece demonstrar o seu desejo de divulgar, também através deste veículo, a sua produção fotográfica. Ao final de todos os encartes, aparece o convite para a participação do Salão seguinte, com data de inscrição e endereço para envio das fotografias.

A verba para a confecção dos catálogos dos Salões de Arte Fotográfica realizados pelo FCES provinha de anúncios publicitários, também contidos nos mesmos (fotografias 41, 42 e 43). No 1º catálogo, de 1951, essas propagandas ocupavam apenas as cinco últimas páginas, porém, já a partir do 2º encarte, no V Salão, de 1952, elas passam a figurar no início e no final do mesmo, e logo depois, aparecem também misturadas às páginas que continham reproduções das fotografias participantes do Salão, gerando uma maior confusão visual, pois muitas delas continham desenhos ou imagens fotográficas, que passam a concorrer pela atenção do observador.



Fotografia 41 - Catálogo do VII Salão FCES (1954).

Página nº 2. Acervo FCES.



Fotografia 42 - Catálogo do XVI Salão FCES (1963).

Página nº 16. Magid Saade faz montagem de fotografia do Convento da Penha “dentro” de foto de televisor. Acervo FCES.



Fotografia 43 - Catálogo do X Salão FCES.

Páginas 16 e 17. Acervo FCES.

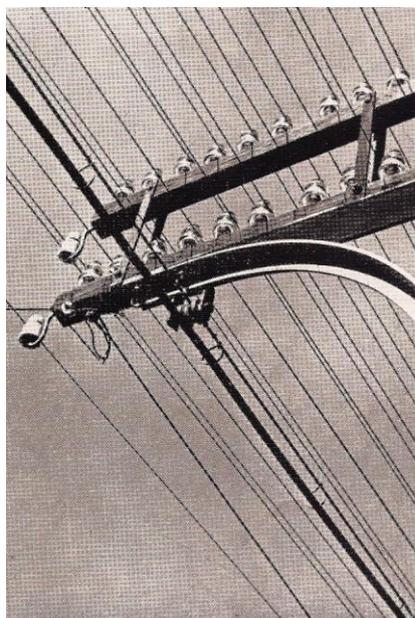
Nas fotografias reproduzidas no primeiro catálogo (1951- IV Salão), percebe-se que as temáticas predominantes ainda são: paisagens (sendo destas, 5 marinhas) e a figura humana (maioria retratos). Neste Salão, a grande maioria dos fotógrafos fez uso da fotografia direta, sem o emprego de processos laboratoriais. A escolha também recaiu sobre composições de cunho clássico, que primam pelas regras tradicionais de composição. Porém, dentre as 20 imagens selecionadas, algumas (poucas) podem ser destacadas como indicativas de um olhar

moderno, como: *Cachoeira*, de Thomas J. Farkaz (FCCB), *Pano*, de German Lorca (FCCB), (fotografia 44) e *Comunicações*, de José A. Rebouças (FCES) (fotografia 45).



Fotografia 44 - German Lorca (FCCB), *Pano*, 1951.

Fonte: Catálogo do IV Salão do FCES.



Fotografia 45 - José A. Rebouças (FCES). *Comunicações*, 1951.

Fonte: Catálogo do IV Salão do FCES.

Como já foi dito, neste Salão, além de três membros do FCES, também integraram a comissão julgadora Eduardo Salvatore (F.C.C.B.) e Nogueira Borges (F.C.B.). Não há indicação do 1º lugar⁹² e, pela ordem das fotos nos catálogos, as primeiras reproduções são: *Retrato*, de Olavo Dutra (fotografias 46) e *Flores de Maracujá*, de Maria de Lourdes de Miranda (fotografia 47), ambas de cunho acadêmico.

⁹²É somente a partir do XVI Salão, em 1963, que aparecem nos catálogos as indicações dos primeiros colocados. Até então, essa informação não constava nos encartes.



Fotografia 46 - Olavo Dutra (A.F.P.R.G.S.), *Retrato*, 1951.

Fonte: Catálogo do IV Salão, 1951.



Fotografia 47 - Maria de Lourdes Miranda (S.F.F.), *Flores de Maracujá*. 1951.

Fonte: Catálogo do IV Salão.

A partir do V Salão, a comissão de seleção passa a ser composta apenas por membros do FCES, mas nota-se através do catálogo desse salão que as preferências não são muito diferentes da comissão julgadora anterior, co-existindo imagens de conteúdo clássico e pictorialista com outras de tendência moderna (com influências das antigas vanguardas abstracionistas, surrealistas, construtivistas), mas com uma grande predominância das primeiras (fotografias 48 e 49).



Fotografia 48 - Humberto Aragão (A.B.A.F), Nu. 1952.

Fonte: Catálogo do V Salão FCES.



Fotografia 49 - Pedro Calheiros (A.B.A.F.), *Pontas*.1952.

Fonte: Catálogo do V Salão promovido pelo FCES.

O terceiro catálogo (1953-VI Salão) apresenta muitas fotografias com emprego de processos fotográficos, como solarização e separação de tons e de cunho ainda mais acadêmico que as

do Salão anterior (fotografias 50, 51 e 52), porém, aparecem já também algumas imagens reveladoras de um olhar já contaminado pela estética moderna⁹³ (fotografia 53), permanecendo essa tendência até o final da década de 50.



Fotografia 50 - Hans Rosenschein (Sociedade Campista de Fotografia), *Tristonha*, 1953.

Fonte: Catálogo VI Salão FCES.



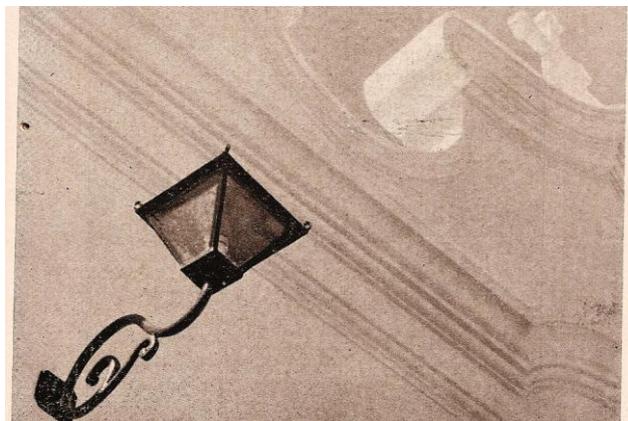
Fotografia 51 - Ralph Miller (F.C.E.S.), *Estudo*, 1953.

Fonte: Catálogo VI Salão FCES.



Fotografia 52 - Eugênio Henrique Lucena (avulso), *Esguia*, 1953.

Fonte: Catálogo VI Salão FCES.



Fotografia 53 - Waldemar Reblin (F.C.E.S.), *Contraste*, 1953.

Fonte: Catálogo VI Salão FCES.

O VIII Salão, em 1955, não confeccionou catálogo. Isso ocorreu, segundo Magid Saade (em depoimento à autora em 16/01/2008), por uma decisão do grupo, que preferiu economizar naquele ano. Porém, ainda segundo ele, tal atitude não se justificava, já que praticamente todo

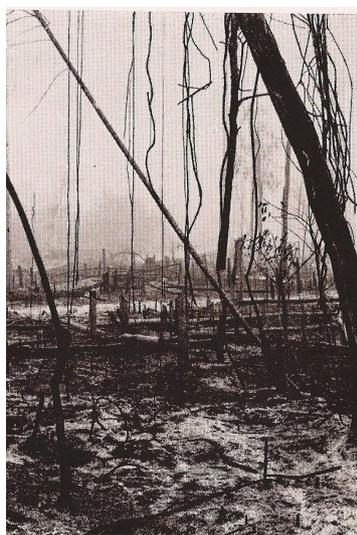
⁹³ A maior parte das fotografias de cunho moderno que estampam as páginas dos catálogos do FCES na década de 50 são de autoria de integrantes do FCCB, de São Paulo.

o custo da confecção dos encartes era bancado pelos anúncios publicitários contidos nos mesmos.

Com o início da participação estrangeira, em 1958, os Salões promovidos pelo FCES se enriquecem ainda mais, e nos catálogos de 1960 (XIII Salão) e 1962 (XV Salão) já podemos perceber a presença de fotografias que recebem influências da *fotopublicidade*, como *Composição*, de Van Walter Erven (Brasil) (fotografia 54) e do *fotojornalismo*, na foto *Queimada*, de Paulo Bonino (FCES) (fotografia 55). Porém, elas são ainda pontuais, permanecendo o predomínio de uma tendência geral mais clássica e acadêmica (fotografia 56), mesclada a algumas obras de caráter moderno (fotografia 57).



Fotografia 54 - Walter Van Erven (Soc. Fluminense de Fotografia), *Composição*, 1960.
Fonte: Catálogo XIII Salão FCES.



Fotografia 55 - Paulo Bonino (FCES) *Queimada*, 1962.
Fonte: Catálogo do XV Salão FCES.



Fotografia 56 - José Carlos W. de Souza (Foto Cine Clube Gaúcho). *...E paz na Terra...*, 1960.
Fonte: Catálogo XIII Salão FCES.



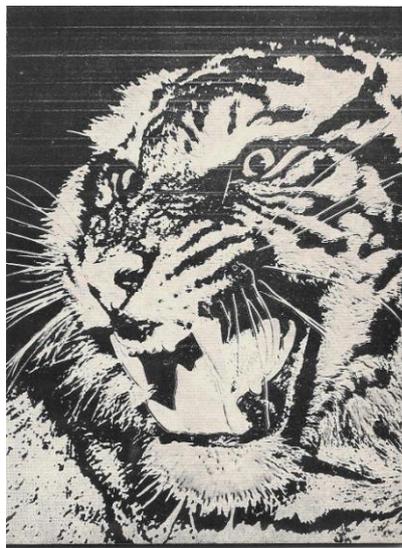
Fotografia 57 - Andra Pollitzer (avulso, Itália), *Wall*, 1960.
Fonte: Catálogo XIII Salão FCES.

Na década de 60, observa-se o crescimento da escolha de imagens que faziam uso de processos laboratoriais, principalmente a solarização e a eliminação de tons. O catálogo de 1966 (XIX salão) revela que todos os três primeiros lugares, bem como a Menção Honrosa, foram concedidos a imagens cuja principal atração é a técnica (fotografias 58 e 59).



Fotografia 58 - F. Garcia Barros (F.C.C.B.). *João*, 1966.

Menção Honrosa em “Branco e preto”. Fonte: Catálogo XIX Salão FCES.



Fotografia 59 - Willy Hengl (avulso, Áustria), *Tiger*, 1966.

1º prêmio em “Branco e Preto”. Fonte Catálogo XIX Salão FCES.

Vale também registrar, que o catálogo do *XIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica* (1960) traz impresso o seguinte pronunciamento do então Presidente da *Federação do Comércio do E. Santo*, José Saade:

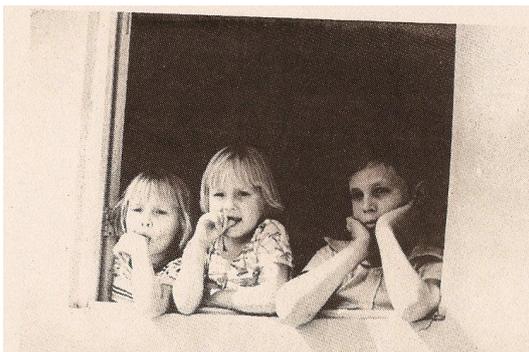
Divulgando as belezas do Espírito Santo, através da fotografia, o Foto Clube do Espírito Santo dá cumprimento –espontânea e idealisticamente- a um dos pontos altos de um programa de turismo, infelizmente não adotado na totalidade. Destarte, semelhante tarefa propagandística – feita com alma e sensibilidade – deve merecer o apoio irrestrito e o incentivo permanente de quantos se interessam por um Espírito Santo maior, progressista e conhecido.

Sua fala é importante, pois é reveladora do olhar de uma boa parte da comunidade capixaba sobre a atuação do FCES, visto aqui como um dos divulgadores das “belezas do Estado”. Porém, esse entendimento do caráter propagandístico da fotografia não parece desmerecer sua força expressiva e sua aspiração ao artístico, conforme já comentamos anteriormente.

A esse respeito, citamos aqui o artigo de página inteira publicado na revista *Fotoarte* n° 65, de setembro de 1963, sob o título: *Vitória*, que comenta a realização do *XVI Salão Capixaba de Arte Fotográfica*, e tece elogios “ao alto nível da exposição” e ao catálogo confeccionado para a mesma, considerando-o “um dos melhores ultimamente editados no Brasil”. No mesmo artigo, parabeniza-se o fotoclube capixaba por conquistar a “simpatia e o reconhecimento das grandes organizações e da Indústria”. De fato, na quarta página do catálogo deste Salão, encontra-se o agradecimento de Américo Buaiz, em nome do *Serviço Social da Indústria (SESI)*, do *Serviço de Aprendizagem Industrial (SENAI)* e da *Federação das Indústrias do Espírito Santo (FIES)*, onde ele reafirma o “nosso mais caloroso aplauso e nosso permanente incentivo ao Foto Clube do Espírito Santo pela magnífica divulgação artística de nossas belezas.”

A nota da revista *Fotoarte* segue observando que entre os anunciantes que aparecem no catálogo, apenas duas firmas são do ramo fotográfico, mas não vê isso como um problema e, pelo contrário, compreende a presença de propagandas de indústrias automobilísticas, fábricas diversas, lojas, hotéis e bancos como uma “demonstração de amizade, amor e compreensão pela arte.” Na verdade, percebe-se hoje que tal parceria se dava, principalmente, em função do trabalho árduo de um pequeno grupo que integrava o FCES e não poupava esforços para angariar apoio para suas realizações, valendo-se também, é claro, de uma boa rede de conhecimentos junto à alta roda da sociedade capixaba.

Analizando-se os catálogos da década de 70 (nos quais, infelizmente, a quantidade e a qualidade das fotos é bem menor, pois eles passam a ser confeccionados no próprio Estado), nota-se que as fotografias de caráter “moderno”, abstratizantes e geometrizarantes, quase desaparecem, dando lugar a um retorno ao figurativo, onde a figura humana passa a predominar (fotografias 60 e 61), porém não mais através de retratos, mas de sua inserção em contextos específicos, como nas imagens de Paulo Bonino (FCES), onde pode ser notada uma certa influência da estética documental, como veremos melhor no capítulo a seguir. No entanto, a paisagem permanece, tanto como tema principal, ou apenas como fundo.



Fotografia 60 - Isauro Rodrigues (FCES), *Sem título*, 1978.

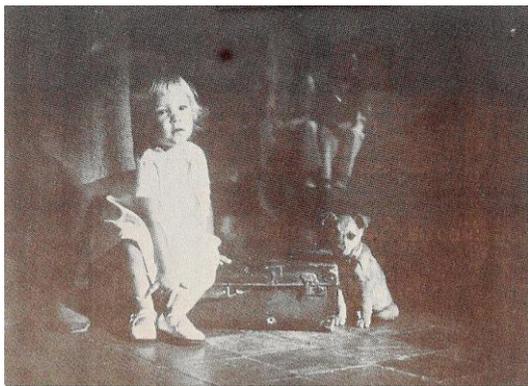
Fonte: Catálogo do XXVI Salão FCES.



Fotografia 61 - Joseph Krsek (Fotoklub Naturfreund – Wien/Áustria). *Einsam*, 1973.

Menção Honrosa em “Branco e Preto”. Fonte: XXIV Salão FCES.

Algumas imagens ainda revelam o emprego de efeitos especiais, através de processos laboratoriais, mas se observa uma nova relação com a câmera, privilegiando-se a visão direta, sem truques, com uma clara admiração da comissão de seleção pelas obras do argentino Pedro Luiz Raota (EFIAP), que recebe premiações nos XXIV Salão (1973), no XXV Salão (1975) e no XXVI Salão (1978). Em seu trabalho, cuja temática frequente traz figuras humanas em cenas internas, a iluminação recebe atenção especial. Focos de luz direcionados e em ambientes muito escuros geram imagens de forte apêlo dramático, com figuras que emergem da penumbra, remetendo à pintura do período barroco, especialmente à dos franceses *Louis Le Nain* e *Georges de la Tour* (fotografias 62 e 63). A recorrente escolha de suas imagens, inclusive para compor o catálogo, falam do apreço da comissão julgadora por uma fotografia de tendência mais clássica, onde o assunto é o foco principal.



Fotografia 62 - Pedro Luis Raota
(avulso/Argentina). *Tren en Retardo*, 1978.

3º Prêmio em “Branco e Preto”. Fonte: Catálogo XXVI Salão FCES.



Fotografia 63 - Pedro Luis Raota
(avulso/Argentina). *Edad de la Pureza*, 1978.

Menção Honrosa em “Branco e Preto”. Fonte: Catálogo XXVI Salão FCES.

No catálogo de 1975 (*XV Salão*), percebe-se que, curiosamente, a maioria das fotos ressalta a figura da mãe (fotografias 64 e 65), apesar de não ter havido uma temática previamente definida pelo FCES. Segundo Magid Saade, tratava-se da influência de uma “tendência mundial de valorização da maternidade”. (Depoimento à autora, 16/01/2008).



Fotografia 64 - Pedro Luis Raota
(avulso/Argentina), *How Come Mother?* 1975.

3º prêmio em “Branco e Preto”. Fonte: Catálogo do XXV Salão FCES.



Fotografia 65 - Mario Franco Morante (Brasil)
Mater, 1975.

Menção Honrosa em “Branco e Preto”. Fonte: Catálogo do XXV Salão FCES.

Observa-se, até aqui, que o FCES, enquanto “órgão seletor” de fotografias artísticas aceitou e considerou as diversas correntes estéticas vigentes, confirmando uma postura liberal e democrática. Porém, também é notório, através da observação dos seus catálogos, que prevalecem em suas escolhas, de uma maneira geral, as imagens de cunho mais clássico e que

o FCES não dispensava o estudo das regras de composição acadêmica (como a da proporção áurea para o horizonte e também para as linhas verticais que se destacam no primeiro plano). Essas e muitas outras convenções, tradicionalmente utilizadas pelos pintores, eram transportadas para o campo da fotografia na busca por trabalhar, da melhor forma, a plasticidade das imagens. Algumas dessas preocupações, consideradas antiquadas por alguns associados, incomodavam principalmente os integrantes mais jovens, que não traziam consigo a bagagem de uma visão acadêmica.



Fotografia 66 - Premiação no FCES. 1973.

Dr. Rebouças, à direita, entrega premiação a Jorge Luiz Sagrilo. Acervo FCES.

Presenciando os trabalhos das Comissões de Seleção nos Salões de fotografia, já que eram abertos a todos os membros da agremiação e também ao público em geral, o jovem associado Sagrilo (fotografia 66), então com 19 anos de idade (tendo ingressado no FCES em 1968, aos 16 anos), mostra-se inconformado com algumas eliminações, e em entrevista ao jornal *A Gazeta* de 22/08/71, onde fala a respeito de sua exposição individual na *Aliança Francesa*, critica o fotoclube capixaba pela postura dogmática e uso de critérios ultrapassados. Durante a entrevista ele declara que sua exposição marca uma ruptura com as idéias do fotoclube e se diz profundamente insatisfeito com os julgamentos. Porém, reclama que sua luta era quixotesca, pois eles não levavam em conta suas argumentações. Em suas palavras:

A minha exposição é uma tentativa de liberdade do pensamento medieval que impera nos fotos-clubes [sic], que estão naquela de renascentismo e não lá [sic] legal. Eu expus no Foto-Clube até hoje, desde 68 tenho exposto, mas eu tenho visto julgamentos de fotografias que têm acontecido, tenho assistido êstes [sic] julgamentos e eu noto que os juízes são pessoas que pensam ainda muito atrasados, aquêles [sic] caras que querem que uma fotografia conte uma história. Isso eu acho que não é possível, acho inadmissível. Então essa exposição de fotografias minhas marca uma separação de idéias do Foto-Clube.

Em entrevista de página inteira ao jornal *A Tribuna* de Vitória, três semanas depois, no dia 15 de setembro de 1971, onde comenta o *XXIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica*, instalado no Ed. Glória, Magid Saade, então Presidente da entidade, é arguido pelo jornalista a respeito de críticas contra a Comissão Julgadora, e, em resposta clara a Sagrilo, diz que:

Há (críticas), porém infundadas, mais por imaturidade. Recentemente foi publicada uma entrevista de um nosso associado a respeito. As fotografias são julgadas sem indicação do nome do autor, logo de saída, não pode haver protecionismo. A Comissão leva em consideração o valor artístico, concepção, técnica operatória e originalidade. O primeiro item é o mais importante.[...] Temos que acatar os julgamentos pois procuramos ter na comissão elementos de alto gabarito sob todos os pontos de vista.

Na mesma entrevista, Saade critica a cidade de Vitória por não possuir ainda uma galeria adequada, com espaço e iluminação apropriados para uma melhor apreciação dos trabalhos e reclama das dificuldades enfrentadas pela entidade, comuns à maioria das agremiações deste tipo, onde, por se tratar de atividade essencialmente amadorista, dispõe-se de pouco tempo para dedicação ao clube, não possuindo meios também para manter empregados. Lamenta ainda o quase nulo apoio oficial e o fato de que poucos associados colaboram diretamente. Exemplificando, diz que, apesar dos Estatutos do clube indicarem sete membros para compor a Diretoria, ela está formada, naquele momento, por apenas quatro associados: o próprio Saade, Nilton Pimenta, Renato de Jesus e Celino de Sousa Lima. Perguntado a respeito do conceito de que desfruta o FCES, ele responde ser “o melhor possível”, destacando também a posição do grupo no contexto do panorama nacional.

Apesar de sua aparente revolta, Sagrilo acabou não se distanciando completamente do FCES e, tendo se tornado fotógrafo profissional de sucesso no ramo da publicidade, continuou a freqüentar o fotoclube capixaba esporadicamente, reconhecendo nele uma grande contribuição para sua formação. Sendo hoje um dos membros mais queridos pelo fundador Magid Saade, que destaca o seu respeito pela entidade, ele recorda acerca de sua experiência no grupo:

Sempre me dei muito bem com todos os integrantes do fotoclube e, apesar da diferença de idade, nunca houve choque de gerações, já que eles me respeitavam bastante, devido ao meu interesse notório pela fotografia. Eu era um garoto e eles já eram senhores, mas a nossa paixão em comum nos unia. Porém, eu ficava muito irritado quando assistia às seções onde a comissão julgadora definia que fotografias seriam aceitas ou recusadas para aquele Salão. Eles sempre preferiam ângulos mais

tradicionais e “fotografias que contassem uma história” e excluía as com cortes mais inusitados. Certa vez eu recebi críticas de Nilton Pimenta a respeito de uma fotografia que fiz e que gerou muita polêmica. Tratava-se da foto “Diva”, o retrato de uma menina, cujo corte incomodou a Nilton. Eu enquadrei somente seu rosto, bem aproximado, “cortando” o topo da cabeça e ele ficou indignado, argumentando que não se poderia cortar a cabeça, ela deveria ser mostrada na íntegra. Eu então respondi, apontando para um retrato cujo corte era na altura da cintura: “Olha aqui, mas aqui vocês cortaram as pernas!!!” (Depoimento à autora em 10/07/2007)

A questão a ser destacada aqui é que, de maneira geral, principalmente para os integrantes mais antigos, eram ainda os cânones da pintura tradicional que normalmente regiam as escolhas nos Salões, apesar do “ecletismo” de propostas de que o FCES tanto dizia se orgulhar. Fotografias modernas eram aceitas, porém, algumas enfrentavam este tipo de preconceito, por se chocarem com algumas regras consideradas intransponíveis.

Já a predominância da fotografia em preto e branco nos Salões (ainda que existisse, desde 1960 também seções para “cópias coloridas” e “diapositivos”) está relacionada ao desejo de poder manipular manualmente todos os processos fotográficos, desde a revelação do negativo até a confecção das cópias, o que não seria possível, pelas condições técnicas disponíveis no momento, na imagem em cores. É claro que o fotógrafo poderia ter realizado fotografias coloridas naquela época (pois essa possibilidade já existia em Vitória desde o final da década de 40), mas teria, então, que delegar a um laboratório fotográfico a tarefa de revelação das imagens, e assim, perderia um dos maiores prazeres de todo o processo. As experimentações técnicas eram, sem dúvida, um dos fatores que mais instigavam estes apaixonados por fotografia. Além das questões que se referiam à tomada fotográfica em si, como o uso de lentes específicas, de filmes de diferentes velocidades, de decisões em relação a velocidade ou aberturas de obturador, restavam depois outras tantas possibilidades de pesquisa quando a imagem deveria ser “revelada” e que proporcionavam descobertas e prazeres únicos aos mais curiosos. Além dessas questões, a fotografia em preto e branco continuava sendo considerada pela maioria (como é ainda para muitos até os dias atuais) mais “artística” que as imagens em cor.

Concluindo, observamos que as reproduções fotográficas aqui selecionadas, e que ilustram os 22 catálogos produzidos pelo FCES, confirmam a postura eclética de sua comissão de seleção, através da evidente convivência de estéticas e estilos completamente diferentes. Nos catálogos das décadas de 50 e 60, percebe-se que o fotoclube capixaba assimilou a estética moderna, escolhendo e exibindo fotografias com contrastes marcados de luz e sombra, perda da

referência do objeto, geometrização das formas, rompimento da perspectiva linear e temática mais urbana, porém ele manteve também a tradição pictorialista e de cunho acadêmico.

No capítulo a seguir, buscaremos compreender também as escolhas feitas pelos membros do FCES em suas imagens fotográficas. Mas, antes de nos determos na sua *produção* imagética, julgamos ainda importante incluir neste trabalho algumas informações que podem também ser tomadas como um parâmetro para um melhor entendimento de suas práticas. Trata-se das regras, contidas na página 08 de Apostila do *Curso de Iniciação Fotográfica* promovido pelo FCES, e que se constituem numa espécie de “cartilha” a ser seguida por aqueles que almejassem produzir boas “fotografias artísticas”. São elas:

- 1- Não se deixe impressionar pelo colorido. Os valores serão registrados em preto e branco.
- 2- Não se deve situar o principal assunto no centro geométrico do quadro.
- 3- De modo geral, não se deve colocar a linha do horizonte no centro do quadro.
- 4- A fotografia vertical nos dá sentido de altura, força, dignidade enquanto a horizontal, repouso.
- 5- As linhas dominantes devem ser compensadas com linhas secundárias em direção oposta para evitar monotonia ou instabilidade.
- 6- Além das linhas devem ser também balanceadas as luzes e sombras.
- 7- As partes principais da foto são: objeto (sujeito) principal, primeiro plano e fundo.
- 8- O assunto deve ser único.
- 9- Se o assunto estiver distante, enriqueça o primeiro plano com elementos de interesse (rochas, folhas, cadeira, etc.)
- 10- Se mais de 1/3 da área for céu, deve ser lavada- use nuvens.
- 11- A posição das figuras e objetos é importante. Se a pessoa estiver olhando para um lado, deixe mais espaço em frente dela.
- 12- Para uma figura parecer alta, coloque-a no alto. Para torná-la baixa, ao contrário, deve ficar em baixo.
- 13- Não coloque uma figura sem espaço em volta, a não ser para dar a impressão de peso ou tamanho.

Apesar da apostila da qual se extraiu essas regras não conter data, sabemos pelo próprio Magid Saade que elas ainda eram consideradas válidas, e continuavam a integrar os manuais dos cursos de iniciação fotográfica promovidos pelo FCES, mesmo no final da década de 70, ou seja, muito depois da experiência moderna já permear a sua produção. Isso demonstra que certos paradigmas que dizem respeito à arte acadêmica continuavam a nortear a produção fotoclubista capixaba e, ainda que conste na mesma apostila a observação de que [...] “Essas regras foram feitas para serem quebradas quando necessário”, depoimentos de associados mais jovens, como Jorge Luiz Sagrilo, citado anteriormente, confirmam que, de um modo geral, essa “quebra” de regras encontrava certa resistência dentro do fotoclube capixaba.

5 A ARTE FOTOGRÁFICA SEGUNDO A PRODUÇÃO DO FCES: UMA POSSÍVEL LEITURA

5.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS ACERCA DA LEITURA DE IMAGENS

A impressão total de uma obra de arte é construída por um conjunto de sensações, analogias, lembranças e pensamentos diversos, algumas são manifestas, muitas escondidas, outras analisáveis, e a maior parte está para além da análise. (ARASSE,1999:5, trad.nossa)

Após um percurso que buscou abarcar a trajetória histórica do FCES no primeiro capítulo deste trabalho, e de traçar um panorama geral do movimento fotoclubista e das estéticas vigentes em seu meio no capítulo dois, no terceiro procurou-se compreender o fotoclube capixaba enquanto órgão “seletor” de arte fotográfica. Neste quarto e último capítulo, lança-se um olhar sobre sua produção imagética, tecendo comentários acerca de algumas fotografias que julgamos representativas dentro deste contexto. Porém, antes, gostaríamos de fazer algumas considerações a respeito de uma possível “leitura de imagens” e das limitações nesse campo.

Somos criaturas vinculadas às imagens. Antes mesmo do aparecimento da escrita, a produção de imagens já havia se revelado um dos meios do homem se expressar, de interpretar o mundo, de construir significados e de refletir acerca de si mesmo e do que o cerca. Toda a nossa realidade, seja ela subjetiva ou objetiva, é dominada por imagens, por meio das quais construímos nosso pensamento. Sua produção sempre foi, dessa forma, uma das maneiras do homem dar sentido à sua existência.

Mas, capturados por ela, nos lançamos à irresistível aventura de buscar associações, significações, conceitos, analogias. Refletindo acerca dessa complexa relação, Maria Cristina P. Leandro comenta que:

É importante observar que a relação entre texto e imagem encontra-se, de alguma forma, no âmago de toda a reflexão sobre as imagens, de Aristóteles à Horácio aos historiadores da arte contemporânea. Tratava-se, sobretudo, de buscar uma equivalência, inserindo as imagens no modo de funcionamento das palavras (mas, em alguns casos, de criticar justamente essa posição). (2004)

Muitos têm sido, portanto, os pensadores da questão relacional entre o discurso e a figura e muitas as metodologias criadas para se proceder a uma possível “leitura da imagem”. A história da arte revelou-se um campo prolífico para elucubrações em torno dessa questão, ainda que nem todos os historiadores ou pensadores da arte tenham se dado conta de tudo aquilo que na imagem permanece latente, inominável ou fora do domínio do “verificável”, mesmo que se proceda, com empenho, ao seu estudo⁹⁴.

No universo da história e crítica de arte, onde se busca constantemente uma correspondência na linguagem falada e escrita à força das imagens, termos como *decifrar* ou *traduzir* têm sido corriqueiramente empregados. Mas, nesse caso, é importante que se compreenda melhor do que trata uma “leitura de imagens”, e refletir sobre até que ponto uma imagem pode ser *decifrada ou traduzida*.

Antes de mais nada, é preciso ter em mente que proceder ao *deciframento* de uma imagem implica, grosso modo, uma busca por revelar o significado convencional de determinados símbolos nela contidos, o que pode até *fazer parte* de um processo de leitura de imagens, mas não encerra uma operação que se mostra muito mais complexa. Falar em *deciframento* de uma imagem requer, então, consciência desse problema e de suas limitações.

Da mesma forma, a respeito do termo *traduzir*, também empregado com frequência no mundo da arte, é necessária certa cautela, já que, como nos lembra Flusser, o verbo *traduzir* diz respeito a “mudar de um código para outro, portanto, saltar de um universo a outro.” (2002:78). Transpor, portanto, mensagens de *universos* diferentes, onde não existem correspondências exatas nem precisas, é disso que se trata quando se lida com uma tentativa de *tradução* de uma imagem em linguagem falada ou escrita.

Ao se “pensar”, pois, uma imagem, talvez seja mais conveniente e apropriado o emprego do termo *interpretar*, pois ele pressupõe ser a leitura: subjetiva e aberta, sugerindo uma polissemia de visões. Dessa forma, quando me lanço em direção à *interpretação* de uma imagem, parto do princípio de que toda e qualquer leitura será sempre a *minha* leitura, ainda

⁹⁴ Lembramos, aqui, do termo *studium*, empregado por Roland Barthes em seu livro *A Câmara Clara* e que refere-se a tudo aquilo que diz respeito ao interesse histórico e cultural numa imagem. Segundo Barthes: “Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com o que tem a ver o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e consumidores.” (1984:48)

mais, será a *minha* leitura num *determinado momento* da minha existência. É preciso reconhecer os limites dessa operação, pois, o conteúdo de uma imagem é sempre inesgotável e a cada novo olhar, novas possibilidades se revelam possíveis.

Além disso, deve-se ressaltar também que, na tentativa de *interpretar* uma obra, não estaremos simplesmente dando o nosso ponto de vista, as nossas impressões, mas isso deve ser feito buscando compreender o que ela significou para o próprio artista que a criou, ou seja, deve-se ir de encontro a uma tentativa de compreender, através da obra, as suas *intenções*. Porém, novamente aqui há que se ter todo o cuidado. Primeiro porque nem sempre o artista tem consciência de tudo que na obra coloca, e, mesmo quando julga ter, quando acredita estar revelando, através da sua obra, uma mensagem clara e inequívoca, isso se mostra também duvidoso. Como alerta Arthur Danto:

Na estética, a Falácia Intencional é o suposto erro de sustentar que a intenção do autor ao realizar uma obra constitui uma base autorizada para a crítica e interpretação dessa obra. Faz-se notar com frequência (sobretudo no desconstrutivismo) que, mesmo quando temos acesso às intenções do autor por meio de uma declaração direta, essa declaração é apenas um ato de auto-interpretação do próprio autor. (2005:77)

É preciso, pois, voltar à imagem e questioná-la, conscientes também de que, ainda que digamos ser o processo de interpretação de uma imagem um processo *aberto*, não estamos considerando *qualquer* leitura como válida, pois é certo que uma obra já traz consigo um mundo, ou seja, ela já tem dentro de si um crivo, possibilidades que lhe cabem e outras não. Portanto, ela é aberta, mas não a *todas* as interpretações. Assim, é preciso buscar um olhar que vai à coisa, que se fundamente nela, suposições que podem ser confirmadas na imagem, pois, de saída, uma obra já traz as suas possibilidades próprias.

O filósofo e pensador da arte francês Georges Didi-Hubermann tem se voltado com empenho para a análise da questão relacional entre a imagem e a palavra e, em suas considerações, critica seriamente uma História da Arte que parece querer traduzir “todos os conceitos em imagens, todas as imagens em conceitos” (1990:11, trad. nossa) e um historiador que olha para uma imagem de arte pretendendo nominar tudo o que vê, apenas rotulando, catalogando e criando “palavras mágicas” que geram respostas, mas eliminam as questões. Ele chama também a atenção para o fato de que a imagem não pertence apenas ao tempo que a criou, e talvez esteja aqui o grande diferencial entre o objeto histórico e o objeto artístico, pois este

último sempre se dá a ver no presente, ele é sempre *re-significado* a partir de onde e quando é olhado, desprendendo-se das amarras que o prenderiam ao seu tempo. Sob seu ponto de vista, não há, portanto, como escapar completamente ao “pecado” do anacronismo, tão temido e criticado pelos historiadores em geral, pois, independente do período em que a imagem foi concebida e realizada, observamo-la em épocas distintas e com olhos e valores completamente diferentes.

Encontrar, pois, este equilíbrio entre *saberes*, talvez seja essa a grande meta na jornada em direção à imagem, reconhecendo que, nesse campo, não basta apenas o esforço intelectual e o conhecimento histórico, mas é necessário que também se deixe aflorar um olhar que tece relações, olhar latente em todo ser humano.

5.1.1 A leitura da imagem fotográfica

Inicialmente, o que maravilhou o mundo com relação à fotografia foi a exatidão com que a câmera registrava as imagens, configurando-se numa espécie de “espelho” do real, um espelho que, além de capturar, parecia ter o poder de reter, para sempre, a imagem capturada. Grande parte da incompreensão do potencial da fotografia advém justamente desse entendimento e, durante um longo tempo, ela foi vista dentro desse panorama reduzido.

As palavras de Sócrates a respeito da arte de seu tempo criticam um fazer artístico que aspirava, segundo ele, apenas à mímese, nada mais buscando do que simplesmente “espelhar” a natureza. Assim, ele parece prever a chegada do meio fotográfico quando afirma : “Em breve criarás o Sol e os astros, e a Terra e a ti mesmo, e os outros animais e plantas, e todas as demais coisas das quais acabamos de falar, no espelho.” (apud Danto,2005:43). Sócrates questiona essa inútil reprodução das aparências, perguntando-se acerca da validade dessa operação de simplesmente destacar e refletir uma realidade. Porém, como tão bem observa Arthur Danto:

Mas até os espelhos, seja qual for a relação que mantenham com as mímeses como classe, contém extraordinárias propriedades cognitivas às quais Sócrates foi estranhamente insensível, uma vez que há coisas que podemos ver nos espelhos mas que não podemos ver sem eles, notadamente nós mesmos. (2005:43)

Assim, ainda que aparentemente a fotografia simplesmente espelhasse uma realidade, pôde-se logo perceber que suas imagens ultrapassavam o mero registro objetivo e que a linguagem fotográfica terminava por conduzir a uma *nova realidade*. Porém, o caminho por ela percorrido nesse sentido foi bastante longo e, de certa forma, estamos ainda distantes de poder compreendê-la por inteiro. Se pretendemos, portanto, alcançar uma maior compreensão em relação à imagem fotográfica, é necessário que se conheça a sua trajetória e se reconheça que hoje a imagem fotográfica já possui um campo conceitual próprio e que vem sendo investigado, de formas bastante diversas, por inúmeros pensadores da questão. Partimos, pois, numa leitura atual, de um momento histórico onde já se reconhece, que “[...] a fotografia constitui uma verdadeira categoria epistêmica, uma categoria de pensamento por inteiro.” (Dubois, 1993:111)

Para se proceder a uma tentativa de leitura de fotografias artísticas, faz-se necessário que as compreendamos como um meio de expressão. Um meio que não somente registra, mas que também tem o poder de extrair os objetos do mundo real e de transportá-los para um mundo diferente, um mundo de *coisas interpretadas*⁹⁵. Dessa forma, proceder à análise de uma imagem fotográfica pressupõe superar a visão meramente “especular” e buscar uma relação entre o conteúdo e o modo *como* ele é apresentado. Partimos, pois, do princípio de que residem nela discursos, idéias, intenções.

Um dos mais fervorosos pensadores da fotografia, o filósofo francês Roland Barthes⁹⁶, sugere, a partir da forma como nos relacionamos com a imagem fotográfica, um debate entre a subjetividade e a ciência, reclamando o direito do discurso crítico ser também um discurso subjetivo. Portanto, dizendo-se insatisfeito com os discursos críticos acerca da imagem fotográfica, Barthes busca compreender a fotografia a partir de uma experiência particular. Para isso, ele cria o termo *punctum*⁹⁷, do qual se vale para se referir a tudo aquilo que, na imagem, o punge, que o fere, e não é ele quem vai buscar (como no *studium*), mas parte dela, em sua direção e nem sempre pode ser compreendido ou codificado. Discorrendo também a respeito de como na fotografia o referente se encontra, de alguma forma, “aderido” na

⁹⁵ Esse termo é utilizado por Danto em seu livro *A transfiguração do lugar comum*, p.203, e não se refere à fotografia, mas a todo e qualquer objeto artístico.

⁹⁶ Roland Barthes (1915-1980) foi, além de filósofo, escritor, sociólogo, semiólogo e crítico literário.

⁹⁷ Para Barthes, o *punctum* refere-se a tudo aquilo que “quebra” o *studium*. É o choque. É o que na foto me fere, me atravessa como uma flecha. É a imagem lançando o desejo para além do que ela dá a ver e que nem sempre conseguimos explicar. “O *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não.” (BARTHES, 1984, p.80)

imagem, e de como ela se torna o “*analogon* perfeito”(apud Dubois:1993:36) do real, ele termina por proferir uma sentença que já rendeu muita controvérsia entre os estudiosos da fotografia. Em suas palavras: “Assim aparece a condição particular da imagem fotográfica: é uma mensagem sem código.” (apud Dubois, 1998:36).

Para Barthes, a fotografia não pode ser aprofundada porque aponta para evidências indiscutíveis. Para o teórico, ela não permite espaço para a dúvida, pois nela: “a imagem, o objeto se entrega em bloco e a vista está *certa* disso, ao contrário do texto ou de outras percepções que me dão o objeto de uma maneira vaga, discutível, e assim me incitam a desconfiar do que julgo ver.” (apud Dubois, 1993:156-157). A impressão primeira que se tem a respeito das imagens técnicas é justamente essa, que seu significado se encontra impresso automaticamente sobre sua superfície. “Elas são dificilmente decifráveis pela razão curiosa de que aparentemente não necessitam ser decifradas.” (FLUSSER, 2002:13). Esqueçemo-nos de que as fotografias são, antes de tudo, *imagens*, portanto, elas são sempre “tão simbólicas quanto o são todas as imagens.” (FLUSSER, 2002:14).

Barthes parece concordar com Charles Peirce, que, por acreditar que a fotografia é *emanação* direta da coisa fotografada, a coloca na categoria de *índices* (signos que se referem ao objeto por conexão física). Assim, enquanto na pintura lidaríamos com uma *interpretação*, na fotografia teríamos simplesmente a *emanação* do referente.

Reagindo à afirmação barthesiana de ser a fotografia uma “mensagem sem código”, Arlindo Machado, um dos pensadores da fotografia na atualidade, o situa como : “o mais ardoroso pensador da fotografia como *reflexo*.” (1984:37), cego ao mecanismo óptico que está informando a imagem. Para ele, não se pode desconhecer ou negligenciar o mecanismo de “refração”, intrínseco ao aparato fotográfico. Nesse sentido, em seu livro *A ilusão Especular*, Arlindo Machado faz um importante alerta aos que desejarem se lançar à argumentação a respeito da imagem fotográfica. Em suas palavras: “Para que seja possível detectar alguma verdade nos sinais que a película registra é preciso, antes de se perguntar *o que* está representado, colocar-se a questão: *por que* as coisas estão representadas de determinada maneira?” (1984:130). Incitando a “desconfiar” da imagem, ele lembra que:

A fotografia, portanto não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma

realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente *nela*.
(1984:40)

À afirmação de Peirce de que: “Um índice sempre envolve a existência de seu objeto” (apud MACHADO, 2001:131), Arlindo Machado contrapõe a questão de que uma “imensa quantidade de elementos encontráveis em uma fotografia não existe no mundo.” (2001:131). Aqui ele refere-se a tudo aquilo que a câmera não só registra, mas também “cria” visualmente, como a deformação óptica pela utilização de certas lentes (como a grande angular) ou mesmo através de efeitos de iluminação.

As considerações de Machado também nos fazem refletir acerca das palavras de Phillippe Dubois que, comentando essa nem tão sutil diferença entre a pintura e a fotografia, destaca que:

Ali onde o fotógrafo *corta*, o pintor *compõe*; ali onde a película fotossensível recebe a imagem (mesmo que seja latente) de *uma só vez* por *toda* a superfície e sem que o operador nada possa mudar durante o processo (apenas no tempo da exposição), a tela a ser pintada só pode receber *progressivamente* a imagem que vem lentamente nela se construir, toque por toque e linha por linha, com paradas, movimentos de recuo e aproximação [...] Para o fotógrafo, há apenas uma opção a fazer, opção única, global e que é irremediável. Pois uma vez dado o golpe (o corte), tudo está dito [...] (1993:167, grifos do autor)

Talvez nem tudo, ousamos aqui discordar de Dubois, já que questões posteriores ao disparo, como possíveis cortes, tamanho da cópia, definições de graduações de tons, efeitos a partir de intervenções no negativo ou na cópia, montagens, também se constituem em elementos que exigirão escolhas por parte do fotógrafo e que podem modificar sobremaneira a imagem⁹⁸.

Acerca, ainda, das especificidades da linguagem fotográfica, outro dado importante é que, mesmo que o fotógrafo programe minuciosamente a imagem que deseja captar e ainda que faça um projeto detalhado anterior ao disparo, sempre existirão surpresas, e também estes

⁹⁸ A esse respeito citamos as considerações de Maria Gorete Dadalto Gonçalves (2004:52-95) que, analisando as etapas na construção de uma fotografia, traça alguns aspectos do percurso do artista/fotógrafo, que vão desde a gestação da idéia, até a operacionalização da mesma, onde ele faz a definição do tema, a escolha dos equipamentos, partindo então para o ato da captura (que envolve a escolha de materiais fotossensíveis e equipamentos fotográficos). A seguir, o foco recai sobre a imagem capturada (ou o processamento químico fotográfico ou processamento digital), onde também cabem experimentações variadas. Além disso, a apresentação da fotografia oferece diversas possibilidades (tamanho, suporte). Assim, fica claro que o período de constução da imagem fotográfica não se limita ao momento do disparo. A autora também ressalta que não existe linearidade nem hierarquia entre essas diversas etapas. Segundo ela “são momentos, ou etapas, retroalimentados pelas ações do fotógrafo, pelo meio cultural onde vive e pela matéria explorada” (2004:56).

acazos, constituem-se em elementos importantes na formação da imagem final. Como declara Diane Arbus:

Algo que me impressionou muito cedo foi o fato de que você não coloca numa fotografia o que vai sair nela. Ou, vice-versa, o que nela sai jamais é o que você nela colocou. [...] Jamais tirei a foto que tencionava tirar. Elas são sempre melhores ou piores. (apud DUBOIS, 1993:93)

A foto sempre traz uma surpresa, e talvez esse seja um dos aspectos que mais seduzem os fotógrafos. Diferentemente da pintura, onde a cada pincelada o artista se redireciona, onde o tempo para a conclusão da obra pode levar horas, dias, meses ou até anos, na fotografia a imagem final formada, por mais que tenha sido fruto de uma atividade intencional profundamente elaborada, sempre se *revela* após um período de *latência* que, por mais curto que seja nos dias atuais (onde os meios digitais de captação da imagem já nos mostram *quase* que instantaneamente o resultado da tomada), teima em persistir, fazendo pairar no ar essa expectativa só satisfeita quando a imagem, enfim, se *revela*.

A “fotografia artística” deve ser pensada, portanto, antes de tudo, como uma forma de *construção*. Ela aponta, denota uma tomada de atenção, mas não permite apenas uma maior visibilidade do referente, criando também uma *nova realidade*, essa é sua maior força. Assim, o olhar do fotógrafo nunca é desinteressado. Quando olha como fotógrafo, não vê como via antes, pois o olhar passa a acontecer a partir de um caminho complexo, onde se mesclam reflexões que dizem respeito ao meio fotográfico, ao mesmo tempo em que reflete acerca do conteúdo. Ele passa a ter em mente todas essas coisas *ao mesmo tempo* na tentativa de extrair uma parcela do mundo visível, para inseri-lo num outro mundo, um mundo de *coisas interpretadas*.

Refletindo acerca das diferentes posturas e maneiras de ver propostas por diferentes matrizes imagéticas, Etienne Samain debruça-se também sobre a forma como nos relacionamos com a imagem fotográfica (estática, fragmentada), fazendo uma comparação não com a pintura, mas com a imagem em movimento, como a do cinema, do vídeo e da informática (dinâmica e contínua) e faz a seguinte consideração:

Ver um filme não é olhar para uma fotografia. São atos de observação, posturas do olhar, muito diferentes. ‘Assiste-se a um filme’, ‘mergulha-se’ numa fotografia. De um lado, um olhar horizontal, do outro um olhar vertical, abissal. As imagens projetadas levam o espectador num fluxo temporal contínuo, que procura seguir e entender; as fotografias, por sua vez, fixam-no num congelamento do tempo do

mundo e convidam-no a entrar na espessura de uma memória. Diante da tela, somos viajantes e navegadores; diante da fotografia, tornamo-nos analistas e arqueólogos. (Apud FELDMAN-BIANCO e LEITE, 1998:56).

Suas palavras reiteram que, para compreender a linguagem fotográfica e o que ela pode oferecer, é preciso que tenhamos consciência de que ela representa a realidade de uma maneira totalmente própria e também bastante diferente tanto do cinema e do vídeo quanto do desenho e da pintura.

Enfim, encontramos-nos nos dias atuais completamente mergulhados no mundo da técnica (e das *imagens técnicas*). Pensamos, agimos, somos, a partir de um meio e de uma época marcados pelo tecnocentrismo, pela tecnologia, não há retorno. Dessa forma, é a técnica, para o bem ou para o mal, o modo como o mundo vem à tona na contemporaneidade. Ela é, hoje, o *medium* do homem contemporâneo e a sua condição. Somos, falamos, pensamos atualmente, desde essa experiência com as imagens técnicas, e é através delas que deve surgir isso que é a nossa relação autêntica com o mundo, pois, como disse Friedrich Hölderlin (cujas palavras poderiam ter sido usadas em resposta aos temores “baudelairianos” nos primórdios do advento fotográfico): “Onde está o perigo cresce também o que salva.” (apud NAVAS, 2008:199).

Compreendendo a arte como algo que dá voz ao nosso modo de estar no mundo, insere-se em seu meio, hoje, também a fotografia. Sendo, portanto, imagem técnica e também uma possibilidade de fazer artístico, uma *força de tornar visível*, a fotografia como arte é, portanto, uma forma de instauração de mundo e, ao mesmo tempo que “canta” a imagem, canta também o seu instrumento, discute seus meios. Assim, vive e pulsa na fotografia como arte, o “entre”. A imagem fotográfica pode ser, dessa forma, compreendida como essa fronteira entre a evidenciação e o oculto, pois a experiência do artista-fotógrafo é justamente a de desvelar, descobrir e revelar este mundo. E a nossa, como espectadores, caminha no mesmo sentido, pois como resume Phillippe Dubois:

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação). [...], é também, em primeiro lugar, um verdadeiro *ato icônico*, uma imagem, se quisermos, mas em *trabalho*, algo que não se pode conceber fora de suas *circunstâncias*, fora do *jogo* que a anima sem *comprová-la* literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo e consubstancialmente, uma *imagem-ato*, estando compreendido que esse “ato” não se limita trivialmente apenas ao gesto da *produção* propriamente dita da imagem (o gesto da ‘tomada’), mas inclui também o ato de sua *recepção* e de sua *contemplação*. [...]. Vê-se com isso o quanto esse meio mecânico, ótico-químico, pretensamente objetivo, do qual se disse tantas vezes no plano filosófico que ele se

efetuava ‘na ausência do homem’, implica de fato ontologicamente a questão do *sujeito*, e mais especialmente do sujeito *em processo*. (1993:15)

Dessa forma, uma crítica que vise à sua interpretação não pode pretender substituir a obra, ou dar ao leitor uma apreensão “correta”, mas, antes de tudo, deve ser um meio importante de fornecer a este mesmo leitor informações e comentários que contribuam justamente para intensificar sua relação para com ela, não se esquecendo que as *zonas de opacidade* inerentes a toda obra de arte, e também à fotografia como arte, devem ser compreendidas como elementos importantes nesse jogo complexo. Não fosse assim, o “jogo” certamente não teria nenhuma graça.

A primeira questão a ser colocada, segundo Michael Baxandall, na busca pelas intenções que possam ter norteadado uma obra, refere-se ao *Encargo*. Mas, no caso das imagens fotográficas que aqui se busca analisar, não há determinação de um encargo externo, já que estamos falando de fotógrafos amadores que definiam com liberdade *o que e como* fotografar. Sem dúvida, nessas imagens, assim como no *Retrato de Kahnweiler* de Picasso, usado como exemplo por Baxandall, acabamos constatando que quem determinou este encargo foi o próprio artista. Porém, não podemos deixar de lembrar que ele o faz “como um ser social inserido em determinadas circunstâncias culturais” (BAXANDALL,2006:87).

Assim, a despeito da gratuidade que caracterizava a produção fotoclubista, e que foi justamente uma das maiores críticas feitas à mesma, principalmente após o fortalecimento do fotojornalismo a partir da década de 60, percebemos que o contexto cultural e as peculiaridades da época, seja em relação às potencialidades técnicas ou a conceitos e estéticas vigentes em seu meio, permeiam completamente a produção do FCES, sendo relevantes para uma maior compreensão das obras.

Por fim, ainda gostaríamos de acrescentar que, para procedermos a essa tentativa de análise, consideramos também as proposições de Lászlo Moholy-Nagy⁹⁹, que em 1936, a partir da percepção da nova dimensão que toma o olhar a partir do advento das imagens fotográficas, procede a uma subdivisão das mesmas em algumas categorias. Dessa forma, ele observa oito categorias de *visão fotográfica* (2003:193, tradução nossa), a saber: 1. *visão abstrata*, que se vale do recurso do fotograma (impressão direta pela luz); 2. *visão exata*, que apenas registra o assunto, como a reportagem; 3. A *visão rápida*, onde percebemos o congelamento do

⁹⁹ Lászlo Moholy-Nagy foi professor da Bauhaus e artista considerado introdutor do conceito de *Nova Visão* na linguagem fotográfica.

movimento, os instantâneos; 4. *visão lenta*, possível a partir de longos tempos de exposição e que revelam os traços deixados pelo objeto em deslocamento; 5. *visão intensificada*, que permite que vejamos e fixemos aquilo que sem a câmera seria impossível, como na microfotografia ou imagens feitas com filtros (como o infravermelho); 6. A *visão penetrante* (mediante o uso dos raios X) 7. *visão simultânea*, que se vale de múltiplas exposições num mesmo negativo; 8. *visão distorcida*, imagens criadas com o auxílio de lentes com prismas (ou com a utilização de espelhos que se refletem mutuamente) e as que se valem de manipulações mecânicas ou químicas em laboratório.

Esclarecemos, entretanto, que não nos voltamos para suas proposições como uma *metodologia* a ser seguida nas análises que faremos a seguir, mas nos valem delas como considerações preciosas numa pesquisa como a nossa, e nos apoiamos eventualmente em suas colocações, quando elas chamarem a atenção para as peculiaridades da imagem analisada.

5.2 A PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA DO FCES

Uma fotografia é apenas um fragmento, e com o passar do tempo as suas amarras desprendem-se. Vai à deriva num passado difuso e abstrato, aberta a qualquer tipo de leitura (ou de confronto com outras fotografias). (SONTAG,1986:71)

Através da comparação retrospectiva dos catálogos dos Salões Capixabas de Arte Fotográfica, podemos perceber uma grande variedade não só de temáticas, mas também de tratamentos, estilos e estéticas, tanto nas *seleções* feitas pelo FCES como também em sua *produção*. Se nas fotografias dos integrantes do fotoclube capixaba reproduzidas nos primeiros catálogos observa-se uma vinculação ainda muito forte aos preceitos acadêmicos que regiam a pintura, esse tipo de produção vai, rapidamente, abrindo espaço para experiências modernas, e isso se dá, principalmente, a partir do intercâmbio com outras instituições do gênero. Porém, é interessante observar que muitos membros do FCES, mesmo depois de terem se iniciado em experiências que aspiravam a preceitos modernos em fotografia, continuam também a produzir imagens com concepções clássicas e acadêmicas. Assim, observa-se que a maioria passa a ter, ao final da década de 1950, uma produção eclética, valendo-se concomitantemente tanto do repertório acadêmico quanto da nova linguagem moderna.

Essa impressão inicial, obtida através da análise dos catálogos, é confirmada quando nos deparamos com o acervo fotográfico pertencente ao FCES, onde imagens de um mesmo fotógrafo (e de um mesmo período) revelam esse olhar polissêmico por parte da maioria de seus integrantes. Examinando o conjunto de imagens que compõe esse acervo, podemos também afirmar que o universo temático dos mesmos é amplo e variado, porém, percebe-se uma nítida preferência pelas fotografias ao ar livre, principalmente pelas marinhas (mar, areia da praia, barcos, ondas), seguida pelas paisagens (nuvens, árvores, montanhas). Destacam-se também como temas frequentes as cenas do cotidiano (trabalhadores, crianças brincando), a arquitetura (principalmente detalhes e fachadas de igrejas coloniais), naturezas-mortas (frutas e flores), objetos, retratos e cenas intimistas ou domésticas, sendo quase inexistente um tema que era bastante frequente no universo da fotografia artística fotoclubista, o nu feminino¹⁰⁰. Apesar de observarmos uma boa aceitação dessa temática em seus Salões de Arte Fotográfica, inclusive com a publicação em seus catálogos, esse não foi um tema usual em sua produção, o que pode estar relacionado a um certo conservadorismo da sociedade capixaba da época.

Algumas vezes é o tema (o assunto) o foco principal do fotógrafo, noutras sua atenção recai sobre o tratamento, sobre a técnica e experimentações nesse campo. Apesar da variedade temática, não podemos deixar de ressaltar também a repetição frequente de muitos assuntos, gerando uma certa redundância, o que não deixa de ser uma característica da fotografia artística produzida no meio fotoclubista de um modo geral, pois, sob a influência das imagens divulgadas pelos próprios fotoclubes, através das exposições, dos catálogos e dos boletins informativos, muitos fotógrafos acabam simplesmente por repetir motivos, enquadramentos, processos, o que acaba conduzindo a uma certa previsibilidade, gerando uma uniformização, uma padronização das imagens.

Ainda que não se perceba na fotografia produzida pelo FCES os aspectos de originalidade e ineditismo que caracterizaram a produção do FCCB nas décadas de 1940 e 1950, encontramos imagens que consideramos de grande expressividade artística e qualidade técnica. Algumas delas serão reproduzidas neste estudo, juntamente com comentários que, esperamos, possam contribuir para intensificar o olhar sobre as mesmas. Levantamos também alguns questionamentos e fazemos colocações acerca de possíveis intenções que poderiam ter

¹⁰⁰ Chegamos a essa conclusão através da observação de catálogos do FCES e de revistas especializadas da época, como a *Fotoarte*, onde se pode perceber a presença constante de fotografias que tinham como temática ou assunto, o nu feminino, o que não acontece na *produção fotográfica* do FCES.

norteado os fotógrafos na concepção dessas imagens, lembrando, porém, de tratar-se apenas de uma *interpretação*, de um olhar sobre suas obras, como já citado anteriormente.

Enfim, acima de tudo, gostaríamos de salientar que as fotografias selecionadas para compor este trabalho não se apresentam como meras ilustrações do texto, mas pretendem ampliar a percepção acerca do objeto de estudo, de forma a suscitar novos olhares e novos questionamentos. As ponderações feitas a respeito das mesmas devem ser vistas, portanto, apenas como uma tentativa de travar esse diálogo com a imagem e, como tão bem resumiu Roland Barthes: “[...] de qualquer modo, há tantas leituras de uma mesma face.” (1984:28)

5.2.1 Década de 1940

Esse é um período onde prevalece o pensamento que situa a arte ligada ao conceito de “belo” e a fotografia produzida no interior do FCES também assume essa postura, embasada nos conceitos relacionados à pintura acadêmica. A arte fotográfica produzida pelos fotoclubistas capixabas, nesse primeiro momento, se desenvolve com bases na estética fotográfica pictorialista, e apesar de privilegiar a fotografia direta, sem retoques, percebe-se a busca de composições equilibradas, idealizadas, com um ideário romântico e ainda presa a estereótipos acadêmicos. Apesar da grande variedade de temáticas, há uma predominância das tomadas ao ar livre, sendo notória a preferência pelas paisagens e marinhas. Além das *excursões fotográficas* realizadas pelo FCES, sempre voltadas para o encontro com a natureza, a preferência pelas fotografias ao ar livre também se deu, certamente, pela grande diversidade de elementos formais encontrados na cidade, uma ilha espremida entre o mar e a montanha, repleta de formas inusitadas e com uma luminosidade de grande potencialidade expressiva.

Nesse momento, os integrantes do FCES ainda possuem pouco contato com produção fotoclubista nacional e internacional, mas já realizam exposições e seus primeiros Salões Fotográficos, exercitando seu olhar através de constantes experimentações de ordem técnica e compositiva.



Fotografia 67 - Roberto Vianna Rodriguez, *Curiosidade*, década de 40.
Acervo do FCES.

Desse período, a fotografia *Curiosidade* (fotografia 67), de Roberto Vianna Rodriguez, integrou recentemente (em 2006) a *Mostra retrospectiva do Fotoclubismo no Brasil*, que aconteceu no MIS (*Museu da Imagem e do Som*) de São Paulo¹⁰¹. Ela remete a um instante de suspense, um momento em que várias pessoas, entre crianças e fotógrafos, posicionam-se em frente a uma grande porta entreaberta, aparentemente à espera de alguém. O título escolhido pelo autor, *Curiosidade*, contribui, juntamente com a iluminação, que deixa na penumbra parte das figuras, perfazendo um elaborado jogo de luzes e sombras, para reiterar o clima de mistério sugerido pela foto. Poderia o autor dessa imagem ser apenas mais um repórter, como parecem ser os dois homens posicionados à direita e que manipulam o equipamento fotográfico, aparentemente prontos para entrar em ação, mas a cena está tão bem elaborada plasticamente, que ela se situa, sem dúvida, no campo da “fotografia artística”, e nos perguntamos, inclusive, se não se trataria de um falso flagrante, ou seja, se não seria uma composição montada pelo próprio fotógrafo¹⁰².

¹⁰¹ No mês de junho e julho de 2006 o MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo realizou duas exposições onde se pôde ver fotografias que fizeram parte da história do fotoclubismo no Brasil. No 1º andar foi instalada a 24ª Bienal de Arte Fotográfica do Brasil em Branco e Preto, com 140 fotografias de 33 fotoclubes brasileiros, oferecendo um panorama do que se produz hoje no ambiente fotoclubista nacional. Já a mostra do 2º andar, reuniu 66 imagens de fotoclubistas que atuaram nas décadas de 1940, 1950, 1960 e 1970 (dessas, 9 eram de membros do FCES).

¹⁰² Segundo Daniela Maura Ribeiro da Silva (2006:22), em entrevista realizada por ela com German Lorca (FCCB), ele disse classificar algumas de suas fotografias em *imagens que acontecem* e outras em *imagens que o fotógrafo faz acontecer*. A partir daí, a pesquisadora cunha o termo *pseudo-flagrante* para referir-se àquelas que, muito embora pareçam um flagrante, são na verdade um falso flagrante, ou seja trata-se de uma cena concebida previamente pelo artista fotógrafo.

A enorme porta que aparece nessa fotografia chama a atenção do espectador, e levemente descentralizada (como recomendam as regras de boa composição), é o elemento visual a partir do qual nossos olhos começam o caminho pela foto, e para onde ele sempre retorna após passear pelo quadro. Os fotógrafos ali retratados olham com grande expectativa para essa porta entreaberta, mas as crianças, por sua vez, olham *para os fotógrafos*. A *curiosidade* que dá título ao trabalho não se dá, portanto, somente em relação ao que está atrás da porta, como podemos supor num primeiro lance de vista, mas também para com o aparato e o processo fotográfico, são eles que chamam a atenção das crianças. Um homem, cuja figura aparece no canto direito, é o único que olha para o espectador e revela a percepção da presença do fotógrafo. Apesar do corte brusco em algumas figuras do primeiro plano (mas que não chamam a atenção, estando dissimuladas pela penumbra em que estão envolvidas), essa fotografia se enquadra nos cânones acadêmicos de composição e na noção de cunho pictorialista de que uma boa fotografia artística deve “contar uma história”¹⁰³. O fotógrafo opta pelo emprego da fotografia direta, sem retoques (portanto exemplo de *visão exata*, segundo os preceitos de Moholy-Nagy) e a composição encontra-se equilibrada, com gradações tonais e jogos de luzes e sombras que conferem plasticidade à imagem. O tom “azeitonado” deve-se à escolha do papel *cloro/bromide*.



Fotografia 68 - Dolores Bucher, *Cena Interna*, 1945.

Acervo Dolores Bucher. Fonte: LOPES, 2004:105.



Fotografia 69 - Magid Saade, *Ovelhas do Senhor*, 1945. Acervo do FCES.

¹⁰³ Denominamos de fotografia que “conta uma história”, aquela onde o assunto é o foco principal do artista-fotógrafo (em detrimento da forma, que atrai o olhar moderno), apesar de reconhecermos que, de certa forma, toda fotografia conta uma história.

Também a foto *Cena Interna* (fotografia 68), de autoria de Dolores Bucher, revela consonância com os cânones clássicos de composição. Trata-se de uma cena de gênero, com a qual ela foi premiada com o 6º lugar e com Menção Honrosa na *I Exposição de Arte Fotográfica de Amadores*, realizada em 1945, sendo enviada, a partir da fundação do FCES, para a mostra do FCCB, em 1946. Nessa imagem não temos a mesma dúvida que em relação à foto anterior e sabemos, por intermédio da fotógrafa (em depoimento à autora em 15/04/2008), que ela foi previamente concebida, tendo sua irmã Nelda como personagem principal. Percebe-se que sua preocupação foi com o conjunto da composição, porém, pelo olhar da figura e a ação de suas mãos, voltadas para os castiçais, o olhar do espectador acaba também sendo conduzido para esse foco de interesse. Fazendo uso da fotografia direta, sem intervenções, a imagem configura-se em outro claro exemplo de busca do belo ideal, contando com uma luz suave e uniforme e com uma boa compreensão do referente, além de um corte tradicional da figura, que segue os moldes ditados pela pintura acadêmica (na altura do quadril). Também a tomada é feita à altura do olho, de modo convencional, aproximando-se, da mesma forma, dos ideais da estética pictorialista e acadêmica.

Já na fotografia 69, denominada *Ovelhas do Senhor*, de Magid Saade, vemos a escolha da temática da paisagem, também muito recorrente na pintura e fartamente aceita nos Salões Fotográficos desse período. Segundo o fotógrafo (em depoimento à autora em 09/10/2006), trata-se de uma foto tirada na fazenda dos Vereza, em Aribiri (ES). Mais uma vez observa-se o emprego da fotografia direta, que registra uma paisagem onde se mesclam elementos da natureza (como as árvores, o céu e os animais) com a arquitetura (uma pequena igreja ou capela rural) e, embora algumas pessoas também apareçam na cena (ao lado da porta de entrada da capela), percebe-se que o fotógrafo não as coloca em evidência, e as mesmas praticamente desaparecem em meio à paisagem. A tomada é aberta e o que ele decide destacar é o céu, que somado à luminosidade que se irradia por entre as nuvens, confere relevo e dramaticidade à imagem.

À frente, um grupo de ovelhas em seu ambiente natural, além de acentuarem o caráter bucólico da cena, remetem à associação com as passagens bíblicas, que as comparam aos cristãos, o que conduz ao título da obra. Também por essa razão, o espaço celeste encontra-se destacado e o olhar é atraído para ele, fazendo com que a imagem ganhe significado poético. A tomada, feita a partir de ponto mais baixo, ressalta a posição privilegiada da pequena igreja, posicionada no alto e com ligeira descentralização, e a escolha desse ângulo também

É importante ressaltar que a operação fotográfica, nesse caso, não se limita a apertar o botão, mas, para congelar esse instante, o fotógrafo fixa a velocidade da objetiva e a abertura do diafragma. Mais que sorte, é necessário, portanto, que ele domine certos conhecimentos específicos e que dizem respeito tanto à técnica quanto à composição. Percebemos que encontram-se em voga nessa imagem os preceitos do *momento decisivo*, instituídos por Cartier-Bresson a partir dos anos 30 do século XX. Em suas palavras “De todos os meios de expressão a fotografia é a única que fixa o instante preciso. Lida-se com coisas que desaparecem e que, uma vez desaparecidas, é impossível revivê-las.[...] (apud SILVA, 2006:118). Temos aqui, portanto, um exemplo de *visão rápida*, que busca no congelamento do movimento (possível só à partir da fotografia) elementos para a descoberta de novas possibilidades expressivas.

Em *Convento da Penha*, também do mesmo fotógrafo (fotografia 79), vemos uma imagem onde o motivo principal, e que dá título à foto, não se encontra, à primeira vista, em evidência, mas, mesmo estando ao fundo e um tanto desfocado, destaca-se através dos galhos de árvore do primeiro plano, que pelo contraste acentuado de tonalidade, acaba gerando a impressão de uma “moldura” sobre o mesmo, atestando a sensibilidade do fotógrafo. Sabemos que havia critérios técnicos a serem observados na seleção das fotografias para os Salões. Uma boa imagem fotográfica deveria possuir composição cuidadosa, boa iluminação, foco perfeito e boa qualidade de impressão. Porém, esses critérios técnicos não eram, por si só, definidores das melhores imagens, onde pesava também a “visão fotográfica” ou a abordagem original que o artista fazia do tema escolhido. Essa originalidade na abordagem do assunto parece ser um dos pontos fortes dessa composição, onde as linhas expressivas formadas pelos galhos têm um papel importante e atraem a atenção do espectador, mas não chegam a desviar totalmente seu interesse, conduzindo o deslocamento de seu olhar, que faz um constante movimento de fora para dentro, a partir do primeiro plano. Percebe-se que o fotógrafo põe aqui em prática a regra de número 9 sobre aspectos composicionais, e que consta na apostila do curso de fotografia promovido pelo FCES, onde lemos que: “Se o assunto estiver distante, enriqueça o primeiro plano com elementos de interesse (rochas, folhas, cadeira, etc.)”.

Apesar de tratar-se de um cenário natural, o fotógrafo estuda criteriosamente seu posicionamento para organizar a imagem. Tendo como ponto forte justamente essa capacidade de movimentação do olhar e o equilíbrio do conjunto, essa fotografia torna-se

Nos retratos fotográficos femininos produzidos nesse período, vinculados quase sempre à estética pictorialista, vemos personagens idealizadas, sempre belas, doces e ingênuas. Tais fotografias recebiam, normalmente, títulos românticos como “delicada”, “penetrante”, “tristonha”, não sendo simplesmente descritivos, mas apontando também para valores que essas palavras tentam expressar, ainda que muitas vezes não encontremos nas imagens os predicados e adjetivos aos quais o título remete.

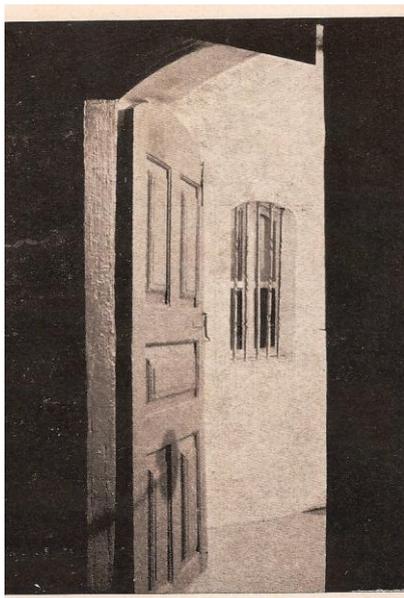
Esse parece ser o caso dessa fotografia, uma foto direta onde percebemos, seja pela elegância e requinte do vestido da retratada, seja pelos brincos e pelo seu penteado e maquiagem impecáveis, que se trata de um retrato de uma jovem de família abastada. Vários são os elementos indicativos de sua elevada posição social, e a elegância da pose e dos trajes contrastam com o título escolhido pelo fotógrafo, *Simplicidade*, engendrando, assim, um paradoxo na imagem. Sem dúvida, o título faz parte da mensagem que uma fotografia transmite, e aqui não vemos relação entre a imagem e o que o título sugere. Além da temática, o tipo de corte e enquadramento, assim como o retrato “posado”¹¹⁴, também denotam uma aproximação dos cânones pictorialistas. Apesar de seu corpo estar voltado para a direção do espectador, a jovem desvia seu rosto para a sua esquerda e não olha para a objetiva, mas fixa seu olhar em algo que está fora da cena. Sua roupa clara e vaporosa contribui para deixar a composição leve e luminosa, criando também maior contraste com seus cabelos escuros. Sua posição parece-nos um pouco estranha e a figura dá a impressão de emergir dos tecidos de sua saia plissada. Esse leve estranhamento não desvia a atenção para a beleza do conjunto, que é também um exemplo de *visão exata*, que se enquadra nos cânones clássicos de composição.

¹¹⁴ Lembramos que, nesse momento, há uma tendência das jovens de solicitar aos fotógrafos imagens baseadas em poses de atrizes famosas, expostas em revistas.

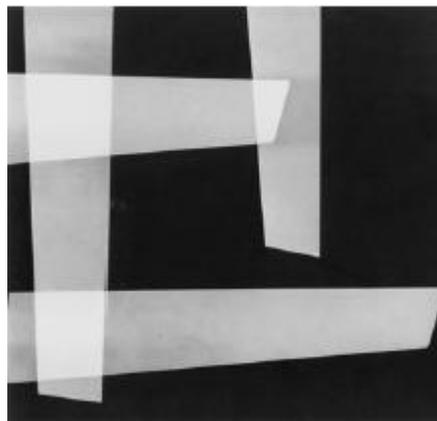
Assim, apesar do enquadramento fechar na imagem na criança, permitindo que pouco se veja do contexto em que ela está inserida, ela fala de seu tempo e de certos valores, demonstrando já o interesse nascente por um tipo de temática característica da estética documental, que se desenvolverá e ganhará espaço na década seguinte. Mas, nesse momento, nada disso parece interessar ao artista tanto quanto o registro deste “flagrante”, no sentido literal.

Outra fotografia que tem que a criança como assunto, *Sem título* (Fotografia 84), foi feita por Dolores Bucher em 1950. A foto, que aos nossos olhos atuais faz lembrar as imagens da fotopublicidade, parece indicar um flagrante, porém, se insere na categoria de “pseudo-flagrante”, ou seja, a composição foi concebida previamente e as crianças encenam um beijo, separadas por uma cerca. Segundo a fotógrafa (em depoimento à autora em 15/04/2008), essa fotografia foi impressa nas latas de café de uma empresa de torrefação do produto, de propriedade de seu cunhado, pai das crianças (os irmãos Sigmar e Elly) que aparecem na foto.

Assim como a anterior, trata-se de uma fotografia direta, sem o emprego de processos laboratoriais, contando com uma composição que segue os preceitos acadêmicos. A densa folhagem do segundo plano produz um fundo escuro, gerando um interessante contraste tonal com a cabeça das crianças. A cerca, disposta pela fotógrafa em diagonal (a partir da escolha do ângulo de visão), confere certo dinamismo à cena, contribuindo também para o equilíbrio da composição. Observa-se uma boa distribuição das massas, mas o principal ponto de atração é o assunto, singelo e romântico, que tão bem define os ideais desse período.



Fotografia 85 - Magid Saade, *Colonial*.
Fonte: Catálogo do VI Salão FCES (1953).



Fotografia 86 - Geraldo de Barros, *Visões Simultâneas: Fotoforma*, 1950.

Acervo Musée de l'Elisée. Fonte: LIMA, 2006:70.

Colonial, de Magid Saade (Fotografia 85), trata-se de um exemplo de exploração do tema da arquitetura, muito recorrente nos Salões de mostras fotoclubistas em geral. Porém fugindo das tomadas tradicionais, nessa imagem já se percebe certa influência dos preceitos modernistas, pois o assunto é também aqui trabalhado em função das possibilidades composicionais geométricas sugeridas pelo ambiente.

O emprego da contraluz forma uma grande superfície negra, que domina o primeiro plano e nos remete, através da porta aberta, para dentro da imagem, como uma passagem. Ela contribui para criar uma impressão de profundidade, mas que é apenas virtual, pois não vamos muito longe e voltamos imediatamente para esse 1º plano. O interior, extremamente iluminado, cria um grande contraste com essa região chapada e negra, gerando uma forma retangular que atrai o nosso olhar, fazendo com que entremos e saíamos num movimento de vai e vem constante. Saltamos, assim, de um plano para o outro repetidas vezes, e esse não é um mero acaso, mas um recurso do qual o fotógrafo se vale para equilibrar e conferir dinamismo à imagem.

Apesar da fotografia apresentar esse interesse pelas formas geométricas sugeridas pelo assunto, ela ainda é figurativa, pois, além do vão, vemos nitidamente a porta, assim como a janela, no 2º plano. Caso não existissem esses elementos, talvez ela se revelasse completamente moderna e quase abstrata, pois, além de voltar-se totalmente para a geometria,

*Comunicações*¹¹⁶, de José Antônio Rebouças (Fotografia 87), também surpreende pela modernidade com que o assunto é tratado. Ainda que se caracterize também como uma *visão exata*, são as linhas (os fios) os elementos mais expressivos da imagem, e que são vistos pelo fotógrafo como formas autônomas. Dessa maneira, nessa fotografia não é mais o objeto em si que importa e sim o jogo de formas percebido pelo fotógrafo. O corte e o enquadramento dispõem as linhas (fios) em paralelas em diagonal, e produzem a sensação de dinamismo e vitalidade, conduzindo o olhar do espectador. As travas do poste (que sustentam os isoladores) definem, da mesma forma, linhas paralelas, mas horizontais. Trata-se de um tema urbano, que se constitui também num dos principais focos de interesse da estética modernista, assim como a aproximação em *close-up*, que já busca a diluição do referente e o ângulo incomum. Todos esses pressupostos concretizados nessa imagem já demonstram um rompimento do fotógrafo com as regras clássicas de composição.

Essa imagem, produzida pelo fotoclubista capixaba em 1951, assemelha-se muito à obra *Energia* de José Yalenti (Fotografia 88), de 1945. Porém, percebe-se que não se trata de um caso de analogia da sua composição, mas de um interesse comum pelo mesmo objeto e pelas potencialidades estéticas que este “novo olhar” começa a revelar, pois, através do contato freqüente com a produção dos colegas de agremiação, o fotógrafo desenvolve e renova o seu olhar e, assim, descobre também aspectos e formas inusitadas na sua realidade, além de novos pressupostos compositivos e plásticos.

Analisando as duas fotografias, percebe-se que existem nas mesmas algumas diferenças consideráveis. Note-se que Yalenti faz uso da contra-luz, com forte contraste tonal, e situa o objeto de forma a predominarem as linhas horizontais, enquanto José A. Rebouças trabalha com uma gama de cinzas, sem grandes contrastes de claro-escuro, interessando-se mais pelas linhas em diagonal, focando sua atenção no equilíbrio assimétrico da imagem. O assunto é o mesmo e o olhar se revela moderno em ambos, ficando claro que o artista capixaba incorpora um vocabulário novo e que torna mais rica sua experiência a partir de então.

¹¹⁶ Compõe catálogo do IV Salão Capixaba de Arte fotográfica, em 1951.



Fotografia 89 - Manoel Martins Rodrigues. *Convergências*.
Acervo do FCES.

O mesmo olhar moderno aparece em *Convergências* (Fotografia 89), de Manoel Martins Rodrigues, que também foi selecionada, juntamente com a fotografia anterior, para compor o catálogo do IV Salão Capixaba de Arte fotográfica, em 1951. Nessa imagem o fotógrafo escolhe um ponto de vista e faz um recorte que evidencia as linhas convergentes formadas pelos bancos, estabelecendo “linhas de força” que se tornam seu ponto de interesse. Assim, os bancos não fazem parte de um contexto geral ou de uma paisagem, mas tornam-se objetos com possibilidades expressivas próprias, onde as sombras duras são geradoras de um importante contraste tonal, contribuindo para reforçar essas “linhas de força”. Trata-se de uma imagem que revela também uma pesquisa nitidamente modernista, onde o fotógrafo prioriza o referente, ou o objeto em si, que assume um caráter quase abstrato e geométrico. Nessa composição a importância da iluminação também é evidente e a própria luz se revela um elemento geometrizado. Esse “estranhamento”, essa surpresa diante da realidade e das formas também se constitui num aspecto do ideário moderno, e assim como na imagem anterior, a composição parece influenciada pela pintura e pela fotografia abstrata, porém o referente pode ainda ser facilmente reconhecido, sendo também um exemplo de *visão exata*.

criando uma composição de caráter abstratizante, característica de uma visão moderna. Note-se que o título induz o observador a fazer uma leitura de um solo rachado e, se não houvesse essa referência, poderíamos pensar aqui numa composição quase abstrata, vertente pictórica que ocorria na mesma época em que a foto foi feita. Portanto, percebe-se nas duas imagens de Hélio Libanio um bom exemplo da produção “ecclética” dos integrantes do fotoclube capixaba e de como eles se deixam conduzir, hora por preceitos pictorialistas e acadêmicos, hora pelos ideais da fotografia moderna.

Como já citamos anteriormente, nos Salões Fotográficos em geral realizados pelas agremiações fotoclubistas, chama atenção a convivência pacífica de temas e estilos antitéticos. Havia lugar para todos os gostos. Essa é uma questão a ser pensada mais profundamente e que realmente diz respeito à fotografia, pois, como lembra Susan Sontag, diferente da literatura, onde não se pode gostar de tudo, “em fotografia o ecletismo não tem limites. [...] O gosto fotográfico tem tendência para ser, ou talvez o seja necessariamente, global, eclético, permissivo, o que quer dizer que, em última análise, tem de negar a diferença entre o bom e o mal gosto. Por isso todas as tentativas dos polemistas para erigirem um cânone parecem ingênuas e ignorantes.” (1986:129).

5.2.3 Década de 1960

Na década de 1960 percebe-se um aumento do interesse dos integrantes dos fotoclubes pelo emprego de processos e efeitos de laboratório, e no FCES essa experimentação começa também a ficar mais frequente. Já se manifestam aqui as influências do fotojornalismo e da fotopublicidade, que ganharão espaço na década seguinte. Outra característica das imagens desse período é a busca do flagrante e do inusitado. No entanto, continua o interesse pela forma, típica do olhar moderno, assim como permanecem em muitas imagens os pressupostos da estética pictorialista e acadêmica.

Ao final dessa década, percebe-se que o ingresso de uma nova geração de jovens apaixonados pela fotografia na agremiação contribui para injetar idéias novas no grupo. Os fundadores do FCES encontravam-se, nesse período, por volta dos cinquenta anos de idade, e essa nova geração (alguns com menos de 20 anos), ávida por iniciar-se no universo fotográfico, vai

muito forte, que ressaltaria uma falta de questionamento pessoal, uma quase total anulação de valores ou opiniões diante de uma ordem superior.

Por outro lado, numa interpretação que envereda por outra linha de pensamento, a palavra “ordem” do título poderia significar também “boa disposição”, “ordenação”, “fileira” e, então, todo o significado da imagem se altera, perdendo o conteúdo crítico, estando mais relacionada com a forma e com as questões plásticas que com a mensagem. Temos, portanto, a partir dessa imagem, pelo menos duas interpretações plausíveis e que caminham em direções bastante diferentes.

Sabe-se que Quintas Júnior (1916) chegou a atuar como fotógrafo da Marinha durante a 2ª Guerra Mundial, registrando soldados e navios de guerra. O tema lhe era, portanto, familiar, relacionando-se com suas experiências pessoais. Tendo sido essa fotografia escolhida para ser exibida na *Exposição Comemorativa ao II aniversário de Brasília*, conclui-se que não se enxergou nessa imagem, na época, nenhum tipo de crítica social ou política. Acreditamos, portanto, que sua boa aceitação indicaria ou uma *provável ausência de intenções de conteúdo crítico por parte do fotógrafo*, ou então, uma *ausência de percepções dos observadores neste sentido*. O fato do tema ter sido representado por ingênuos objetos de madeira (assumindo assim um caráter lúdico), parece contribuir para retirar também da imagem a carga irônica ou crítica.

Mas, não se pode negar que se trata de uma imagem forte e que conduz a diferentes interpretações. Uma fotografia que instiga e convida à formulação de hipóteses. Vista nos dias de hoje, ela ainda provoca muitos questionamentos e, dessa maneira, se atualiza e se re-significa. Talvez por isso tenha sido escolhida para participar das duas exposições que aconteceram recentemente em São Paulo, sobre o Fotoclubismo no Brasil e sobre a Fotografia Moderna¹²².

¹²² Trata-se de exposições realizadas em 2006 e 2007. A primeira aconteceu no MIS de São Paulo em 2006 e já foi citada neste trabalho, sendo uma mostra retrospectiva do Fotoclubismo no Brasil e que abarcou produções das décadas de 40, 50, 60 e 70 (sendo *Ordem Cerrada* uma das nove fotografias de integrantes do FCES participantes). Já a outra mostra intitulada “Fragmentos: Modernismo na fotografia brasileira” foi aberta no dia 21 de abril de 2007 na Galeria Bergamin, também em São Paulo e Francisco Quintas Junior foi o único fotoclubista capixaba a integrar a mostra, justamente com essa obra.

tomada. Para produzir esse efeito (que lembra as imagens feitas pelos futuristas italianos no início do século XX), ele recorreu a uma longa exposição da chapa que, somada ao deslocamento do objeto, gera uma imagem que revela os traços deixados por seu movimento, uma imagem quase “gráfica”, uma bola de luz que parece saltar sobre o fundo escuro. Temos aqui, então, um exemplo da *visão lenta*, da qual fala Moholy-Nagy. Os futuristas usaram esse recurso para registrar o dinamismo e a vitalidade característicos do processo de modernização de seu tempo. Já em *Roda Gigante*, vemos um fotógrafo que brinca com as possibilidades fotográficas, descobrindo, através delas, imagens inusitadas.

5.2.4 Década de 1970

Na década de 70 os fotógrafos começam a se aproximar mais dos assuntos de sua época, realizando flagrantes da vida, geralmente por meio da fotografia direta. Dessa forma, insere-se também no ambiente fotoclubista capixaba uma linguagem relacionada ao fotojornalismo e à fotodocumentação. Ainda que os valores plásticos sejam, em geral, prioridade, muitas imagens são também carregadas de denúncia social. Nesse contexto, a figura humana ganha destaque. Pessoas comuns, sem identidade, tornam-se referentes constantes e em muitos casos o fotógrafo esforça-se para se manter invisível em relação aos fotografados e, assim, interferir o menos possível na captura de sua realidade.

Mas os pressupostos da fotografia moderna e mesmo da estética pictorialista continuam em voga. Dessa forma, ainda são constantes as referências à forma, em detrimento do assunto, bem como as tomadas vinculadas aos preceitos acadêmicos. O emprego dos processos também continua a atrair a muitos. Todas essas referências são usadas pela maioria dos fotógrafos ao mesmo tempo, ao sabor de seu estado de espírito.

trabalho, mas justamente no momento em que fazem a refeição e, apesar de sorrirem, não oculta a dureza de sua realidade.

A tomada é direta e o enquadramento tem plano aberto, captando também o entorno, o contexto onde as figuras estão inseridas. Vemos, ao fundo, outros trabalhadores e a paisagem já devastada, onde resistem apenas algumas árvores, que quebram a dureza da linha do horizonte. Os dois trabalhadores situados atrás da figura em primeiro plano, à sua esquerda e direita, sugerem uma estrutura compositiva triangular, que dá ritmo e também engendra equilíbrio à composição.

Percebemos que quando falamos em aspectos documentais nas imagens dos fotoclubistas, muitos deles demonstram resistência a respeito deste termo, como se a fotografia perdesse, por isso, seu aspecto artístico. Porém, lembramos que a classificação em “fotografias documentais” e “fotografias artísticas” em esferas completamente diferentes é, muitas vezes, insustentável, pois fotografias jornalísticas, documentais ou de publicidade também possuem aspectos estéticos e, dependendo do meio onde a fotografia é veiculada, seja numa revista, num anúncio ou numa galeria de arte, ela passa a assumir aspectos diferenciados.

Almoço II passa uma mensagem acerca do modo de vida dos retratados, dialogando com a fotografia documental, e apesar do fotógrafo renegar essa influência¹³⁰, a imagem parece revelar uma preocupação não só de cunho formalista, mas também uma preocupação social.

¹³⁰ Em depoimento à autora no dia 10/04/2008 o fotógrafo afirma que nunca lhe interessou expressar-se de forma crítica diante da realidade retratada, buscando nela somente seus aspectos formais, plásticos e poéticos.



Fotografia 105 - Paulo Bonino, *Salário Mínimo*,
década de 70.
Acervo do FCES.



Fotografia 106 - Jorge Luiz Sagrilo *Luz e Sombra*, 1971.
Acervo do FCES.

Em outra fotografia de Paulo Bonino, denominada *Salário Mínimo* (fotografia 105), feita mais ou menos na mesma época, podemos levantar as mesmas questões da imagem anterior. Porém, nesse caso existe um diferencial, pois o fotógrafo diz¹³¹ que, apesar da mulher da foto parecer olhar para ele, ela olha apenas em sua direção, mas não o vê, pois ele encontrava-se escondido. Sendo assim, ele aproxima-se aqui das idéias do fotógrafo alemão Erich Salomon, que foi o pioneiro na busca pelo registro fotográfico de pessoas sem que elas percebessem, criando o que se denominou de *candid photography* (foto sincera, espontânea) e que acaba tornando-se a base para o fotojornalismo moderno.

Através da janela do casebre vê-se duas pessoas evidentemente pobres: um homem, que parece sentado (de costas), e uma mulher (que parece de pé ou a levantar-se, pois está mais alta que ele), e que leva à boca uma colher, ao que deduzimos ser um momento de refeição. Nada porém é possível ver do interior da casa, que se encontra totalmente escura, gerando contraste com as duas figuras humanas muito claras e criando também um fundo neutro que contribui para que não se desvie a atenção das mesmas. Essa janela, que forma um retângulo negro e chapado, é um elemento geométrico forte na imagem e realça a sua plasticidade (não fossem as figuras humanas, teríamos aqui uma outra imagem, moderna e muito bem construída).

¹³¹ Em depoimento à autora no dia 10/04/2008.

Essa é uma imagem que revela claramente que, apesar da pouca idade, o fotógrafo já dominava com maestria os aspectos compositivos, de forma a transformar uma cena aparentemente banal numa imagem carregada de sentimento poético e beleza plástica. O enquadramento fechado nas duas figuras, que ocupam todo o campo visual, impede que percebamos o cenário onde elas se encontram. A tomada é feita de cima para baixo, e a mulher mantém a cabeça baixa, impedindo também com a mão que o fotógrafo capte seu rosto. O lenço branco amarrado à sua cabeça é um elemento visual forte, que atrai o olhar. A contorção de seu corpo sugere uma diagonal que vai do canto inferior esquerdo para o canto superior direito da imagem e a composição se equilibra devido à figura da criança, que surge por detrás dela, encarando amedrontada e curiosamente o espectador. Também a linha diagonal em sentido contrário, que se cria a partir do contraste do lenço branco com seus cabelos, juntamente com a direção de seus dedos, que se alinham com o topo da cabeça da criança, geram esse contraponto e conferem certo dinamismo à imagem. A estrutura compositiva, que se articula por meio de diagonais, cria um desenho rítmico que conduz o olhar do observador por todo o campo visual. Assim como na foto *Diva*, aqui o fotógrafo efetua um corte que deixa de fora o topo da cabeça da mulher. Suas mãos maltratadas remetem à sua origem humilde, e seu corpo, que serve de esconderijo e proteção à criança, transformam essa mãe num emblema de força, coragem e resignação (ainda assim, é a antítese de tudo o que a publicidade espera mostrar).

Incluimos essa fotografia porque acreditamos ser ela um bom exemplo de como as intenções do artista muitas vezes encontram-se em dissonância com a mensagem que quer transmitir¹³⁴. Por certo, o grande desafio do fotógrafo consiste tanto em melhor dominar o aparelho para ir de encontro aos seus “propósitos”, quanto em estar aberto para perceber na imagem certas “surpresas” e “intenções” que até ele próprio desconhecia.

Como afirma Susan Sontag: “A fotografia sempre se deixou fascinar pelos grandes contrastes sociais.” (1986:56) Assim, ainda que o discurso de Sagrilo ainda hoje ressalte uma preocupação apenas formal, não podemos deixar de perceber também nessa imagem uma influência da estética documental.

¹³⁴ A despeito desse “equivoco” inicial, Sagrilo, então ainda muito jovem, viria a se tornar um dos grandes nomes da fotografia publicitária não só capixaba, mas também do Brasil.

mesmo plano. Os cortes também são ousados, e a corrente situada à esquerda faz contraponto com a silhueta do homem, à direita, equilibrando perfeitamente a composição. Trata-se de uma imagem que se vale da visualidade típica da fotografia moderna, assim como a foto *Pelada de Rua*¹³⁶, de Isauro Rodrigues (fotografia 109), que tem como principal atrativo o ângulo inusitado da tomada, que gera a sensação de vista aérea. A posição escolhida pelo fotógrafo corrói totalmente a idéia de profundidade, destruindo a visão em perspectiva, situando todos os elementos da cena em um único plano. Esse foi um tipo de tomada bastante utilizada por Kasimir Malevith¹³⁷, que nas primeiras décadas do século XX realiza fotografias aéreas e anti-aéreas, a partir das quais parte para experimentações no campo da pintura abstrata. Em *Pelada de Rua*, vê-se que Isauro Rodrigues sai à caça de aspectos da realidade para captar com sua câmera e, valendo-se da tomada direta e de um ponto de vista e de um enquadramento não convencional, alcança uma imagem arrojada.



Fotografia 110 - Magid Saade, *Faina de pescador*, 1978.
Acervo do FCES.



Fotografia 111 - Luiz Saraiva Porto, *Perfil de Mulher*.
Década de 70.
Acervo do FCES.

Em *Faina de Pescador*¹³⁸ (Fotografia 110), Magid Saade não se contenta em captar de modo direto o momento ou a cena, mas busca exercitar sua imaginação e criatividade por meio dos processos e técnicas de laboratório, o que situa essa imagem na categoria de *Visão Distorcida*.

¹³⁶ Escolhida para participar da Exposição Retrospectiva sobre o Fotoclubismo, no MIS de São Paulo, em 2006.

¹³⁷ Kasimir Malevith (1878-1935) foi um pintor russo que se destacou como um dos precursores da Abstração Geométrica e do Construtivismo, sendo o fundador do Suprematismo. Já nas primeiras duas décadas do século XX ele realiza tomadas fotográficas aéreas e anti-aéreas, das quais se vale para suas pesquisas no campo da pintura abstrata.

¹³⁸ Medalha de bronze no 1º Salão Nacional de Fotografia, promovido pela Sociedade Brasileira de Belas Artes (RJ).

Nessa fotografia, que lhe rendeu muitos prêmios, ele intervém, interfere, modifica a imagem capturada pela câmera através do uso de recortes, solarização¹³⁹ e montagem fotográfica. Para alcançar esse efeito, Saade fez uma tomada direta e, a partir dela, duas ampliações, uma normal e outra solarizada. Ele então recorta a figura do pescador, cola sobre a cópia solarizada e faz nova reprodução. Não se trata de uma imagem casual, como as da *Série Areia*, citadas anteriormente, mas um tipo de fotografia onde ele demonstra uma profunda elaboração (mental e manual), aproximando-se também dos ideais de obra única (preocupação tipicamente pictorialista).

As interferências que ele introduz na imagem rompem também com o realismo da cena, assim como com a idéia de profundidade, chamando a atenção para a planaridade da cópia fotográfica. Mas, a despeito dessas questões, tanto o ângulo de tomada quanto o enquadramento são bastante tradicionais e relacionados às convenções acadêmicas.

Essa fotografia demonstra que, apesar das influências do fotojornalismo e da estética documental serem marcantes na produção fotográfica do FCES nessa década, as fotografias que faziam uso de processos fotoquímicos continuavam atraindo seus integrantes, sendo também muito bem aceitas no ambiente fotoclubista como um todo, conclusão a que chegamos pelas muitas premiações alcançadas pela foto.

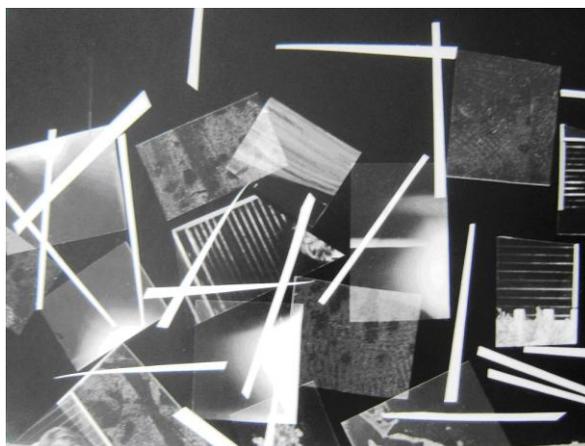
Na fotografia de Luiz Saraiva Porto, denominada *Perfil de mulher*¹⁴⁰ (Fotografia 111), vemos outra imagem que se vale dos processos e intervenções laboratoriais, e, assim como a anterior, se enquadra, na categoria de *Visão Distorcida*. Temos aqui um dos raros registros da exploração do nu pelos integrantes do fotoclube local, e apesar do nu feminino ter sido uma temática bastante explorada pelo fotoclubismo em geral, e de ter tido nos Salões Capixabas de Arte Fotográfica uma boa aceitação (inclusive com a publicação de várias fotografias dessa temática em seus catálogos), esse foi um tema quase ignorado na produção fotoclubista capixaba. Isso pode ter acontecido em razão da ocorrência de uma mentalidade ainda bastante

¹³⁹ O processo de solarização consiste, grosso modo, em ascender rapidamente a luz do laboratório durante a revelação do negativo ou cópia fotográfica, criando um deslocamento do referente na fotografia, assim como uma acentuação dos contornos e uma inversão dos tons.

¹⁴⁰ Inscrita no 32º Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, promovido pelo F.C.C.B. Acervo do FCES.

conservadora no cenário local, mas também devido à clara preferência dos capixabas, como antes citado, pelas paisagens, marinhas e cenas externas.

Embora se trate de uma imagem que tem como objeto parte de um torso feminino, com destaque para os seios, a técnica da *eliminação de tons*, escolhida pelo fotógrafo, gera uma configuração totalmente planar, retirando da imagem qualquer vestígio de realismo e dificultando a compreensão do referente. O corte e o enquadramento também geram um estranhamento do objeto e denunciam o olhar moderno do fotógrafo. Esse é um registro da nudez feminina que foge, portanto, aos princípios do pictorialismo e termina por convertê-la a linhas que remetem quase à uma abstração.



Fotografia 112 - Francisco Quintas Jrº, *Retângulos*, 1973.
Acervo do FCES.

*Retângulos*¹⁴¹, de Francisco Quintas Junior (Fotografia 112), é um exemplo de um *fotograma*, fotografia feita sem câmera, onde a imagem é obtida a partir do depósito de materiais diversos ou objetos sobre o papel fotográfico que é, então, exposto à luz e depois revelado. Trata-se de um recurso muito explorado pelos fotógrafos que buscam fugir das imagens representativas, pois normalmente gera fotografias abstratas, onde o referente praticamente desaparece. Neste caso específico, o fotógrafo deposita sobre o papel sensibilizado retângulos de material opaco e transparente (aparentemente papel fotográfico e acetato) formando uma composição abstrata onde as formas geométricas se sobrepõem e em algumas regiões que se interpenetram. A imagem rompe com a perspectiva linear e as formas ganham autonomia, remetendo às experiências de Moholy-Nagy e Man Ray, e criando uma importante relação figura/fundo. Percebe-se nessa imagem também uma clara influência das

¹⁴¹ Aceito no I Salão Internacional do Foto Clube de São Leopoldo (RS), em 1974.

idéias do Concretismo. Não há, pois, aqui, pioneirismo, e neste período a fotografia abstrata já havia se firmado como uma das vertentes da fotografia moderna, a partir do FCCB e das experiências de Geraldo de Barros e Ademar Manarini, principalmente. Mas *Retângulos* é um dos raros exemplos, dentro do FCES, da *Visão abstrata*, citada por Moholy-Nagy, onde perde-se completamente a noção do referente. A imagem também revela o interesse de Francisco Quintas Junior pela pesquisa técnica, porém, não encontramos outras fotografias do gênero em sua produção, sendo esse tipo de imagem também rara na produção do fotoclube capixaba ¹⁴².

Destacamos, por fim, através dessa *retrospectiva imagética*, que a despeito das inovações que vão sendo introduzidas em seu meio, o FCES teve como característica principal de sua produção fotográfica o *eclétismo*, onde fotografias artísticas de estéticas ou tendências diversas podiam encontrar lugar. A existência dessa diversidade estilística, também perceptível na produção individual da maioria de seus integrantes, se deve, certamente, por eles terem se iniciado na fotografia (ao menos a maioria) num momento em que os preceitos acadêmicos estavam em voga na arte e, mesmo assimilando (conscientemente ou apenas superficialmente, por contato com a tendência) os preceitos modernos, não se desvinculam da bagagem clássica.

¹⁴² Fazemos essa afirmação a partir do contato com a produção imagética do FCES constante em seu acervo e das suas reproduções em catálogos do próprio fotoclube ou de outros. Porém não descartamos a hipótese de haver outras imagens similares em acervos pessoais, pois, como já citamos, o fotoclube chegou a ter centenas de integrantes, sendo a sua produção fotográfica muito grande e impossível de abarcar como um todo numa pesquisa como esta.

Infelizmente, no Espírito Santo os estudos sobre o passado artístico estão ainda em fase inicial. Esperamos, então, instigar outros pesquisadores a prosseguirem nesse caminho de trazer à tona uma história e uma visualidade que, sem dúvida, muito tem a contar sobre nós.

Até o momento, o FCES tem conseguido manter-se graças a recursos provenientes da locação da sala vizinha à sua, também de sua propriedade. Porém, o que realmente ainda mantém a entidade é o amor de alguns poucos associados, todos já com idade avançada, e principalmente, a inabalável dedicação de Magid Saade, a “alma” do fotoclube.

À medida que o tempo passa, a preservação de seu acervo tem sido preocupação crescente entre seus integrantes. No final de 2007 a direção do FCES foi sondada pelo *Centro Cultural SESC*¹⁴⁵ acerca da possibilidade de ceder a ele o seu acervo artístico. O fotoclube enviou, então, carta (anexo M) a todos os associados cujas imagens fotográficas compõem o acervo (e, na falta destes, aos seus herdeiros), em busca de seu posicionamento em relação ao destino do mesmo (anexo N). Porém, percebemos pelo teor dessa carta, redigida e assinada por Saade, que ele lamenta ser o interesse apenas pelas imagens fotográficas, manifestando preocupação em manter os equipamentos e a sede tal como se encontram hoje.

Não sabemos, portanto, qual será o futuro da agremiação, nem de seu acervo, porém, esperamos que, qualquer que seja a decisão tomada, possa ela ser a melhor para a preservação de sua história e de seu patrimônio artístico.

¹⁴⁵ O *Centro Cultural SESC* está sendo instalado no Edifício Glória (antigo Teatro Glória), no centro da cidade.

OLIVEIRA, Ana Claudia Mei Alves de. Arte e tecnologia, uma nova relação? In: DOMINGUES, Diana (org.). **A arte no séc. XXI: a humanização das tecnologias**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

PERSICHETTI, Simoneta. **Imagens da Fotografia brasileira**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

ROBINSON, Henry Peach. Propósito pictorial en fotografía (1869). In: FONTCUBERTA, Joan (Org.). **Estética fotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p.53-64.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária** : sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996.

SONTAG, Susan. **Ensaio sobre fotografia**. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

_____. **Sobre Fotografia**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STRAND, Paul. La motivación artística em fotografía (1923). In: FONTCUBERTA, Joan (Org.). **Estética fotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 105-120.

VASQUEZ, Pedro. **Fotografia: reflexos e reflexões**. São Paulo: L & M, 1986.

WESTON, Edward. Viendo fotográficamente (1943). In: FONTCUBERTA, Joan (Org.). **Estética fotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 199-207.

WHITE, Minor. El ojo y la mente de la cámara (1952). In: FONTCUBERTA, Joan (Org.). **Estética fotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 237-244.

_____. Equivalencia: tendencia perpetua (1963). In: FONTCUBERTA, Joan (Org.). **Estética fotográfica**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003, p. 245-255.

Livros: Bibliografia não-específica

ARASSE, Daniel. Questions. In: _____. **Le detail. Pour une histoire rapprochée de la peinture**. Paris: Champs, 1999.

ARGAN, G.C. Introdução ao estudo da história da arte. In: ARGAN, G.C. e FAGIOLO, M. **Guia de história da arte**. Lisboa: Estampa, 1992.

BAXANDALL, Michael. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. Trad. Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____ **Obras Escolhidas : Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Paris, capitale du XIX siècle. Lê livre des passages**. Paris: Cerf, 1989.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAIS, Adalto (org). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.65-88.

BUORO, Anamelia Bueno. **Olhos que pintam: a leitura da imagem e o ensino da arte**. São Paulo: Educ/Fapesp/Cortez, 2002.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.73

CASSIRER, Ernst. **Antropologia Filosófica**. São Paulo: Mestre Jou, s.d.

CHARTIER, Roger. **Práticas de Leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum**. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUSE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. trad: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. Question posée. In: _____ **Devant l'image**. Paris: Minuit, 1990, p. 9-17.

_____. La imagem-malícia. História del arte y rompecabezas del tiempo. In: _____ **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p.119-146; 197-209.

_____. Coda: la Muse du Chiffonnier (histoire et imagination). In: **Ninfa Moderna: Essai sur le drapé tombé**. Paris: Gallimard, 2002, p. 127-141; 159-162.

DUARTE JRº, João Francisco, **O sentido dos sentidos: a educação do sensível**. Curitiba: Criar Edições Ltda, 2004.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FOERSTE, Gerda Margit Schütz. **Leitura de imagens: um desafio à educação contemporânea**. Vitória: EDUFES, 2004.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

FRANCASTEL, Pierre. **Imagem, visão e imaginação**. Lisboa: Presença, 1983.

GINSBURG, Carlo. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____. **Mitos, emblemas e sinais-morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.41-93.

JOLY, Martine. **Uma introdução à análise da Imagem**. São Paulo: Papirus, 1996.

MANGUEL, Alberto. **Lendo Imagens**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

NAVAS, Adolfo Montejo. Da indigência à inflação (ou da arte contra a banalidade). 199-222. In: LOPES, Almerinda e PESSOA, Fernando (org.). **Arte em tempo indigente**. Vila Velha, ES: Museu Vale, 2008.

NOVAES, Maria Stella de. **História do Espírito Santo**. Vitória: Fundo Editorial do Espírito Santo, s.d.

PACHECO, Renato. **A cultura capixaba: uma visão pessoal**. Vitória: IHGES, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Significado das Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1955.

PAZ, Otávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

VASCONCELLOS, J.G.(org) **Vitória, trajetórias de uma cidade**. Vitória: IHGES, 1993.

ZANINI, Walter (org). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Fundação Walter Moreira Salles, 1984, v.2.

Monografias, Teses e dissertações:

FERNANDES, Ana Rita Vidica. **Clube da Objetiva (1970-1989): um fotoclube no central do Brasil**. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais, 2007.

GONÇALVES, Maria Gorete Dadalto. **Entre o analógico e o digital: o processo de criação na fotografia**. Tese de doutorado defendida na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), 2004.

LIMA, Heloísa Espada Rodrigues. **Fotoformas: A máquina lúdica de Geraldo de Barros**. Dissertação (Mestrado em Artes) defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2006.

MEDEIROS, Humberto. **Fotoclubismo e fotojornalismo comparados**. Dissertação (Mestrado) defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), 1982.

NASCIMENTO, Gese M. L. do. **Foto Clube do Espírito Santo**. Monografia de graduação apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), 1997.

SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. **Verdade ou mentira? O flagrante, o pseudo-flagrante e a composição na fotografia de German Lorca**. Dissertação (Mestrado em Artes) defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (USP), 2006.

Artigos:

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. Uma arqueologia da história das imagens. In: GOLINO, Willian (org). Seminário: **A importância da teoria para a produção artística e cultural**, 2004, Vitória.

Publicações em meio eletrônico:

MENDES, Ricardo. Fotografia e Modernismo: um breve ensaio sobre idéias fora do lugar.1996. Disponível em www.fotoplus.com.br. Acesso em 15/10/2006.

SAADE, Magid. Nós e a fotografia. Disponível em www.confoto.art.br/fces/index.htm, acesso em 17/8/2006.

SOBRINO, Vanessa. Faces do Moderno na fotografia do Foto-Cine Clube Bandeirante (1948-1951) Disponível em <http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais>, acesso em 16/10/2007.

[http:// www.maicar.com](http://www.maicar.com) acesso em: 25/10/2006

<http://www.arts.arizona.edu> acesso em 05/11/2006

<http://www.exibart.com/foto> acesso em 28/10/2006

Periódicos – Revistas

ASZMANN, Francisco. A fotografia na Iogoslávia. **Revista Fotoarte**, nº61, p.26, maio de 1963.

_____. O I Salão Nacional de Arte Fotográfica do Estado da Guanabara. **Revista Fotoarte**, nº 62, p.14, junho de 1963.

ESPADA, Heloísa. Título. Panamericanismo e Straight Photography como impulsos da Fotografia moderna paulistana. **Revista Boletim** do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte e Fotografia do Departamento de Artes Plásticas ECA-USP, São Paulo, nº 1, p.48-57, 2006.

Texto sem referência de autor. Placar. **Revista Fotoarte**, nº 65, p.04, setembro de 1963.

_____. Placar. **Revista Fotoarte**, p.04, nº 63, julho de 1963.

_____. Salões Internacionais. **Revista Fotoarte**, nº 65, p.32, setembro de 1963.

_____. Exposições no Brasil. **Revista Fotoarte**, nº 65, p.28, setembro de 1963.

Periódicos – Jornais

CUNHA, Ciro Vieira da. No Foto Clube. Jornal **A Gazeta**, Vitória, 24 junh. 1948.

CHIODETTO, Eder. Ruptura e Tradição se encontram no MIS. **Folha de São Paulo**, p. E4, 24 junh. 2006.

HERSCOVICI, Alain. Não existe identidade capixaba. **Jornal A Gazeta**, Vitória, 06 nov. 1994.

Sem referência de autor. Roubaram a mulher nua. **Jornal O diário**, Vitória, 12 junh. 1960.

_____. Primeira Exposição Fotográfica dos Amadores de Vitória. **Jornal A Gazeta**, Vitória, 05 fev. 1946.

_____. Revistas especializadas destacam fotos capixabas. **Jornal A Gazeta**, Vitória, 02 março 1963.

_____. Em favor da arte. **Jornal A Gazeta**, Vitória, p.09, 16 fev. 1951.

_____. Fundação da Sociedade dos artistas capixabas. **Jornal A Gazeta**, Vitória, p.05, 29 março 1951.

_____. MAM criará o 1º Salão de Artes Plásticas: setembro. **Jornal A Gazeta**, Vitória, 06 julh. 1966.

_____. Sem título. **Jornal A Tribuna**, Vitória, p.03, 24 junh. 1941.

_____. Adejos de uma cidade em formação. **Jornal A Tribuna**, Vitória, p.03, 01 junh. 1944.

_____. XXIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica. **Jornal A Tribuna**, Vitória, p.03, 15 set. 1971.

Documentos:

FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO. **Apostila do Curso de Iniciação fotográfica**, Vitória, s/d.

_____. **Estatuto**. Vitória, 1948.

_____. **Livros de Atas**. Vitória, 1946-2008.

_____. **Livro de Impressões da 1ª Exposição de Arte Fotográfica de Amadores**. Vitória, 1945.

Acervos Fotográficos

FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO.

BUCHER, Dolores.

Catálogos:

FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO - Catálogos dos Salões Capixabas de Arte Fotográfica de 1951 a 1978 (Vitória – ES).

Entrevistas:

- BONINO, Paulo. Entrevista concedida à autora, Vitória, 10/04/2008.
- BUCHER, Dolores. Entrevista concedida à autora, Vitória, 15/04/2008.
- JESUS, Renato de. Entrevista concedida à autora, Vitória, 26/05/2008.
- LEÃO, Yara Pimenta. Entrevista concedida à autora, Vitória, 16/06/2008.
- LINDEMBERG, Maria Helena. Entrevista concedida à autora. Vitória, 26/06/2008.
- LOPES, Almerinda da Silva. Entrevista concedida à autora, Vitória, 23/06/2008.
- NEVES, Walace F. Entrevista concedida à autora, Vitória, 23/06/2008.
- NOGUEIRA, Stela Denarde. Entrevista concedida à autora, Vitória, 24/06/2008.
- SAADE, Magid. Entrevista concedida à autora, Vitória, 09/10/2006.
- _____. Entrevista concedida à autora, Vitória, 10/06/2007.
- _____. Entrevista concedida à autora, Vitória, 10/07/2007.
- _____. Entrevista concedida à autora, Vitória, 16/01/2008.
- _____. Entrevista concedida à autora, Vitória, 21/05/2008.
- _____. Entrevista concedida à autora, Vitória, 23/06/2008.
- SAGRILO, Jorge. Entrevista concedida à autora, Vitória, 10/07/2007.
- SAVARIS, Rodger. Entrevista concedida à autora, Vitória, 16/06/2008.

APÊNDICE B - Integrantes



Fotografia 129 - Integrantes do FCES, década de 50.

Sentados, da direita para a esquerda: Magid Saade, Dr. Rebouças e Waldemar Reblin. De pé, no mesmo sentido: Olegário M. Wanguetel (Oleg), Waldemar Reinders, Roberto Vianna Rodriguez, Jair Moraes, Manoel Martins Rodrigues (Neco), Marinho Carlos e Isauro Rodrigues.

José Carlos Perini (1949): Nascido em Colatina, no norte do Estado, veio para Vitória em 1953. Passou a interessar-se por fotografia desde os oito anos de idade, quando ganha equipamento fotográfico. Participou do FCES desde a década de 70. Formado em medicina, continua a dedicar-se à fotografia de forma amadora, realizando imagens onde predomina a temática da natureza, explorando também a macrofotografia. (Fonte: SAADE, Magid, entrevista concedida à autora em 10/06/2007)

Finn Knudsen: Botânico norueguês que veio a Vitória nos anos 40 a convite do Governo do Espírito Santo, com a incumbência de instalar um orquidário no Parque Municipal da Gruta da Onça, em Vitória. Atuou neste período como integrante do FCES. (Fonte: LOPES, 2004:107)

Rodolfo Paulo Wolff: Pintor alemão, radicado em São Paulo, que viveu em Vitória entre as décadas de 40 e 50. (Fonte: LOPES, 2004:108)

Fabio Mello Tancredi (1905-1988). Carioca de nascimento, chega à Vitória em 1925. Retornou ao Rio de Janeiro em 1942, chegando a ser presidente do Foto Clube Brasileiro. Foi

um dos membros fundadores do FCES, tendo como temática preferida a arquitetura (inclusive praças e parques). (Fonte: SAADE, entrevista concedida à autora em 10/06/2007)

Luis Edmundo Malisek (06/04/1896 a 06/09/1952) Nascido em Santa Leopoldina, formou-se em Direito, atuando também como professor adjunto do Curso de Desenho da Escola de aprendizes Artífices (atual Escola Técnica Federal do Espírito Santo), tornando-se, em 1928, funcionário público estadual ao ser empossado como Inspetor Escolar da Secretaria de Educação. Aprendeu a fotografar ainda na infância, passando a colaborar com a revista *Vida Capichaba* através de imagens fotográficas que privilegiavam quase sempre a natureza. Em 1936 é nomeado para o cargo de Diretor Técnico do Serviço de Educação, Rádio e Cinema Escolares, ministrando e organizando cursos de fotografia e realizando documentários fotográficos. Foi um dos sócios-fundadores do FCES, em 1946, aperfeiçoando seus conhecimentos fotográficos nos cursos oferecidos pelo fotoclube. Por ter se dedicado com empenho à educação, o Governo do Estado homenageou-o dando seu nome a uma rua, na Praia do canto, em Vitória, e a uma escola em Vila Velha. Casou-se com a também professora Stella Eleonora Busato Malisek, com quem teve três filhas: Stelma Lúcia, Vera Nancy e Maria Stella. (Fonte: LOPES, 2004:257)

Alfredo Mazzei (03/08/1904 a 13/05/ 1981) Nasceu em Ubá- MG, filho de lavradores italianos e faleceu em Vitória. De família extremamente pobre, sai de casa aos nove anos para trabalhar. Foi pintor e vendedor de amendoins, aprendendo a fotografar com o irmão mais velho, Celidônio Mazzei, por volta dos 16 anos. Na década de 1920 começa a atuar como fotógrafo em Cachoeiro do Itapemirim. No começo da década de 30 instala-se em Vitória, fundando o *Foto Mazzei* e tornando-se um dos mais renomados retratistas da elite local. Colaborou com a revista *Vida Capichaba* através de muitas imagens fotográficas, especialmente retratos, muitos deles trabalhados também com tinta (fotopintura). Ainda na década de 30, aluga uma vitrine na sala de espera do Teatro Glória, onde expunha suas fotografias. Muda-se em 1943 para Minas Gerais, a convite do Governo daquele estado (para trabalhar como fotógrafo oficial), mas retorna logo a Vitória, onde acaba se associando ao FCES. Porém, não foi assíduo frequentador nem das reuniões, nem das demais atividades do fotoclube. Afirmava que a fotografia era “coisa de artista” e fazia questão de assinar suas fotopinturas. Enquanto ainda se usava o magnésio para as fotos noturnas, foi o pioneiro no uso do flash importado não só no ES, mas também no Brasil. Após a popularização da fotografia e do surgimento dos filmes coloridos, dedica-se mais à cobertura de eventos

oficiais ou casamentos, porém continua a produzir, até o fim a vida, para si próprio, fotografias “artísticas” em preto e branco. Foi casado com Biblides Mazzei, com quem teve duas filhas. Segundo uma delas, Lenize Mazzei, pintora e professora aposentada da Universidade do Espírito Santo, Alfredo Mazzei foi “[...] um pintor fracassado, mas era um fotógrafo artístico.” (apud NASCIMENTO, 1997:58)

(Fonte: LOPES, 2004:258 a 264 e NASCIMENTO, 1997:58)

José Agostinho Pesenti Nalin (23/03/1908 a 17/05/1990). Nasceu em Alto Bérgamo, município de João Neiva, aprendendo a fotografar ainda criança com parentes italianos. Atuou como fotógrafo até o começo dos anos 40, realizando imagens fotográficas de povoados e fazendas da sua região. Para isso, possuía um laboratório em sua própria casa onde revelava seus filmes e reproduzia as fotos. Ao casar-se com Celina Sepulcri, torna-se comerciante, mas não abandona a fotografia totalmente, tornando-se um dos sócios-fundadores do FCES. (Fonte: LOPES, 2004:264 a 266)

Manoel Martins Rodrigues (15/04/1899-12/03/1987). Também conhecido pelo apelido de “Neco”, nasceu em Santos (SP), dedicando-se à música quando jovem (atuou como tenor no teatro lírico do Centro Espanhol de Santos). Começa também em Santos seu aprendizado acerca da fotografia, atuando como laboratorista de uma empresa do ramo fotográfico. Vindo para Vitória para trabalhar na firma de Antenor Guimarães & Cia, tornou-se um dos sócios-fundadores do FCES. Era muito admirado pelos colegas, que o chamavam de “professor”. Segundo Magid Saade, entre os integrantes do FCES era ele quem melhor dominava as técnicas laboratoriais fotográficas. Foi, por muitos colegas, também considerado o “melhor fotógrafo” do grupo. Atuou como Diretor Técnico do fotoclube de 1948 a 1955, e como membro da Comissão Artística do FCES. Em 1947 foi premiado com o 2º lugar na *Primeira Semana de Arte Capixaba*, realizada no Teatro Carlos Gomes e com o 3º lugar no II Salão de Arte Fotográfica, promovido pelo FCES. Em 1950 obtém o 1º lugar no III Salão de Arte Fotográfica do FCES, com a obra *Via Crucis*, que estampa a capa da revista *Vida Capixaba* de julho de 1950. Recebeu inúmeros aceites, menções honrosas e premiações em Salões fotográficos do Brasil e do Exterior, sendo agraciado com o título da *AFIAP* (*Artistic Fédération Internacionalle de l’Art Photographique*) e o da *AFB- Artístico Fotográfico Brasileiro*, pela *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema*. Dizia preferir o espontâneo e o inusitado aos truques de laboratório e não abria mão de sua velha companheira, uma

“Leica”, com a qual explorava efeitos de luz surpreendentes em imagens fotográficas diretas. (Fonte: LOPES, 2004:281 a 282 e NASCIMENTO, 1997:73)

José de Almeida Rebouças (27/11/1911 a 29/07/1979). Médico (oftalmologista) capixaba, foi também professor da Universidade Federal do Espírito Santo e da Escola de Medicina da Santa Casa de Misericórdia de Vitória. Apaixonado pela fotografia desde a juventude, foi um dos sócios-fundadores do FCES, ministrando diversos *Cursos de Iniciação à Arte Fotográfica*. Atuou como presidente do Clube de 1948 a 1955, sendo eleito presidente vitalício em reconhecimento à sua administração. Foi membro da Comissão Artística da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema e também da Comissão Artística do FCES. Grande conhecedor da óptica e pesquisador incansável nesse campo, aplicou seus conhecimentos na área fotográfica, contribuindo também com seus colegas fotoclubistas. Tendo como tema preferido paisagens, recebeu inúmeras premiações no Brasil e no exterior, sendo também publicadas nas capas da revista *Vida Capixaba* algumas de suas melhores imagens. (Fonte LOPES, 2004:282 a 283)

Pedro Fonseca (10/02/1911 a 15/04/1971). Nascido em Minas Gerais, chega à Vitória nos anos 40, com cerca de trinta anos, para trabalhar no escritório da Kosmos Capitalização. Amador da fotografia, participou da organização da I Exposição de Arte Fotográfica, em Vitória, em 1945, onde se destaca, obtendo o 1º lugar com a obra *Entardecer*, o 4º lugar, com *Pirâmide Humana* e o 5º, com *Convento da Penha*. Tornou-se também um dos membros fundadores do FCES, no ano seguinte, exercendo naquele ano o cargo de Tesoureiro do clube. Dedicou-se, então, cada vez mais à fotografia, inserindo-se no meio artístico e jornalístico capixaba, passando também a registrar eventos sociais, bailes carnavalescos e de debutantes, tornando-se conhecido como “fotógrafo das misses” por ser convidado a fazer os retratos de representantes do Espírito Santo e também de outros estados. Tornou-se um dos membros do fotoclube local mais premiados, tanto em mostras nacionais quanto internacionais, obtendo o 2º, 3º e 4º lugares, além de Menções Honrosas no I Salão de Arte Fotográfica, promovido pelo FCES em 1946, com as obras: *Convento da Penha*, *Abstração*, *Cruzando o Rio Doce*, *Ciranda*, *A Sombra de Cristo* e *Pôr-do-Sol*. Também obteve o 1º lugar na Quinzena de Arte Capixaba, promovida pelo Governo do Estado em 1947, destacando-se também em mostras de outros estados, como o III Salão Internacional de Arte Fotográfica, organizado pela Sociedade Fluminense de Fotografia, em 1948, onde sua obra *Alvorecendo* (ou *Entardecer sobre o Muchuá*) obtém o 4º lugar. Nas décadas de 40 e 50, teve suas fotos publicadas

regularmente na revista *Vida Capichaba*, inclusive na capa. Em 1954 torna-se repórter fotográfico do jornal *A Gazeta* e passa a atuar também como fotógrafo documentarista, cobrindo inclusive, a convite do cerimonial da Presidência da República, a inauguração de Brasília, em 1960, bem como a visita de Getúlio Vargas e a de Carlos Lacerda ao Espírito Santo. Colaborou como fotógrafo com vários periódicos do país, sendo reconhecido tanto no Espírito Santo, quanto fora, pela excelência de suas imagens, que primavam pela força expressiva obtida, principalmente pelos contrastes luminosos, tornando-se conhecido como o fotógrafo da “sombra e da luz”.

Atuando no estado por cerca de três décadas, deixou uma produção iconográfica singular, registrando eventos sociais, cenas da cidade, retratos, paisagens, marinhas, monumentos arquitetônicos com extrema sensibilidade e força expressiva, através de enquadramentos inusitados e exploração de contrastes de luz e sombra. Extremamente cuidadoso no que tangia também à técnica, manteve um laboratório próprio para revelação e ampliação de suas fotografias, onde realizava suas “experiências” com extrema dedicação. Bastante querido na “alta roda” capichaba, frequentador de ambientes seletos e refinados, poderia ter feito bastante dinheiro como fotógrafo, mas não enriqueceu com a profissão, morrendo pobre e sozinho (nunca se casou, apesar de ter ficado noivo), vítima de um infarto, deixando muitos admiradores e amigos e uma história de vida dedicada à fotografia como meio de expressão, bem como um “legado de belas imagens, que compõem um fabuloso acervo histórico e artístico, que ultrapassa, segundo algumas fontes, os quatro mil negativos.” (LOPES, 2004:287).

As imagens fotográficas de Pedro Fonseca superaram o lugar-comum e, apesar de passar a atuar como fotógrafo profissional, nunca se desvinculou da fotografia amadora, participando ativamente do Foto Clube do Espírito Santo, encarando a fotografia como meio de expressão e não somente como profissão. A este respeito, José Carlos Monjardim Cavalcanti escreve em matéria publicada na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo*, em 1951: “Em geral, e lamentavelmente, o artista tem a sua personalidade eclipsada pela atuação do profissional, sempre que coloca a arte a serviço do espírito de lucro. Com Pedro Fonseca, entretanto, a regra geral sofre uma exceção, como se esta fosse mesmo necessária para confirmá-la.” (apud LOPES, 2004:285)

Infelizmente, poucas dessas imagens podem ser encontradas no acervo do FCES, estando a maioria delas em posse de particulares, porém, ainda assim, Pedro Fonseca está bastante presente na memória daquela entidade e seu retrato, o único que adorna a sede do fotoclube, homenageia aquele que soube tão bem explorar a fotografia, superando a visão documental, transcendendo o mero registro, através de uma sensibilidade singular que o coloca, sem dúvida, como um verdadeiro artista.

(Fontes: VASCONCELOS, 1993:42 e LOPES, 2004: 283 a 287).

Roberto Vianna Rodriguez (28/12/1912 a 21/08/1991). Nasceu no Rio de Janeiro, onde se forma engenheiro civil na Escola Politécnica. Em 1944 vem a Vitória por um período de 6 meses, para trabalhar no departamento local do DNOS – Departamento Nacional de Obras e Saneamento, órgão onde era funcionário no Rio de Janeiro. Porém, apaixonou-se por uma capixaba e também pela cidade e acaba conseguindo transferência definitiva. Continuou trabalhando por 38 anos no referido órgão, tornando-se também professor na Universidade Federal do Espírito Santo, no curso de Engenharia Civil. Amigo de Magid Saade e apaixonado por fotografia desde jovem, passa a integrar o FCES, atuando como professor do primeiro curso de fotografia, junto com seu colega Dr. Rebouças, num convênio realizado com a “Universidade do Povo” (que teve como idealizador o historiador Renato Pacheco, e almejava oferecer à comunidade cursos variados). Esteve à frente da Presidência e da Vice-Presidência do FCES e foi também seu representante junto à Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema. Instalou um laboratório particular em sua casa, onde teria sido realizada a primeira revelação de slides do ES. Gostava muito de fotografar figuras humanas.

Da união com Rizoleta de Figueiredo Rodriguez teve dois filhos, Roberto e Maria Amélia Rodriguez.

(Fonte LOPES, 2004: 287)

Isauro Rodrigues (17/07/1914 a 1997). Nascido em Santos (SP), chega a Vitória ainda jovem, trabalhando como diretor da CESMAG- Companhia Espírito Santo e Minas de Armazéns Gerais e mais tarde como diretor financeiro da CIEC Comércio, Indústria e Engenharia Capichaba S.A. Foi um dos fundadores do FCES, juntamente com seu irmão mais velho Manoel Martins Rodrigues (Neco), oferecendo a sua casa como sede provisória do fotoclube até 1948. Com seu casamento, passa o FCES para uma sede alugada. Atuou ativamente à frente do fotoclube local, tendo sido eleito para o cargo de Vice-Presidente da entidade no período de 1948 a 1955. Foi aceito e recebeu inúmeras premiações em diversos

Salões Fotográficos locais e nacionais, tendo composto também a Comissão Artística do FCES.

Fonte: (NASCIMENTO, 1997: 72)

Nilton Pimenta (01/12/1915 a 05/04/2003). Capixaba de nascimento, iniciou-se na fotografia aos 12 anos, quando ganha uma câmera numa rifa. Casou-se em 1943 com Palmira Pimenta, morando no Recife por poucos anos. Estando já de volta em 1946, foi um dos membros fundadores do FCES. Trabalhou como funcionário da Companhia Central Brasileira de Força elétrica por cerca de 40 anos, sendo também aficionado por esportes, integrando a seleção capixaba de basquete e atuando como jogador de futebol do Coríntians capixaba. Chefiou em Vitória o Departamento da Oficina de Manutenção da Companhia de Elericidade e mais tarde tornou-se chefe do Departamento de Transportes da mesma companhia (serviço de bondes), cargo que ocupou até aposentar-se. Apaixonado pela fotografia, foi membro atuante do FCES, compondo, inclusive, a comissão artística dessa entidade. Foi também membro da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema e elevado pelos colegas à categoria de sócio emérito do FCES pelos serviços prestados ao mesmo e pela qualidade de sua produção fotográfica. Aceito em várias mostras e Salões Fotográficos no Brasil e no exterior, produziu imagens de temática variada, que vão desde figuras humanas a paisagem e marinhas, tendo sido sua foto *Vida Campestre II* publicada na revista Foto-Cine, nº 200, de maio/junho de 1975. Ao lado de Magid Saade (presidente), ocupou o cargo de vice-presidente do FCES da década de 70 até a sua morte, em 2003 (possuía um tumor no cérebro, porém, sua *causa mortis* foi uma pneumonia). Curioso, sempre gostou de fazer experiências acerca de processos fotográficos e muitas de suas obras, como *Arrastão*, exploram os efeitos da solarização, gerando composições harmoniosas onde se evidenciam a separação e o alto contraste de tons. Após a aposentadoria, dedica-se ainda mais à fotografia amadora, deixando imagens que comprovam uma grande capacidade de organização plástica e apurada sensibilidade artística. (Fontes: LOPES, 2004:288 a 289, NASCIMENTO, 1997:71 e depoimento de Yara Pimenta Leão (filha de Nilton Pimenta) à autora em 16/06/2008.

Érico Hauschild (02/06/1917 a (?)). Nascido em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, era filho de imigrantes alemães, sendo a mãe pianista e o pai artesão. Chega à Vitória no começo da década de 30, passando a trabalhar na Bolsa Oficial de exportação de café, mas logo deixa este emprego para trabalhar na empresa americana do mesmo ramo *Hard, Rand & Co.* Começa a interessar-se por fotografia logo após o casamento, em 1944, quando adquire sua

primeira câmera e passa a frequentar a loja de material fotográfico *Empório Capichaba*, sendo orientado, como muitos outros, pelo então atendente, o italiano Ugo Musso. Passa a atuar como amador, mas realiza também alguns serviços fotográficos sob encomenda, como profissional, para o governo do estado e para particulares. Foi um dos membros-fundadores do FCES em 1946 e o 1º presidente dessa entidade, passando, em 1949, a ocupar o cargo de secretário. Através do fotoclube, pôde trocar experiências e aprimorar tanto a técnica quanto o olhar sensível, produzindo imagens que revelam o desejo de explorar reflexos luminosos, luzes e sombras, e uma predileção temática pelas paisagens, natureza e marinhas.

A partir da década de 70 passa a dedicar-se totalmente à prática fotográfica, tendo exposto em renomados Salões fotográficos no Brasil e também no exterior (em salões da Alemanha, França, Tchecoslováquia, Áustria, e Itália). Em depoimento à Almerinda da Silva Lopes, em outubro de 1997, o fotógrafo revelou que chegou a “desenvolver misturas químicas próprias para os banhos de revelador e fixador das imagens que produzia” (2004:292). A partir de 1977 passa a residir em São Mateus, interior do estado, onde abre um estúdio fotográfico, exercendo a profissão de fotógrafo, mas sem nunca ter deixado de lado a fotografia como forma de expressão pessoal. Participando da Semana de Arte de São Mateus, em 1993, já quase aos 80 anos de idade, confessa o seu infindável interesse pela arte fotográfica: “O meu amor e paixão pela fotografia não diminui, aumenta sempre. [...] Enquanto tiver perna para andar, olho bom e poder pegar a máquina para fotografar, eu não paro.” (apud NASCIMENTO, 1997:56)

(Fontes: LOPES, 2004:291 a 292 e NASCIMENTO, 1997:56)

Francisco Quintas Júnior: Nascido em Vitória em 07/06/1916, é filho de um pescador português que retorna à pátria em 1923, levando consigo a família. Francisco tinha então 7 anos de idade, voltando a Vitória somente em 1931, aos 14 anos. Após ter recebido do italiano Alberto Lucarelli (que trabalhava para o governo do Estado) as primeiras lições sobre fotografia, adquire sua 1ª câmera fotográfica. Inicialmente assistente de Lucarelli, continua gradualmente adquirindo equipamentos na intenção de montar um laboratório próprio e chega a produzir retratos para os estúdios dos fotógrafos Otávio Paes e Mazzei, onde unia fotografia e pintura. O sucesso desses retratos tornou-o um dos retratistas preferidos da alta sociedade capixaba, passando a fotografar também eventos sociais. Abre, então, o seu próprio estúdio, o Estúdio Quintas e ainda nos anos 30 passa a trabalhar para Companhia Vale do Rio Doce (como autônomo), instalando um laboratório fotográfico numa locomotiva ferroviária, onde

também dormia, viajando, na companhia de um funcionário do Ministério do Trabalho, executando a tarefa de realizar o registro fotográfico dos empregados da companhia (para fichas funcionais). Nos anos 40 passa a frequentar também o Empório Capichaba, onde adquiria materiais fotográficos, e acaba conhecendo, entre outros fotógrafos amadores, Magid Saade, com quem, reunido em seu estúdio, tem a idéia de montar no Espírito Santo um fotoclube. Tornou-se, dessa forma, um dos mentores e um dos fundadores do FCES. Oferece a Ugo Musso, então funcionário do Empório Capichaba, sociedade em seu estúdio fotográfico, que passa então a chamar-se *Foto Arte*. A sociedade dura 12 anos, quando Ugo Musso abre seu próprio estabelecimento, próximo ao Cine Glória. No período da 2ª Guerra Mundial atuou também como fotógrafo da Marinha, registrando soldados e navios de guerra. Foi convocado para combater na Itália, mas ainda no porto do Rio de Janeiro recebe a notícia do fim do conflito. Retorna a Vitória em 1945, realizando também sob encomenda da marinha, fotografias aéreas e terrestres de construções e de navios estrangeiros em mares brasileiros. Por toda essa atividade profissional, foi condecorado com o título de “Amigo da Marinha”. Possuía grandes conhecimentos acerca de embarcações, terminando o curso de Engenharia Náutica, chegando, inclusive, a montar um estaleiro para a construção de barcos. Como fotógrafo profissional, atuou ainda para a TELEST, entre 1970 e 1985, fotografou operações cirúrgicas e fez serviços para o Cartório de Protestos e Títulos, onde utilizava a fotografia como meio de comprovar a autenticidade de documentos. Como membro do FCES, participou de vários salões nacionais e internacionais, na França, Inglaterra, Portugal e EUA, possuindo uma obra vasta e de temática variada, que incluía paisagens, figura humana e table-tops.

Em entrevista à Almerinda da Silva Lopes, em novembro de 1999, revelou que recebeu um diploma de honra ao mérito e medalha de ouro do fabricante do filme colorido Afga, com o qual fotografou, pela primeira vez no estado, imagens noturnas de um circo iluminado instalado em Vitória. Teve 4 filhos: Reginaldo, Ailton, Milton e Francisco Quintas Neto e, após trabalhar por 65 anos com fotografia, passa a residir em Itaúnas, Conceição da Barra. Retorna a Vitória, mas fica por pouco tempo. Amante da natureza, dizendo-se desacostumado com a agitação e sentindo falta da vida calma e do banho de mar diários, que tanto apreciava, volta a Conceição da Barra, onde vive atualmente. Infelizmente sua saúde hoje é frágil, acometido do mal de Alzheimer. Recentemente duas obras suas foram selecionadas e fizeram parte de duas exposições que aconteceram em São Paulo. Este fato comprova a

excelência de sua obra fotográfica, que não se restringiu ao mero registro fotográfico, alcançando um olhar de reconhecida criatividade e sensibilidade.

(Fonte LOPES, 2004: 292-294 e SAADE, depoimento concedido à autora em 10/06/2007)

Magid Saade: Filho de pai e mãe libaneses, nasceu em 13/07/1920 na cidade de Vitória, onde mora até hoje. Aos dez anos de idade, em 1930, viu seu pai retornar ao Líbano, de onde não mais voltou (falece). A partir de então, sua mãe passa a criar sozinha seus 8 filhos. Foi funcionário do Banco do Brasil, onde permanece até aposentar-se. Atuou também como professor da Universidade Federal do Espírito Santo, no curso de Ciências Contábeis. Apaixonado pelo mar, foi também remador, integrando a equipe de remo do Clube de Regatas Saldanha da Gama. Interessa-se por fotografia ainda criança quando, ao fotografar familiares, recebe muitos elogios. Passa a ler e pesquisar sobre o assunto, e, a partir de 1942, quando adquire sua independência econômica ao entrar para o quadro de funcionários do Banco do Brasil, começa a frequentar a loja de produtos fotográficos *Empório Capichaba*, aproximando-se de fotógrafos mais experientes, como os já profissionais Ugo Musso e Francisco Quintas Júnior, e de amadores, como Roberto Viana Rodrigues e o Dr. José de Almeida Rebouças. Junto deles, ajuda a organizar a *I Exposição de Arte Fotográfica de Amadores*, em dezembro de 1945, tornando-se também um dos sócios-fundadores do FCES no ano seguinte. Utilizava uma câmara fotográfica *Herdade*, da década de 20, com o formato do negativo 6,5 x 11 cm, antiquada perante as máquinas menores com película em rolo no formato 6 x 9 ou 6 x 6 cm.

Casou-se em 1951 com D. Margarida, com quem teve três filhos: Fernando Antônio, Ronaldo e Marcelo. Logo após o casamento, monta também um laboratório fotográfico em sua casa. Em 1996 foi vítima de câncer no intestino, mas venceu a doença. Magid Saade é, sem dúvida, uma das figuras mais importantes na história do fotoclube local. Além de ter sido um dos idealizadores da entidade, foi sempre um dos mais entusiasmados membros, não poupando esforços para a manutenção do clube. Atuou como secretário, já na primeira diretoria do FCES, e foi seu presidente por quase 50 anos consecutivos, de 1957 Até 2002, quando passa o cargo a Renato de Jesus. Foi também instrutor nos cursos de Iniciação à Arte fotográfica ministrados no fotoclube (onde diz que foi seu maior aprendizado) e membro da Comissão Artística não só desta entidade, mas também da Confederação Brasileira de Fotografia. Por sua iniciativa, o fotoclube se organizou de forma a adquirir sede própria (durante sua gestão) tornando-se uma agremiação forte e atuante. Em todos os Salões realizados pelo clube, era ele

quem se incumbia de receber e organizar as fotografias participantes, que chegavam de várias partes do Brasil e do exterior, bem como de remeter para mostras de outras entidades aquelas selecionadas para concorrer pelo FCES. Participou não só de todos os Salões promovidos pelo FCES, mas também foi aceito em exposições e mostras de fotografia em diversas partes do mundo, sendo um dos raros brasileiros a ostentar o título de *Excellence Federation Internacionalle de l'Art Photographique (EFIAP)*. Também foi contemplado com o prêmio *AFB- Artístico Fotográfico Brasileiro*.

Obteve menção honrosa, no I Salão realizado pelo FCES, em 1946, com as obras *Boneca e Ovelhas do Senhor*, sendo também premiado em 1948, na exposição realizada pelo *Foto Club Brasileiro*, no Ministério da Educação no Rio de Janeiro. Muitas de sua fotografias foram exibidas na revista *Vida Capichaba* e algumas delas, como *Trecho do Parque Moscoso*, ilustraram a capa daquele periódico (em maio de 1948, edição de número 675). Recebe também menções honrosas no Salão Gaúcho, em Porto Alegre, e na Exposição Mundial de Arte Fotográfica, realizada em Niterói, no RJ. Na sua produção fotográfica a marinha é tema recorrente, seja em imagens que contemplem só a natureza ou em outras onde também se observa detalhes de barcos, redes e figuras humanas. Porém, diz preferir fotografar figuras humanas. Extremamente curioso e cuidadoso no que se refere à técnica fotográfica, suas imagens primam também por composições equilibradas e aguçada organização plástica e estrutural dos elementos. A fotografia foi e continua sendo o seu meio de expressão artística e o seu objeto de pesquisa e reflexão. Aos 87 anos, se mantém estudando e se atualizando acerca dos novos processos digitais de captação e difusão de imagens, com um entusiasmo e energia invejáveis. Nunca quis se profissionalizar, diz que o amadorismo sempre lhe garantiu a liberdade que almejava para lidar com a fotografia de maneira lúdica e prazerosa. Segundo ele: “O amador faz por prazer, o profissional por obrigação” (apud NASCIMENTO, 1997:57). Considerado por muitos colegas como a alma do fotoclube foi, sem dúvida um dos maiores idealizadores e o grande líder do FCES e hoje o guardião de seu acervo.

(Fontes: NASCIMENTO, 1997:57, LOPES, 2004:295 a 296 e SAADE, depoimentos concedidos à autora em 09/10/2006 e 10/06/2007)

Ugo Eugênio Musso (05/10/1922 a 23/09/1978). Italiano de nascimento, veio com a família para o Brasil ainda criança, aos 8 anos de idade. De família humilde, trabalhou desde os 12 anos como atendente de farmácia e mais tarde como barbeiro e marceneiro.

Nos anos 40 emprega-se como atendente na loja *Empório Capichaba*, de produtos fotográficos e revelação de filmes, onde começa o seu interesse pela fotografia. Nesse período volta também à escola, já que interrompera seus estudos aos 12 anos, para trabalhar, e consegue concluir o curso Ginásial. Muito curioso e interessado, aprende a revelar e a reproduzir imagens fotográficas com Jamil Merjane e Humberto Bucher, que atuavam como fotógrafos no *Empório Capichaba*. Mas seu interesse ia além dos conhecimentos técnicos, lendo tudo o que lhe caía às mãos acerca da arte fotográfica, inclusive manuais, fornecidos pelas indústrias deste gênero. Começa a fotografar e também a consertar equipamentos, trabalhando também no laboratório de revelação de filmes, na ampliação e na reprodução de fotografias do *Empório*. Generoso, dava dicas e sugestões técnicas e de composição aos fotógrafos menos experientes que frequentavam a loja. Conhece também ali os mais renomados fotógrafos da capital e apaixonados amadores da arte fotográfica, junto aos quais organiza a *Primeira Exposição de Arte Fotográfica de Amadores*, em 1945, na qual recebe o 2º lugar pela foto *Retrato*, sendo também um dos idealizadores e fundadores do FCES, em cujo I Salão obtém a primeira colocação, com as obras *Símbolo Eterno* e *Recanto Capichaba*. Foi diretor-técnico do FCES e membro atuante, participando de diversos salões, obtendo aceitações em diversas mostras fotográficas de caráter nacional e internacional.

Torna-se muito amigo de Francisco Quintas Júnior, com quem chega a montar, em sociedade, o *Stúdio Quintas*. Porém, em 1951. Por ocasião de seu casamento acaba abrindo o seu próprio negócio, o *Foto Mussó*, que funcionou por mais de três décadas. Atuou à frente de seu estúdio como fotógrafo documentarista, registrando eventos sociais e realizando fotografias para documentos. Trabalhou também como fotógrafo do Departamento Nacional de Estradas de Rodagem até os anos 70, quando se aposenta, documentando a construção de estradas e pontes. Apesar de tantas atividades como fotógrafo profissional, continuou realizando imagens que ultrapassavam a finalidade meramente comercial, revelando uma apurada sensibilidade e uma nítida predileção pelas paisagens e monumentos arquitetônicos. Nas décadas de 50, 60 e 70 fotografou periodicamente a vista da cidade de Vila Velha, a partir do Convento da Penha, registrando seu crescimento. Como consta no Livro de Atas do FCES, a prefeitura de Vila Velha homenageou-o após sua morte, dando seu nome a uma das principais avenidas da cidade.

(Fontes: NASCIMENTO, 1997: 62, LOPES, 2004:296 a 297 e Livro de Atas do FCES.)

Marinho Carlos de Souza Neto: Nasceu em Minas Gerais em 10/10/1933, mas sua família logo muda-se para o Rio de Janeiro. Lá, por volta dos 14 anos, ganha a 1ª câmara de uma tia e descobre a fotografia. Mais tarde, seu pai chega a vender sua máquina fotográfica, irritado pela exagerada fixação do rapaz pelo objeto, que começava a desviar sua atenção dos estudos. Mudando-se para Vitória em 1955, conhece Manoel Martins Rodrigues (moravam na mesma pensão), com quem troca idéias acerca da fotografia e este o encaminha para o FCES, onde, através da troca de experiências com outros associados, pôde atualizar-se constantemente. Em 1958, aos 25 anos de idade, monta um estúdio fotográfico no Ed. Ouro Verde e, mais tarde, abre também uma loja de produtos fotográficos no centro de Vitória, atividades que o afastaram gradualmente do FCES a partir da década de 70. (Fonte: NASCIMENTO, 1997:59)

Renato de Jesus: Nasceu em Iconha (ES) em 20/07/1931. Muda-se, ainda criança, para Cachoeiro do Itapemirim, onde já começa seu interesse pela fotografia. Ainda nessa cidade, trabalha como bancário no Banco de Comércio e Indústria de Minas Gerais e em 1952, torna-se funcionário do Banco do Brasil, na agência de Manhuaçu (MG). Pede transferência e retorna ao Espírito Santo em 1957. No banco conhece Magid Saade e Roberto de Oliveira, que o encaminham para o FCES. Passa a integrar a agremiação no final da década de 50, participando de mostras internas, nacionais e internacionais. Buscando o aperfeiçoamento, montou também um laboratório em sua casa. Aposentou-se como funcionário do Banco do Brasil em 1981, sendo hoje o Presidente do FCES.

(Fonte: Depoimento concedido à autora em 26/05/2008)

João Carlos Simonetti: Nasceu em Barra de Itapemirim em 07/11/1931. Aos 7 anos de idade ganha dos pais uma máquina fotográfica, iniciando, assim, o seu interesse por esse meio de produção de imagens. Mudando-se para Vitória no começo dos anos 50, conhece o FCES e a ele se associa, frequentando as reuniões, que então aconteciam na sede alugada, na Rua Duque de Caxias. Nesta entidade, atuou como diretor técnico, ministrando também aulas livres. Montou em sua casa um laboratório fotográfico, onde podia dedicar-se mais livremente a pesquisas nesta área. Nunca se profissionalizou no ramo fotográfico, tornando-se professor de química da Universidade do Espírito Santo.

(Fonte NASCIMENTO, 1997:61)

Dolores Bucher: Nasceu em 19/11/1923 na Fazenda Pontal, município de Itaguaçu (ES). Seus pais nasceram no Brasil, mas seu avô paterno era suíço e o materno alemão. Era a caçula

das quatro filhas do casal e interessou-se por fotografia desde criança. Soube, por intermédio da mãe, que seu avô Albert Dietzche¹⁵² havia sido fotógrafo (não chegou a conhecê-lo), porém, não sabia ainda da relevância de seu trabalho. Ainda muito jovem, pediu ao pai de presente uma câmera fotográfica, que ele logo providenciou. Era ainda um equipamento com “caixa”, mas depois conseguiu um mais moderno, uma câmera *Ceiss ikol* (máquina de fole), importada da Alemanha (naquela época a importação desses equipamentos era relativamente simples). Já em Vitória, começa a frequentar a loja Empório Capixaba, onde acaba conhecendo outros apaixonados por fotografia, participando, em 1945, da *1ª Exposição Fotográfica para Amadores*. Esteve também presente na fundação do FCES e participou do 1º Salão por ele organizado. Não freqüentava as reuniões do fotoclube, pois, sendo a única mulher do grupo, havia certo constrangimento. Foi se distanciando do FCES já a partir de 1947, quando volta a viver na fazenda em Itaguaçu (naquela época, para vencer a distância até Vitória, gastava-se aproximadamente 7 horas de viagem) o que também dificultava bastante seu contato com o grupo. Casou-se em 1952 com um médico (ginecologista), residindo em Itaguaçu (sede) até 1957, quando se muda para o Rio de Janeiro (seu marido conseguira duas indicações para cargos em emprego público) onde vive até hoje. Distanciou-se, assim, completamente do fotoclube. Tem quatro filhas: Ingrid, Martha Dolores, Tânia e Cristina, das quais a segunda (Martha Dolores) herdou da mãe (e do bisavô) a paixão pela arte fotográfica, reativando em Dolores Bucher o gosto pela prática, mas que hoje se dá apenas por prazer e em equipamento digital (as duas expõe trabalhos no site português www.olhares.com).

(Fonte: BUCHER. Depoimento concedido à autora em 15/04/2008)

Jorge Luiz Sagrilo. Nasceu em Ibiracu, ES, em 25/12/1951, mudando-se para Vitória já no primeiro ano de vida. Interessa-se desde cedo pela fotografia, recebendo muitos elogios por sua organização e composição das imagens nas fotos de família. Percebendo seu talento, os pais o presenteiam com uma câmera fotográfica e cresce seu interesse. Em 1969, aos 18 anos de idade, matricula-se no curso de iniciação à Arte Fotográfica, oferecido pelo FCES. Satisfeito com os resultados alcançados, adquire uma câmera melhor, passando a participar dos salões internos e também dos nacionais e internacionais. Nos salões realizados pelo FCES chega a ser o fotógrafo mais premiado. Segundo ele, sua diferença de idade em relação aos

¹⁵² Dolores Bucher soube apenas recentemente da importância do avô como fotógrafo quando, ao ler uma reportagem sobre o acervo fotográfico da Biblioteca Nacional, encontrou uma citação de seu nome. Dessa forma, descobriu que ele fazia ampliações fotográficas de até 30 x 40, as quais enviava à Imperatriz D. Tereza Cristina. Em 2003 foi publicado o livro **Albert Richard Dietze: um artista-fotógrafo alemão no Brasil no século XIX**, de autoria de Almerinda da Silva Lopes.

membros mais antigos nunca se manifestou como um problema, já que a paixão que os unia, a fotografia, superava o choque de gerações. Foi sempre muito respeitado na entidade por seu talento e notório interesse, ainda que possuísse idéias próprias e discordasse de convicções das comissões julgadoras, que considerava, algumas vezes, demasiadamente conservadoras. Até 1971 participa ativamente do fotoclube. Passando no vestibular de engenharia da UFES, ganha dos pais um carro, mas acaba vendendo-o (e tudo mais que tinha), para viajar para os Estados Unidos e estudar fotografia. Decepcionado com os preços dos cursos, que sua situação não permitia custear, trabalha por um breve tempo como assistente de um fotógrafo especialista em fotos de mobiliário, frequenta exposições e acaba decidindo voltar ao Brasil em 1972, trazendo consigo algumas economias para adquirir equipamentos fotográficos e a decisão de tornar-se fotógrafo profissional. Retorna ao curso de Engenharia e passa a trabalhar como repórter fotográfico na *Revista Agora* e no jornal *A Tribuna*. Em 1976 conhece Nelo Calleari, fotógrafo publicitário de São Paulo, que passa a residir em Vitória, revolucionando o mercado de publicidade local, e que o convida para ser seu assistente. Sagrilo passa então a acompanhá-lo, aprendendo com ele toda a técnica fotográfica voltada para a fotopublicidade. Oito meses depois, Nelo falece e Sagrilo passa a assumir seu trabalho, construindo seu próprio estúdio em 1977, do qual vive até hoje, sendo hoje reconhecidamente um dos fotógrafos publicitários mais importantes do Estado. Segundo ele: “O Fotoclube foi o meu útero fotográfico [...] A disciplina adquirida no fotoclube foi fundamental para minha formação, um berço maravilhoso.” (apud NASCIMENTO, 1997: 65). Sagrilo é lembrado com muito carinho por Magid Saade, que salienta o fato deste hoje consagrado profissional não se esquecer das contribuições do clube para sua formação como fotógrafo, prestigiando até hoje as reuniões em que se comemora o aniversário da entidade e ressaltando a sua trajetória como parte de seu aprendizado.

(Fonte: NASCIMENTO, 1997:65 e SAGRILO, depoimento concedido à autora em 10/07/2007)

Paulo Bonino de Freitas Pacheco: Nasceu em Santa Teresa em 1928. Em 1948 muda-se para Vitória e logo depois para o Rio de Janeiro, onde trabalhou em joalheria e como locutor anunciador da *Rádio Continental*, *Rádio Relógio Federal* e *Rádio Globo*. De volta à Vitória, trabalha com vendas de madeira e inicia-se na prática fotográfica em meados da década de 50, quando também foi nomeado Diretor dos *Serviços de Cinema Educativo no Espírito Santo*. Cresce seu interesse pela fotografia, tornando-se repórter da *Revista Capichaba*, dedicando-se sempre à “fotografia de arte”. Em 1958 começa a frequentar o FCES, participando de

inúmeros Salões e recebendo importantes premiações. Tornou-se bastante conhecido pelas belas imagens de beija-flores, com as quais ganhou, na década de 80, inúmeras medalhas no exterior (foi inclusive bastante solicitado por Augusto Ruschy para fotografias sobre este tema). Também se tornaram conhecidas as muitas fotos aéreas que fez de Vitória entre 1957 e 1978.

(Fonte: NASCIMENTO, 1997:67 e BONINO, depoimento concedido à autora em 10/04/2007)

Alfredo Cesar da Silva: Nascido em 1935, atuava como instrutor no Aeroclube do ES, quando conhece alguns integrantes do FCES (pilotando para que estes realizassem fotos aéreas). Passa a integrar o FCES a partir de 1957.

(Fonte: SAADE, depoimento concedido à autora em 10/06/2007)

Olegário Monteiro Wanguetel (Oleg): Nascido em 1927, inicia-se na arte fotográfica em 1953, ao se tornar membro do FCES. Participou de diversos Salões e recebeu inúmeras premiações. Em 1970 passa a dedicar-se profissionalmente à fotografia, especializando-se em eventos sociais, tornando-se fotógrafo em coluna social do jornal *A Gazeta*.

(Fonte: SAADE, depoimento concedido à autora em 10/06/2007)

Waldemar Reblin: (1925-?) Trabalhou como desenhista na Secretaria Estadual de Saúde pública e foi membro Amador do FCES.

(Fonte: SAADE, depoimento concedido à autora em 10/06/2007)

Júlio César Pagani: Nascido em Colatina em 1930, casou-se com uma das irmãs de Luiz Cinelli, dono do *Empório Capixaba*. Tendo Manoel Martins Rodrigues como instrutor, começa a frequentar o FCES, participando de diversos Salões Fotográficos.

(Fonte: SAADE, depoimento concedido à autora em 10/06/2007)

Ralph Miller: Nascido no Rio Grande do Sul, participava do FCES quando vinha à Vitória a serviço da Companhia Centrais Elétricas do Espírito Santo, atuando como técnico de manutenção de motores a Diesel.

(Fonte: SAADE, depoimento concedido à autora em 09/10/2006)

Marcus Barros: Nascido em 1932 em Afonso Cláudio, foi fotógrafo amador integrante do FCES, possuindo também laboratório em sua casa para melhor desenvolver-se na arte fotográfica.

(Fonte: SAADE, depoimento concedido à autora em 09/10/2006)

Antônio Carlos Sessa Neto. Nasceu em 1947, iniciando-se na fotografia aos 13 anos de idade. Trabalhou com o fotógrafo Marinho Carlos e em 1963, em virtude de incêndio no estúdio, os dois passam a utilizar o laboratório do FCES. Trabalhou com fotógrafo para diversos Governadores do Estado como Arthur Carlos Gerhardt, Élcio Álvares, Eurico Resende, José Morais, Max Mauro e Albuíno Azeredo. Trabalha ainda hoje com eventos sociais. Participou de diversos Salões do FCES, obtendo premiações em alguns deles.

(Fonte:NASCIMENTO, 1997:66)

Roberto Lordêlo: Nasceu em 1938 em Vitória. Trabalhou como estatístico na administração do porto de Vitória. Frequentou o FCES preferindo fotografar paisagens, marinhas e casarios.

(Fonte: SAADE, depoimento concedido à autora em 09/10/2006)

Dante Micheline (1897-1965) Nascido em Carmo do Rio Claro (MG), era filho de pais italianos, que retornaram à Itália em 1903. Fez seus estudos em Roma e regressou com a família ao Brasil, passando a residir no Rio de Janeiro, onde passa a trabalhar na *Western Telegraphy Co*, como telegrafista. Em 1918 é transferido para a sede da empresa em Santos, onde se casa, em 1921. Interessa-se por fotografia desde 1918, quando adquire sua primeira máquina (com fole e tripé). Em 1926 muda-se para Ribeirão Preto, onde se torna importante comerciante de café. Monta laboratório em sua casa, e em 1944 chega a Vitória, passando a integrar o FCES. Não gostava de flash, fotografava apenas com luz natural.

(Fonte: SAADE, depoimento concedido à autora em 09/10/2006)

Roberto de Oliveira. Nascido em 1923, foi funcionário do Banco do Brasil e sócio do FCES, participando de inúmeros Salões Fotográficos Nacionais e Internacionais.

(Fonte: SAADE, depoimento concedido à autora em 09/10/2006)

APÊNDICE C

DADOS DOS CATÁLOGOS DOS SALÕES CAPIXABAS DE ARTE FOTOGRÁFICA

- IV Salão - 1951

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes	Inscritos: 135	Admitidos: 78
Trabalhos	Inscritos: 339	Admitidos: 134

Diretoria

Presidente: José de Almeida Rebouças
 Vice- Presidente: Roberto Vianna Rodrigues
 Secretário: José do Patrocínio Machado de Oliveira
 Tesoureiro: Pedro Fonseca
 Diretor de Concursos: Waldemar Reblin
 Diretor Social: Aurino Quintaes
 Diretor Técnico: Manoel Martins Rodrigues

Comissão de seleção:

Nogueira Borges (F.C.B.)
 Eduardo Salvatore (F.C.C.B.)
 Érico Hauschild (F.C.E.S.)
 Francisco Quintas Júnior (F.C.E.S.)
 Isauro Rodrigues (F.C.E.S.)

Estados Participantes:

Espírito Santo, Distrito Federal, Rio de Janeiro, São Paulo, Sergipe e Rio Grande do Sul.

Associações Participantes:

A.B.A.F. - Associação Brasileira de Arte Fotográfica (Distrito Federal)
 A.F.P.R.G.S. - Associação dos Fotógrafos profissionais do Rio Grande do Sul
 F.C.C.B. – Foto Cine Clube Bandeirante (São Paulo)
 F.C.C.C. – Foto Cine Clube de Campinas (Campinas- São Paulo)
 F.C.B. – Foto Clube Brasileiro (Distrito Federal)
 F.C.E.S. – Foto Clube do Espírito Santo (Vitória- Espírito Santo)
 F.C.S. – Foto Clube de Santos (Santos – São Paulo)
 S.F.F. – Sociedade Fluminense de Fotografia (Niterói- Rio de Janeiro)
 S.S.F. – Sociedade Sergipana de Fotografia (Aracajú- Sergipe)

V Salão - 1952

Quadro Demonstrativo:

Concorrente inscritos:	122	Admitidos:	69
Trabalhos inscritos:	321	Admitidos:	135

Diretoria 1952/1953

Presidente: Dr. José de Almeida Rebouças
 Vice- Presidente: Isauro Rodrigues
 Secretário: Magid Saade
 Tesoureiro: Pedro Fonseca
 Diretor de concursos: Ranulpho Gianordoli
 Diretor Técnico: Manoel Martins Rodrigues
 Diretor Social: Waldemar Reinders

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças

Dr. Roberto Vianna Rodrigues
 Isauro Rodrigues
 Francisco Quintas Júnior
 Magid Saade

Estados Participantes: Distrito Federal, Espírito Santo, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Sergipe.

VI Salão – 1953

Quadro Demonstrativo:
 Concorrentes inscritos: 127 Admitidos: 84
 Trabalhos inscritos: 299 Admitidos: 132

Diretoria 1952/1953
 Presidente: Dr. José de Almeida Rebouças
 Vice- Presidente: Isauro Rodrigues
 Secretário: Magid Saade
 Tesoureiro: Pedro Fonseca
 Diretor de concursos: Ranulpho Gianordolli
 Diretor Técnico: Manoel Martins Rodrigues
 Diretor Social: Waldemar Reinders

Comissão de Seleção
 Dr. José de Almeida Rebouças
 Isauro Rodrigues
 Francisco Quintas Junior
 Ugo Eugênio Musso
 Ralph Miller

Estados Participantes: Minas Gerais, Distrito Federal, Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo e Sergipe.

VII Salão - 1954

Quadro demonstrativo:
 Concorrentes Inscritos: 123 Admitidos: 75
 Trabalhos Inscritos: 259 Admitidos: 119

Diretoria 1953/1954
 Presidente: Dr. José de Almeida Rebouças
 Vice- Presidente: Dr. Helio B. Libanio
 Secretário: Magid Saade
 Tesoureiro: Ranulpho Gianordolli
 Diretor de concursos: Pedro Fonseca
 Diretor Técnico: Manoel Martins Rodrigues
 Diretor Social: Waldemar Reinders

Comissão de Seleção
 Dr. José de Almeida Rebouças
 Hans Schneebeil
 Francisco Quintas Junior
 Ugo Eugênio Musso
 Erico Hauschild

Estados participantes: Minas Gerais, Distrito Federal, Espírito Santo, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro, São Paulo e Sergipe.

VIII Salão - 1955

Não houve catálogo

IX Salão - 1956

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes Inscritos: 138 Admitidos: 49

Trabalhos Inscritos: 334 Admitidos: 84

Diretoria:

Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças

Presidente: Dr. Roberto Vianna Rodrigues

Vice-Presidente: Magid Saade

Secretário: Jair Antônio de Moraes

Tesoureiro: Júlio César Pagani

Diretor de Concursos: Olegário M. Rodrigues

Diretor Técnico: Manoel Martins Rodrigues

Diretor Social: Hélio B. Libânio

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças

Isauro Rodrigues

Erico Hauschild

Francisco Quintas Junior

Ugo Eugênio Musso

Estados Participantes: Distrito Federal, Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo, Sergipe, Recife e Rio Grande do Sul.

X Salão - 1957

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes Inscritos: 109 Admitidos: 68

Trabalhos Inscritos: 227 Admitidos: 114

Diretoria

Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças

Presidente: Dr. Roberto Vianna Rodrigues

Vice-Presidente: Magid Saade

Secretário: Luiz Guilherme Souza Moreira

Tesoureiro: Júlio César Pagani

Diretor Técnico: Manoel Martins Rodrigues

Diretor Social: Pedro Fonseca

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças

Isauro Rodrigues

Erico Hauschild

Francisco Quintas Junior

Roberto Vianna Rodrigues

Estados participantes: Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, Santa Catarina, São Paulo, Sergipe.

XI Salão - 1958

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes Inscritos: 150 Admitidos: 78

Trabalhos Inscritos: 342 Admitidos: 142

Diretoria:
 Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças
 Presidente: Magid Saade
 Vice-Presidente: Dr. Roberto Vianna Rodrigues
 Secretário: Luiz Guilherme Souza Moreira
 Tesoureiro: Manoel Martins Rodrigues
 Diretor Técnico: Pedro Fonseca
 Diretor Social: Jair Antônio Moraes

Comissão de Seleção:
 Dr. José de Almeida Rebouças
 Isauro Rodrigues
 Erico Hauschild
 Francisco Quintas Junior
 Roberto Vianna Rodrigues

Estados participantes: Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo, Sergipe, Recife e Rio Grande do Sul.
 Países participantes: Alemanha, Iugoslávia, Portugal e Itália.

XII Salão – 1959

Quadro Demonstrativo:
 Concorrentes Inscritos: 166 Admitidos: 76
 Trabalhos Inscritos: 413 Admitidos: 128

Diretoria
 Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças
 Presidente: Magid Saade
 Vice-Presidente: Dr. Roberto Vianna Rodrigues
 Secretário: Luiz Guilherme Souza Moreira
 Tesoureiro: Manoel Martins Rodrigues
 Diretor Técnico: Rubens Lyrio Garcia
 Diretor Social: Nilton Pimenta
 Assistente do Diretor Social: Antônio José

Comissão de Seleção:
 Dr. José de Almeida Rebouças
 Isauro Rodrigues
 Erico Hauschild
 Francisco Quintas Junior
 Roberto Vianna Rodrigues

Estados participantes: Espírito Santo, Distrito Federal, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul, Recife e Sergipe.
 Países participantes: Espanha e Hungria.

XIII Salão - 1960

Quadro Demonstrativo:
 Concorrente Inscritos: 219 Admitidos: 97
 Trabalhos Inscritos: 468 Admitidos: 144

Não consta quadro administrativo.

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças
 Isauro Rodrigues
 Erico Hauschild
 Francisco Quintas Junior
 Roberto Vianna Rodrigues

Estados Participantes: Minas Gerais, Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul, Espírito Santo e São Paulo.
 Países: Alemanha, Itália, Espanha, Filipinas, França e Hungria.

Seção Cor 30 x 40: Fény-Szöv Fotó-Club (Budapeste- Hungria)

XIV Salão - 1961

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes Inscritos: 236 Admitidos: 100

Trabalhos Inscritos: 589 Admitidos: 152

Diretoria

Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças

Presidente: Magid Saade

Vice-Presidente: Dr. Roberto Vianna Rodrigues

Secretário: Luiz Guilherme Souza Moreira

Tesoureiro: Manoel Martins Rodrigues

Diretor Técnico: Antônio José

Diretor de Concurso: Profª Enila Firme Coelho

Diretor Social: Dr. Annibal de Atayde Lima

Assistentes da Diretoria: Renato de Jesus e Nilton Pimenta

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças

Erico Hauschild

Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira

Magid Saade

Manoel Martins Rodrigues

Estados participantes: Minas Gerais, Paraná, Espírito Santo, Pernambuco, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e São Paulo.

Países: Argentina, Alemanha, Áustria, Espanha, Ioguslândia, Filipinas e Itália

Seção "Côr" 35 mm (transparências- slides):

Foto Clube do Espírito Santo e avulso da Áustria.

XV Salão - 1962

Quadro Demonstrativo:

Fotografias "branco e preto":

Concorrentes inscritos: 276 Admitidos: 111

Trabalhos Inscritos: 781 Admitidos: 172

Ampliações coloridas:

Concorrentes inscritos: 9 Admitidos 8

Trabalhos Inscritos: 26 Admitidos: 19

Diapositivos (slides):

Concorrentes inscritos: 19 Admitidos: 16

Trabalhos Inscritos: 72 Admitidos: 43

Diretoria

Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças
 Presidente: Magid Saade
 Vice-Presidente: Dr. Roberto Vianna Rodrigues
 Secretário: Renato de Jesus
 Tesoureiro: Manoel Martins Rodrigues
 Diretor Técnico: Antônio José
 Diretor de Concurso: Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira
 Diretor Social: Nilton Pimenta

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças
 Erico Hauschild
 Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira
 Manoel Martins Rodrigues
 Francisco Quintas Junior

Estados Participantes: Espírito Santo, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Sergipe.
 Países Participantes: Brasil, Alemanha, Espanha, Áustria, Filipinas, Hungria, Itália, Iugoslávia, Bélgica, Tchecoslováquia e Luxemburgo.

21 fotografias impressas (preto e branco) 1ª colocação (branco e preto): *Lovely Silver* Chua Suy Kue (Filipinas), 2º: *Sisters* Jolan Vadas (Hungria) e *Herbst* (Max Paulus Junior (Alemanha)).

XVI Salão - 1963

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes Inscritos: 181 Admitidos: 126
 Trabalhos Inscritos: 516 Admitidos: 263

Diretoria

Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças
 Presidente: Magid Saade
 Vice-Presidente: Manoel Martins Rodrigues
 Secretária: Evelyn Burns
 Tesoureiro: Dr. Napoleão de Freitas
 Diretor Técnico: Antônio José
 Diretor de Concurso: Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira
 Diretor Social: Nilton Pimenta

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças
 Nilton Pimenta
 Pedro Fonseca
 Manoel Martins Rodrigues
 Francisco Quintas Junior
 Suplente: Antônio José

Países Participantes: Brasil, Áustria, Alemanha, Bélgica, Filipinas, Hong Kong, EUA, Argentina e México.

1º lugar “branco e preto”: *Rainy Day*, K.C.Chew (Filipinas), 2º: *Eucalipto*”, Paulo pires da Silva, 3º: *Meditação*, Humberto Aragão. *Menção Honrosa*: Estudo com árvore, Gilberto França Gomes.

Seção “Cor” (cópias): 1º prêmio: *Porter*, Albert Mariman (Bélgica), 2º: *Bumen-Studie*, Albert Kratzer (Alemanha), 3º : *Ringelnatter*, Block (Alemanha). *Menção Honrosa*: *A chama*, Magid Saade.

Diapositivos: 1° prêmio: *Flor Silvestre*, Magid Saade, 2°: *Kakteenblüte*, H. Frahm (Alemanha), 3°: *Wase Polder*, Albert Mariman (Bélgica). Menção Honrosa: *Kaai*, Albert Mariman (Bélgica).

XVII Salão - 1964

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes Inscritos: 235 Admitidos: 164

Trabalhos Inscritos: 780 Admitidos: 308

Diretoria

Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças

Presidente: Magid Saade

Vice-Presidente: Dr. Aluízo S. Lima

Secretária: Evelyn Burns

Tesoureiro: Manoel M. Rodrigues

Diretor de Concurso: Antônio José

Diretor Social: Nilton Pimenta

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças

Pedro Fonseca

Manoel Martins Rodrigues

Francisco Quintas Junior

Erico Hauschild

Suplente: Antônio José

Seção “Branco e Preto”: 1° prêmio: *Místico*, Gaspar Gasparian, 2° *the Birds*, Humberto Aragão, 3°: *Hinter Frostigen Scheiben*, F. Koller (Áustria). Menções Honrosas: *Perfil*, Sívio Coutinho de Moraes e *Estudo em branco*, Humberto Aragão.

Seção “Côr”: 1° prêmio: *Desets Loving*, Tchan Fou-Li (Hong Kong), 2° : *Orientalische Vase*, Werner Döpel (Alemanha), 3°: *Stilleben*, Wolfgang Köllges (Alemanha), Menção Honrosa: *Abgestellt*, Robert Mathias (Alemanha).

Diapositivos: 1° prêmio: *Im Tau*, Otto Kalina (Alemanha), 2°: *Nächtliche Strasse*, Block (Alemanha), 3°: *Acuatizando em la Inundacion*, José Lorenzo Zakani (México), Menção Honrosa: *Gläser*, Franz Dutzler (Áustria).

Países participantes: Alemanha, Argentina, Áustria, Brasil, Bélgica, Polônia, Filipinas, Hong Kong, Suíça, Luxemburgo e México.

XVIII Salão - 1965

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes Inscritos: 316 Admitidos: 195

Trabalhos Inscritos: 956 Admitidos: 348

Diretoria

Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças

Presidente: Magid Saade

Vice-Presidente: Dr. Júlio César Pagani

Secretário: Dr. José Maria Silva

Tesoureiro: Manoel M. Rodrigues

Diretor de Concurso: Antônio José

Diretor Social: Nilton Pimenta

Assistente de Tesoureiro: João Luiz Mazzi

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças

Pedro Fonseca

Magid Saade

Francisco Quintas Junior

Erico Hauschild

Suplentes: Antônio José e Manoel Martins Rodrigues

Países participantes: Alemanha, Argentina, Austrália, Áustria, Dinamarca, Holanda, Brasil, Filipinas, Hong Kong, Itália, França, Suécia, Suíça, Luxemburgo, Polónia, Tcheco-Eslováquia e México.

Seção “Branco e Preto”: 1º prêmio: *Gaúchos*, Ricardo H. Berger, *Nude I*, Heinz Kröbl (Alemanha), *Windmühlen*, Otmar Heck (Alemanha).

Seção “Côr” (cópias): 1º prêmio: *Beteiftes Blatt*, Gerhard Mikulaschek (Alemanha), 2º: *Bumenstudie*, Walter Krautwurst (Alemanha), 3º: *Court in Spain*, Bernhard Seidel (Alemanha). Menção Honrosa: *Manhattan Pattern*, Raimo Gareis (Alemanha).

Diapositivos: 1º prêmio: *November*, Irmgard Deutsch (Áustria), 2º: *The Blue Hour*, Rudolf Herbert Berger (Áustria), 3º: *Caterpillar*, Rudolf Herbert Berger (Áustria), Menção Honrosa: *Rauch 4*, Willy Hengl (Áustria).

XIX Salão – 1966

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes Inscritos: 384 Admitidos: 243

Trabalhos Inscritos: 1.245 Admitidos: 398

Diretoria

Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças

Presidente: Magid Saade

Vice-Presidente: Nilton Pimenta

Secretário: Renato de Jesus

Tesoureiro: João Luiz Mazzi

Diretor Técnico: Manoel Martins Rodrigues

Diretor Social: José Maria Silva

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças

Magid Saade

Manoel Martins Rodrigues

Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira

Nilton Pimenta

Suplente: Pedro Fonseca

Países participantes: Alemanha, Argentina, Austrália, Áustria, Brasil, Dinamarca, Filipinas, Hong Kong, Hungria, Itália, Noruega, Suíça, Bélgica, Chile, França e México.

Seção “Branco e Preto”: 1º prêmio: *Tiger*, Willy Hengl (Áustria), 2º: *Sinfonie der Eleganz*, Josef Scheidt (Alemanha), 3º: *Posaunist*, Heinz Willi Kramp (Alemanha). Menção Honrosa: *João F. Garcia Barros* (Brasil).

Seção “Côr”(cópias): 1º prêmio: *Begegnung*, Wolfgang Köllges (Alemanha), 2º: *A Lost Guy*, Gareis Raimo (Alemanha), 3º: *Arche Noah*, Gareis Raimo (Alemanha). Menção Honrosa: *Stilleben I*, W. Hengl (Áustria).

Diapositivos: 1º prêmio: *Luzia*, Konrade Holzer (Áustria), 2º: *Portät*, Hans Scherzer (Áustria), 3º: *Abflug*, Erich Wurth. Menção Honrosa: *Hilde*, Manfred Diener (Alemanha).

XX Salão - 1967

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes Inscritos: 489 Admitidos: 289
Trabalhos Inscritos: 1.638 Admitidos: 503

Diretoria

Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças
Presidente: Magid Saade
Vice-Presidente: Nilton Pimenta
Secretário: Renato de Jesus
Tesoureiro: Arthur Dias Castro
Diretor Técnico: Manoel Martins Rodrigues
Diretor Social: José Maria Silva

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças
Magid Saade
Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira
Nilton Pimenta
Érico Hauschild
Suplentes: Manoel Martins Rodrigues e Pedro Fonseca

Países participantes: Alemanha, Argentina, Austrália, Áustria, Brasil, Bélgica, Chile, Filipinas, Hong Kong, Hungria, Itália, Iugoslávia, Noruega, România, Suíça, Tcheco-Eslováquia, Inglaterra, Dinamarca, França e México.

Seção "Branco e Preto": 1º prêmio: *Die Windmühle*, Georg Freidhof (Alemanha), 2º : *Homeward*, Cheng Tat (Hong Kong), 3º: *Stadtwinter V*, Leopold Fischer (Áustria). Menção Honrosa: *Das Gesicht* F. Schindile (Alemanha).

Seção "Côr"(cópias): 1º prêmio: *Rondo*, W. P. Tryuk (Inglaterra), 2º: *Hut* W. Hengl (Áustria) 3º: *Das Fischerboat*, Michael Neumüller (Áustria), Menção Honrosa: *Feuer*, Klaus Kempin (Alemanha)

Diapositivos: 1º prêmio: *Wintry*, Franz Tiefgraber (Áustria), 2º: *Estudio nº 1*, Ascenso Piccioni (Argentina), 3º: *Eis am See*, Max Holler (Áustria), *Im Vorhof*, W. Hagenberger (Áustria).

XXI Salão - 1968**Quadro Demonstrativo:**

Concorrentes Inscritos: 543 Admitidos: 312
Trabalhos Inscritos: 1.816 Admitidos: 522

(Áustria supera Brasil em inscrições e aceitações: 711 trabalhos inscritos, contra 435 do Brasil. Alemanha em terceiro com 311 fotografias inscritas.)

Diretoria

Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças
Presidente: Magid Saade
Vice-Presidente: Nilton Pimenta
Secretário: Renato de Jesus
Tesoureiro: Celino de Souza Lima
Diretor Técnico: Manoel Martins Rodrigues
Diretor Social: Arthur Dias de Castro

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças
Francisco Quintas Junior
Manoel Martins Rodrigues

Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira
 Nilton Pimenta
 Suplente: Pedro Fonseca

Países participantes: Alemanha, Argentina, Áustria, Brasil, Bélgica, Hong-Kong, Itália, Noruega, România, Tcheco-Eslováquia, França, Dinamarca, Iugoslávia, Jamaica, Suíça, Hungria, Luxemburgo e México.

Seção “Branco e Preto”:
 1° Prêmio: *Futterplatz*, Heinz Stadelhofer (Alemanha),
 2° prêmio: *Beauty with Lines*, Chan Yu-Kui (Hong Kong),
 3° prêmio: *Wand im Streiflicht*, Karl-Heinz Merz (Alemanha).
 Menções Honrosas: *Brücken*, Heinz Schorn (Alemanha) e *Aus Italien*, Leopold Fischer (Áustria).

Seção “Cor” (cópias):
 1° prêmio: *Red Lips*, Yet-Pore Pun (Hong Kong),
 2° prêmio: *Alluring*, Yet-Pore Pun (Hong Kong),
 3° prêmio: *Yellow Train*, Klaus Kempin (Alemanha).
 Menção Honrosa: *Wintertrip*, Willy Hengl (Áustria).

Diapositivos: *Blume und Kerze*, Franz Aichmair (Áustria),
 2°: *Just Fireworks*, Marcel L. Mathevet (França),
 3°: *Mädchen Mitt Brill*, Franz Gradwohl (Áustria).
 Menção Honrosa: *Herbstgolg*, Gisela Burkle (Alemanha).

XXII Salão - 1969

Quadro Demonstrativo:
 Concorrentes Inscritos: 361 Admitidos: 212
 Trabalhos Inscritos: 1.227 Admitidos: 354

(Áustria novamente supera o Brasil em número de trabalhos inscritos e admitidos. A Alemanha vem em terceiro, mas é grande a diferença)

Diretoria
 Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças
 Presidente: Magid Saade
 Vice-Presidente: Nilton Pimenta
 Secretário: Renato de Jesus
 Tesoureiro: Celino de souza Lima

Comissão de Seleção:
 Dr. José de Almeida Rebouças
 Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira
 Nilton Pimenta
 Suplente: Pedro Fonseca
 Magid Saade (EFIAP)

Países participantes: Alemanha, Argentina, Áustria, Brasil, Bélgica, Hong Kong, Hungria, Itália, Luxemburgo, Polônia, Portugal, Romênia, Tcheco-Eslováquia, Dinamarca, Finlândia, França, Suécia e México.

Seção “Branco e Preto”:
 1° prêmio: *Zaun im Winter*, Leopold Fischer (Áustria),
 2°: *Ochsenkarren*, Helmut Schneider (Romênia),
 3°: *O Ganhão*, Anibal Sequeira (Portugal),
 Menção Honrosa: *In der Altstadt*, Leopold Fischer (Áustria).

Seção “Cor” (cópias):
 1° prêmio: *Orangen*, Willy Hengl (Áustria),
 2°: *Little Farm*, Gerhard Mikulascheck (Alemanha),
 3°: *Yellow Corsair*, Gerhard Mikulascheck (Alemanha),
 Menção Honrosa: *Monster 2000*, Raimo Gareis (Alemanha).

Diapositivos: 1° prêmio: *Vlammehemel*, Lauren Fobe (Bélgica),
 2°: *Drei Tore*, Wilhem Hagenberger (Áustria),
 3°: *Fishing-boat*, Jan Weborg (Suécia).
 Menções Honrosas: *Hausarrest*, Ernst Mathe (Áustria) e *Kathedrale*, Walter Koeckh (Áustria)

XXIII Salão – 1971

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes Inscritos: 498 Admitidos: 325
Trabalhos Inscritos: 1.760 Admitidos: 588

Diretoria

Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças

Presidente: Magid Saade

Vice-Presidente: Nilton Pimenta

Secretário: Renato de Jesus

Tesoureiro: Celino de Souza Lima

Diretor Social: José Smith Frota

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças

Francisco Quintas Junior

Isauro Rodrigues

Ugo Eugênio Musso

Roberto Vianna Rodrigues

Países participantes: Alemanha, Argentina, Áustria, Brasil, Bélgica, Espanha, EUA, Filipinas, França, Hong-Kong, Iugoslávia, Suíça, Grécia, Hungria, Itália, Polônia, Portugal, Romênia, Rússia, Tchecoslováquia, Luxemburgo e México.

Seção "Branco e Preto": 1º prêmio: *Ajax*, August Binder (Áustria), 2º: *Winter Im Bregenzerwald*, Karl Ströbl (Áustria), *Edy*, Sidney Luis Saut (Brasil). Menções Honrosas: *Dezember*, Josef Preiss (Alemanha) e *Irene*, Peter Maireder (Áustria).

Seção "Cor"(cópias): 1º prêmio: *Herbst*, Albert Bernhard (Alemanha), 2º: *Gandria*, Otto Girnus (Alemanha), 3º: *Nächtlicher Spuk*, Jansen Wischinsky (Alemanha), Menção Honrosa: *Mühlenteich*, Albert Bernhard (Alemanha).

Diapositivos: 1º prêmio: *Zur Sonne*, Willi Hagenberger (Áustria), 2º: *Old Town*, Walter Koeckh (Áustria), 3º: *Herbst 'Im Gegenlicht'*, Lothar Hahn (Alemanha) e Menção Honrosa: *Alba Fantastica nº 4*, Luigi Zappala (Itália).

XXIV Salão - 1973

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes Inscritos: 559 Admitidos: 393
Trabalhos Inscritos: 2.044 Admitidos: 738

Diretoria

Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças

Presidente: Magid Saade

Vice-Presidente: Nilton Pimenta

Secretário: José Dornelas Faria

Tesoureiro: Celino de Souza Lima

Diretor Social: José Smith Frota

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças

Francisco Quintas Junior

Isauro Rodrigues

Nilton pimenta

Paulo Bonino

Suplente: Roberto Vianna Rodrigues

Países Participantes: Alemanha, Argentina, Áustria, Brasil, Bélgica, Chile, Filipinas, Holanda, Peru, Portugal, Suécia, Suíça, França, Grécia, Hungria, Itália, Luxemburgo, Polônia, Romênia, Rússia, Estados Unidos, Dinamarca, Finlândia, Iugoslávia e México.

Premiação Geral: (Consta na 1ª página do catálogo)

1ª Medalha “FIAP”: *Farbstudie* (diapositivo), Otto Schlesinger (Áustria).

2ª Medalha “FIAP”: *Branca de Neve* (cópia em branco e preto), Delcio Capistrano (Brasil)

3ª Medalha “FIAP”: *Woodman’s House* (cópia colorida), Gerhard Mikulaschek (Alemanha).

Seção “Branco e Preto”: 1º prêmio: *Branca de Neve*, Delcio Capistrano (Brasil). 2º prêmio: *Rounding up uf Horses*, H.F. Seaps (Hungria), 3º prêmio: *Harmonie*, Patrice Bibard (França), Menções Honrosas: *Por um Pedazo de Pan...* Pedro Luis Raota (Argentina) e *Rubenernte I*, Anton Posch (Áustria), *Thais em Primavera*, Delcio Capistrano e *Eisam*, Josef Krsek (Áustria).

Seção “Cópias Coloridas”: 1º prêmio: *Woodman’s House*, Gerhard Mikulaschek (Alemanha), 2º: *Ab Ovo*, Kazimierz Koczur (Polônia), 3º: *Winterzauber*, Hermann Bergmann (Alemanha), Menções Honrosas: *Am Skihang*, Marie Luise Oertel e *Rauhreif*, Johann Waizmann (Alemanha).

Seção Diapositivos: 1º prêmio: *Furbstudie*, Otto Schlesinger (Áustria), 2º prêmio: *Gewtter*, Karl Darnhofer (Áustria), 3º prêmio: *Aneland*, Win Groeneveld (Holanda), Menções Honrosas: *Wasserskifäufer*, Rolf. G. Theissen, *Gewtter I*, Walter Gobel (Alemanha) e *Rot-Gold*, Alfred Jendroszek (Alemanha).

XXV Salão - 1975

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes Inscritos: 713 Admitidos: 319

Trabalhos Inscritos: 2.511 Admitidos: 485

Diretoria (não consta)

Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças

Presidente: Magid Saade

Comissão de Seleção:

Dr. José de Almeida Rebouças

Isauro Rodrigues

Magid Saade

Nilton pimenta

Paulo Bonino

Suplente: Ugo Eugênio Musso

Países Participantes: Alemanha, Argentina, Áustria, França, Bélgica, Brasil, Filipinas, Grécia, Hungria, Itália, Polônia, Romênia, Rússia, Tchecoslováquia, Suécia, Holanda, Estados Unidos, Suíça, Luxemburgo e Dinamarca.

Premiação Geral: (Consta na 1ª página do catálogo)

1ª Medalha “FIAP”: *Suporte*, Délcio Capistrano (Brasil)-diapositivo colorido

2ª Medalha “FIAP”: *Still-Leben*, Walter Frank (Alemanha)-cópia colorida

3ª Medalha “FIAP”: *Gênese*, Délcio Capistrano (Brasil)- cópia em preto e branco.

Seção “Branco e Preto”: *Gênese*, Délcio Capistrano (Brasil), 2º prêmio: *Motherhood*, Witold michalik (Polônia), 3º: *How come, mother?*, Pedro Luiz Raota (Argentina). Menção Honrosa: *Mater*, Maria Franco Morante (Brasil).

Seção Cópias Coloridas: *Still-Leben*, Walter Frank (Alemanha), 2º prêmio: *The Count*, Ingemar Brorson (Suécia), 3º prêmio: *Limestone Quarry in Hait’*, Walther Benser (Alemanha).

Seção Diapositivos : 1º prêmio: *Suporte*, Délcio Capistrano (Brasil), 2º prêmio: *Am Fenster*, Michael Gossel (Alemanha), 3º prêmio: *Allee in Blau*, Max Kimeswenger (Áustria).

XXVI Salão - 1978

Quadro Demonstrativo:

Concorrentes Inscritos: 304 Admitidos: 166
Trabalhos Inscritos: 1.144 Admitidos: 277

Diretoria : Catálogo não traz estes dados.
Presidente de Honra: Dr. José de Almeida Rebouças
Presidente: Magid Saade

Comissão de Seleção:
Dr. José de Almeida Rebouças
Isauro Rodrigues
Magid Saade
Nilton pimenta
Alvino Gatti

Países Participantes: Alemanha, Argentina, Áustria, Bélgica, Brasil, Grécia, Noruega, Polônia, Rússia, Tchecoslováquia e Suécia.

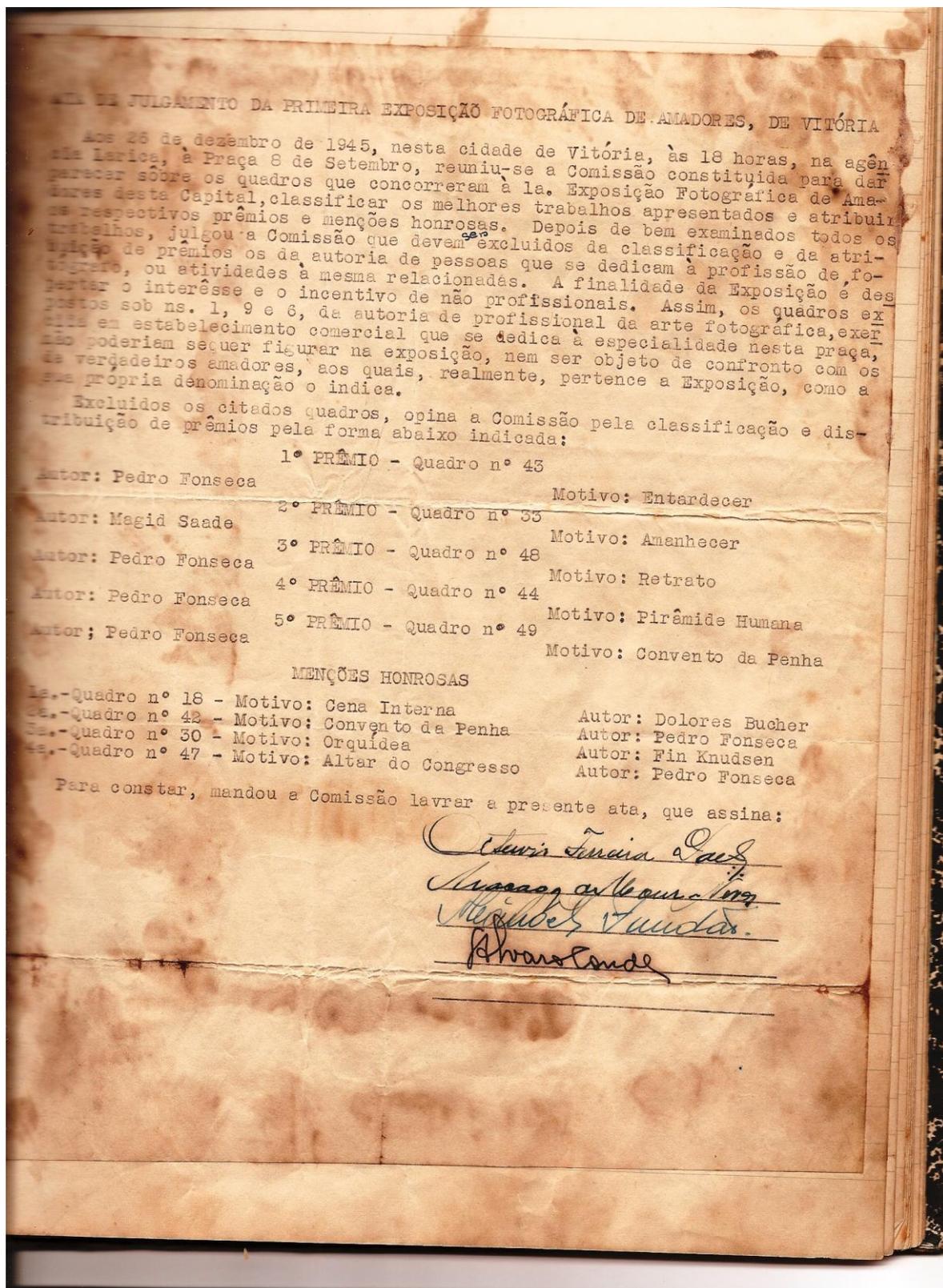
Seção “Branco e Preto”: 1º prêmio: *Tern Catch*, Carsten Arnhom (Noruega), 2º prêmio: *Triângulo Escaleno*, Délcio Capistrano (Brasil), 3º prêmio: *Tren em Retardo* Pedro Luis Raota (Argentina), Menção Honrosa: *Edad de la Pureza*, Pedro Luiz Raota (Argentina).

Seção *Cópias Coloridas*: 1º prêmio: *Studie n° 1*, Ingemar Brorson (Suécia), 2º prêmio: *Windmulhe*, Alfred Weimberger (Áustria), 3º prêmio: *The family*, Ingemar Brorson (Suécia). Menções Honrosas: *Hubertusjagd II* Edmund Frings (Alemanha) e *Schiffsreiniger*, Otto Girnus (Alemanha).

Seção Diapositivos: 1º prêmio: *Lines in Study*, Délcio Capistrano (Brasil), 2º: *Dança*, Arnaldo P. Azevedo Coutinho (Brasil), 3º: *No Title*, Jan Andel (Tchecoslováquia).

ANEXOS

Anexo A



Anexo B

Vitória, 29 de Dezembro de 1945

Illmos. Srs.
Membros da Comissão Julgadora da
1ª. Exposição de Foto-Amadores
NESTA

Prezados Senhores:

Vimos pela presente acusar o recebimento da ata de julgamento da primeira Exposição de um grupo de foto-amadores, laborada por essa criteriosa Comissão, que tanto interesse demonstrou por essa nossa iniciativa.

Não se pode negar que VV. SS. agiram com a máxima justiça e lisura, dando seu parecer após um medítiloso exame dos trabalhos apresentados o que muito nos sensibiliza, principalmente no que se refere ao amadorismo absoluto.

Porém, tomamos a liberdade de solicitar a essa idônea Comissão o obsequio de considerar todas as fotografias expostas, inclusive as que foram eliminadas, pois o concorrente foi por nós solicitado a participar do certame - o fazendo ante nossa insistencia, com a aprovação dos demais inscritos, em virtude do pequeno número de participantes, se fazia mister a colaboração do mesmo, para maior brilhantismo do salão, principalmente em se tratando da primeira exposição, organizada por uma pleidade de entusiastas, mas inexperientes no assunto.

Casos como esse, só podem acontecer no início, pois "todo o principio é difícil", mas nos certames próximos, podemos afirmar que não se repetirão.

Na expectativa de uma solução dessa ponderada Comissão Julgadora, aproveitamos o ensejo para antecipar nossos sinceros agradecimentos, a par de nossas cordiais e

Atenciosas saudações.

Anexo C

As fotografias, no minimo 5 (cinco), deverão ser entregues ao sr. Francisco Quintas (foto-Quintas), à rua Jeronimo Monteiro, até o dia 20 de novembro de 1945, que selecionará os trabalhos e os distribuirá nos respectivos grupos, onde serão classificados os três melhores, para o que ficam todos notificados.

O salão será inaugurado no dia 25 de dezembro de 1945 e encerrado no dia 1 de janeiro de 1946, em local previamente anunciado.

Os trabalhos deverão ser apresentados montados em cartolina apropriada.

Não serão aceitas as fotografias:

- menores de 18 x 24;
- que já tenham sido expostas ou publicadas;
- coloridas (são permitidas as com viragem, de qualquer cor);
- retocadas;
- em molduras.

Os trabalhos recusados serão imediatamente devolvidos e os aceitos, logo após o encerramento do salão.

O julgamento será feito por uma comissão composta dos fotógrafos profissionais Araçagy Moura Neves, Jamil Merjane, Manoel Fundão e Octavio Paes, que classificará as fotografias até o terceiro lugar, dentro de cada grupo.

Os casos omissos na presente orientação, serão resolvidos pela comissão organizadora, depois de ouvidas as partes interessadas.-

Vitória, 22 de outubro de 1945.-

Comissão organizadora

~~Stefano de S. Sales~~ nas
Magid Saade sim
Pedro Fonseca sim

CIENTE:

concorrem:-

Pedro Fonseca
Dolores Bucher
Ugo Eugenio Musso
Decio Lyrio
Fin Knudsen
Magid Saade

-Comissão julgadora:-

-Araçagy Moura Neves
-Octavio Paes
-Manoel Fundão
-Alvaro Conde
-Carlos Maurer
-Jamil Merjane

~~Stefano de S. Sales~~ nas
~~Magid Saade~~ nas
Dolores Bucher "sim"
~~Ugo Eugenio Musso~~ "nao"
~~Decio Lyrio~~ "nao"
Ugo Eugenio Musso sim
~~Magid Saade~~ nas
Pedro Fonseca "sim"
~~Stefano de S. Sales~~ nas
~~Manoel Fundão~~ "sim"
Heroldo nas
Octavio Paes
Fin Knudsen

Anexo D

Primeira Exposição Fotográfica dos Amadores de Vitória

Nada se conhece sobre Vitória — Que fez o famoso DEIP? — Verdades que doem... — Será fundado o Clube — Pedro Fonseca o mais classificado

Dias atrás realizou-se, nesta capital, a inauguração da Primeira Exposição de Fotografias, dos foto-amadores de Vitória. Num verdadeiro desfile de arte o publico teve ensejo de contemplar bellissimas vistas, paisagens pitorescas, conjuntos harmoniosos, quadros vivos de nossa terra, fotografados com arte e maestria.

Pedro Fonseca, que com tão bons serviços fotograficos tem illustrado as revistas de nossa terra e mesmo de outros Estados, foi um dos concorrentes. Amador puro, das suas economias separa regularmente a melhor parte para fixar no seu album fotografico, vistas através do seu temperamento e de um angulo bem escolhido, as imagens do seu caminho. Pedro Fonseca, como tivemos oportunidade de observar, gosta particularmente dos céus. Sabe que essa especie de material é a nuvem colhida no momento oportuno da sua aventura errante.

NADA SE CONHECE SOBRE VITÓRIA

Pouca coisa, ou melhor, nada se vê escrito sobre Vitória nos guias de turismo nacionais feitos para uso interno. Ao tempo do famoso DEIP de nosso Estado, de tão deplorável memoria, hoje Departamento de Informaçoes... existia a secção de Propaganda e Turismo. Que foi feito? O turista aqui aporta e não encontra um album fotografico, lista dos hotéis existentes, preços de passagens, quais os recantos mais pitorescos a serem visitados, etc. Limita-se, portanto, a dar um ligeiro giro de automóvel até ao secular Convento da Penha, ao Leprosario de Itanhepa ou ao famoso Vale de Canaan... Isto é conhecer o que temos de magnifico, de bello, de grandioso? Quantos recantos maravilhosos e naturais

existem em nossa terra, que só a descoberta toda casual destes foto-amadores pode provocar modificações em muitos planos de férias, já que os encarregados de divulgar o que temos de mais impressionante nunca se deram ao trabalho de assim fazê-lo?

Revelar o Espirito Santo ao Brasil tem sido a obra de Pedro Fonseca, Magib Saad e outros a quem certamente não falta quem os chame de "maniacos".

VERDADES QUE DOEM...

Tivemos aos olhos o livro de impressões da Exposição de Amadores Fotograficos de Vitória e nele encontramos uma apreciação que bem define o que infelizmente ainda é o nosso meio, onde se encontram obices de todos os quilates quando se pretende levar avante qualquer empreendimento de arrojo. Disse o doutor Augusto de Agular Sales: "O exito de qualquer iniciativa de ordem cultural ou artistica em nossa terra é uma cousa tão difficil, dado o pessimismo dos capixabas, que não podemos deixar de cumprimentar Pedro Fonseca e Magib Saad, os idealistas que conseguiram concretizar esta bellissima exposição de arte fotografica".

SERÁ FUNDADO O CLUBE DOS AMADORES

Segundo soubemos, brevemente os amadores fotograficos de Vitória terão o seu Clube. Já cogitam eles da sua fundação, e já se movimentam, tambem, para a eleição da sua primeira Diretoria.

OS MAIS CLASSIFICADOS NA EXPOSIÇÃO

Foi a seguinte a classificação das fotografias, dada pela Comissão Julgadora:

1.º lugar — Prêmio Empório Capichaba. Vencedor — Pedro Fonseca.

Quadro n.º 43 — Motivo: Entardecer.

2.º lugar — Prêmio A COLECIAL.

Vencedor — Ugo E. Musso.

Quadro n.º 1 — Motivo: Retrato.

3.º lugar — Prêmio KOSMOS CAPITALIZAÇÃO S. A.

Vencedor — Magib Saad.

Quadro n.º 33: Motivo: Amanhecer.

4.º lugar — Prêmio CARLOS MAURER.

Vencedor — Pedro Fonseca.

Quadro n.º 44 — Motivo — Piramide Humana.

5.º lugar — Prêmio BASILIO ZAHAR.

Vencedor — Pedro Fonseca.

Quadro n.º 49 — Motivo: Convento da Penha.

6.º lugar — Prêmio CASA RAMOS.

Vencedora — Dolores Bucher.

Quadro n.º 18 — Motivo: Cena Interna.

MENÇÕES HONROSAS

1.º lugar — Quadro n.º 42: Motivo — Convento da Penha

Vencedor — Pedro Fonseca.

2.º lugar — Quadro n.º 23: Motivo — Contemplação.

Vencedor — Pin Knudsen.

3.º lugar — Quadro n.º 47: Motivo — Altar do Congresso Eucarístico.

Vencedor — Pedro Fonseca.

4.º lugar — Quadro n.º 9: Motivo — Retrato. Vencedor: —

UGO MUSSO.

A GAZETA
5-2-46

Anexo E

Ata da Fundação do "Foto-Clube do Espírito Santo", em 23 de maio de 1946.

As dezessete horas do dia vinte e três de maio do ano de mil novecentos e quarenta e seis, à Praça D. Pedro de Almeida no 211 (edifício Guimarães) sala 1, nesta cidade de Vitória, capital do Estado do Espírito Santo, foi pelo abaixo-assinado, fundado o "Foto-Clube do Espírito Santo", nome unanimemente aprovado, destinado a difundir a arte fotográfica em nosso Estado.

Estiveram presentes o sr. Luiz Holzmeiter e Baganda Gonçalves e outros, repudicadamente representantes dos jornais "A Tribuna" e "A Gazeta" desta cidade.

Feito iniciais os trabalhos, foi escolhida a seguinte Diretoria Provisória: - Presidente: - sr. Erico Hauschild

Secundário: - sr. Magid Saade

Secretário: - sr. Pedro Fonseca

Nada mais havendo a se tratar, o sr. Presidente deu por encerrado os trabalhos, designando a data para a primeira sessão o dia trinta do corrente, no mesmo local.

Para constar, eu Magid Saade, lazeiro a presente ata. -

- 1. Erico Hauschild *Erico Hauschild*
- 2. Magid Saade *Magid Saade*
- 3. Pedro Fonseca *Pedro Fonseca*
- 4. Vicente Burion
- 5. Rodolfo Paulo Wolff *Rodolfo Paulo Wolff*
- 6. Clovis Loureiro Machado *Clovis Loureiro Machado*
- 7. BURO RODRIGES *João Rodrigues*
- 8. José Nalin *José Nalin*
- 9. José Cecília Barbosa *José Cecília Barbosa*
- 10. Manoel Martins Rodrigues *Manoel Martins Rodrigues*
- 11. Mauro de Araujo Braga *Mauro de Araujo Braga*
- 12. Dr. Alcides Guimarães *Alcides Guimarães*

13 Jose e Bumaehar

14 Dante Michelini

CARLOS LARICA (vide 52 pessoas de 14/7/46)

15 Otavio Malta

16 Dr. Augusto de Aquino Salles

17 Dr. Guedes Junior

18 FINN KNUDSEN

19 DR. Paulo de Vasconcellos

20 Luis Edmundo MALISEK

21 Dr. Afonso Schwabe

1 Dolous Bucher

Jorge Bumaehar
 Dante Michelini
 Carlos Larica
 Otavio Malta
 Augusto de Aquino Salles
 Guedes Junior
 Finn Knudsen
 Paulo de Vasconcellos
 Luis Edmundo Malisek
 A. Schwabe

Ata da primeira sessao do Foto-Clube do
 Espirito Santo.

Das nove dias do mes de julho do ano de mil novecentos e qua-
 renta e seis, as 20 (vinte) horas, em a sede provisoria, a rua Antonio
 Aguirre, 38 - vista leda de a "Uitória, capital do Estado do Espirito Santo,
 realizou-se a primeira sessao deste Foto-Clube, sob a presidencia do dr.
 Erico Haenschild, presidente, e com a presenca dos seguintes associados:
 sr. Pedro Fonseca, tesoureiro, Paulo Rodriguez, Manoel Martins Rodriguez
 e comigo, Magid Saade - secretario.

Estive presente aos trabalhos o dr. Frei do Socorro Machado de Oliveira.

Dando inicio aos trabalhos o sr. Presidente autorizou o secretario a
 ler o expediente que constou do seguinte:-

Carta de 17 de julho ultimo, da Associação Athletica Branco do Brasil,
 do Rio de Janeiro, agradecendo a comunicacao da fundacao do foto-club
 do Espirito Santo. "Arquive-se".

Oficio de 28 de julho ultimo, do Foto-Clube Grandirante, de São
 Paulo - agradecendo nossa carta de 21 de maio p.p. - comunicando a funda-
 cões deste Foto-Clube e convidando-nos para tomar parte no I. Salas
 Internacional de Arte Fotografica a se realizar no proximo mes de
 dezembro, na mesma cidade. Resposta - a, de acordo:-

Officio ns. 172/46 e 272/46, de 19 e 22 de julho ultimo, expedido

Anexo F

FOTO CLUB DO ESPÍRITO SANTO

CALENDÁRIO PARA 1966

CONCURSOS INTERNOS

- a) - Haverá DUAS SEÇÕES: Preto & Branco e C&C (cópias e transparências).
- b) - Os concorrentes serão distribuídos em três categorias: VETERANOS, com trabalhos aceitos em Salões Internacionais (exceto Salão Capixaba); NOVOS, em Salões Nacionais, e PRINCIPIANTES, os demais.
- c) - Os trabalhos inéditos, deverão ser apresentados até o último dia de mês, podendo cada Associado apresentar até CINCO trabalhos em "Preto e Branco", CINCO "Transparências Coloridas" e CINCO em cópias coloridas (não se aceitando colorida à mão), dentro de TEMA. As cópias, em tamanho mínimo 18 X 24 cm, sem montagem, deverão conter no verso o título e o nome do autor. As transparências não deverão exceder de 6 X 6 cm e deverão trazer um sinal no canto esquerdo inferior para facilitar a projeção, além do título e nome do autor.
- d) - As seleções serão feitas por comissão de três membros, dentre artistas de reconhecida competência, sendo definitivas e inapeláveis suas decisões.
- e) - Os temas são:
- JANEIRO - Tema Livre
 FEVEREIRO - Retratos (Retratos)
 MARÇO - Tema livre
 ABRIL - Arquitetura, obras de arte, indústria e produção
 MAIO - Reservado para o XIX SALÃO CAPIXABA DE ARTE FOTOGRAFICA
 JUNHO - Tema livre
 JULHO - Novas técnicas
 AGOSTO - Reservado para Exposição Regional "CIDADE DE VITÓRIA"
 SETEMBRO - Crianças e esportes
 OUTUBRO - Tema Livre
 NOVEMBRO - Flores e frutas. Natureza morta.
 DEZEMBRO - Tema livre
 EXCURSÕES - Até incluídas nos concursos internos as fotos tomadas nas excursões organizadas pelo FCS, encerrando-se as inscrições 30 dias após sua realização.

EXPOSIÇÃO REGIONAL - mês de AGOSTO: "CIDADE DE VITÓRIA E ARREDORES", aberta a todos os fotógrafos locais e municípios limítrofes, permanecendo as mesmas condições dos Concursos Internos.

XIX SALÃO CAPIXABA DE ARTE FOTOGRAFICA - Maio. Inscrições até 15.MAR.66

NOTA: Poderá haver alterações no calendário acima com prévio aviso.

CONTAGEM DE PONTOS - Concursos Internos e Exposição Regional nas duas seções, distintamente pelas três categorias.

- Salões externos
 - Contagem Geral.

CRITÉRIO PARA CONTAGEM DE PONTOS

	Admissão	M. Honrosa	3º lugar	2º lugar	1º lugar
Concursos internos	5	10	15	20	25
Exposições regionais	10	20	30	40	50
Salões nacionais	20	40	60	80	100
Salões internacionais no País	40	60	80	100	120
Salões no Exterior	80	100	120	140	160

Fotografia inserida em catálogo, mais dez (10) pontos, desde que não tenha sido premiada. Não há acumulação de pontos.

Não haverá contagem de pontos no Salão Capixaba.

A DIRETORIA ESPERA A COOPERAÇÃO DE TODOS: PRINCIPIANTES, NOVOS E VETERANOS

NOV/65. EM TEMPO: Não haverá premiação dentro da classificação respectiva para aquele que não atingir 100 (cem) pontos.

Anexo G

Salão Internacional de Santos, trabalho de A. F. Nadais.

Local: sede social do S.C.F.C.

Movimento consagrador

UNIDA A FAMÍLIA FOTOGRÁFICA BRASILEIRA!



Aspecto da Assembléa Conjunta, quando falava o dr. José Corrêa Ribeiro Jr., a mesa dirigente dos trabalhos, constituída pelos srs. Magid Saade, dr. Manoel Moraes Jr. e Alfredo Vasques; e dirigentes de entidades fotográficas de oito Estados brasileiros posam irmanados, ao lado do presidente da C.B.F.C., dr. Eduardo Salvatore, do

presidente do S.C.F.C., Antenor S. Corona e do representante do prefeito municipal, momentos após a inauguração do 6.º Salão Internacional de Santos. A esses que nas fotos aparecem, se deve a unificação da fotografia brasileira. — (Fotos: Kanji e Ritz).

A data de 1.º de julho será eternamente lembrada pelos fotógrafos brasileiros. Foi nesse dia que culminou o movimento que unificou as duas entidades superiores nacionais numa só força e organização. A U.B.F.C. e a C.B.F. passaram a constituir a Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, órgão máximo no território pátrio. Graças à iniciativa do Santos Cine Foto Clube, tendo à frente os dirigentes Alfredo Vasques e Antenor S. Corona, podem hoje os fotógrafos do Brasil se orgulhar em possuir um organismo à altura de representá-los junto aos demais órgãos internacionais. Concorreu grandemente para o êxito do resultado alcançado, o desprendimento e o alto espírito de colaboração de todos os dirigentes e líderes dos foto-clubes presentes à Assembléa Conjunta. Uma vitória que também pertence à A TRIBUNA, jornal que sempre colocou suas colunas a disposição do movimento. Verdadeira festa de amizade e fraternidade, a reunião

realizada na noite de 2 de julho, na Cidade Junina, barraca da "Casa do Jornalista", após a inauguração do 6.º Salão Internacional de Santos, presentes delegados de entidades fotográficas dos Estados de S. Paulo, Rio de Janeiro, Guanabara, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina, Pernambuco e Espírito Santo.

Primeiros dirigentes

Constituição dos órgãos dirigentes da C.B.F.C., com mandato até maio de 1962: Diretoria: Presidente, dr. Eduardo Salvatore — FCCB (S. Paulo); vice-presidente DF, dr. Jalme Moreira de Luna — SFF (Niteroi); vice-presidente DC, dr. Chakib Jabor — ABAF (Rio); vice-presidente DRP, dr. José Corrêa Ribeiro Jr. — RFG (Rio); secretário-geral, Alfredo Vasques — SCFC (Santos); 1.º secretário, dr. Manoel Moraes Filho — FCCB (S. Paulo); 2.º secretário, René Schoeps — CCSA (Santo André);

1.º tesoureiro, Roberto Yoshida — FCP (S. Paulo); 2.º tesoureiro, Osvaldo Fehr — FCCJ (Jundiai); Vogais: José Soave Blanco — FCCC (Campinas); Magid Saade — FCES (Vitória) e dr. Valter Jorge José — FCSC (Florianópolis). Conselho Fiscal: Osório Mello — FCCA (Araquara); Arnaldo Florence — FCCC (Campinas); David Tedesco — CFFNVR (Volta Redonda) Suplentes: Ciro de Oliveira — FCCB (Barretos) e Valdo Elói Vaz da Costa — FCLO (Rio). Conselho Superior: Plínio S. Mendes — FCCB (S. Paulo); Aluino Silva — RFG (Rio); E. Couto Monteiro — ABAF (Rio); Nobuji Nagasawa — FCCB (Bauru); Jofre Nabão — FCRP (Ribeirão Preto); Evaldo Munhoz — FCP (Curitiba); Abílio Machado Filho — FCMG (Belo Horizonte); dr. José E. V. Valenti — FCCB (S. Paulo) e Antenor S. Corona — SCFC (Santos). Suplentes: Pedro Brandão — FCJ (Jaú); José Diegues Alvares — CFCÁ (Amparo); e Luiz Carlos Hoffmann — ACF (Rio).

porm

C. F.

papo

nico

nara

Nels

Dua

● I

e

cans

da l

da i

tern

caçã

● F

r

mem

merc

cepe

mag

distr

ria A

cions

de p

ilustr

cores

sobre

(Igual

rial

● F

te

são

dirig

tenor

conve

unific

brasil

bens.

● M

lo

santis

ção d

valho

idade

tos C

que p

é de

tado

ATE

CO

I

Cine F

início

sociad

ou ou

a pres

mais p

Ofe

seu

Anexo H

**FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO**

Filiado à Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema

FUNDADO EM 23 DE MAIO DE 1946

Considerado de utilidade pública pelos Governos Estadual (Lei 643 de 26-8-52) e Municipal (Lei 208, de 2-10-51)

SÉDE PRÓPRIA: Edif. Banco Mineiro da Produção - Grupos 907 e 908

CAIXA POSTAL, 366

VITÓRIA - ESPÍRITO SANTO - BRASIL

CONCURSO INTERNO - Agosto de 1972Tema: *Vitória e Arredores. Monumentos históricos e Artísticos do Estado.*Fotos admitidas

<u>PRETO E BRANCO</u>		PONTOS
Dr. Rebouças -	Campanário	5
Pimenta	S/T	5
Magid	Solar Monjardim	5
	Secular	5
		10
<u>DIACÔR</u>		
Dr. Rebouças	Solar Monjardim	5
	S/T	5
	Campanário	5
		15
Magid	Praia	5

COMISSÃO JULGADORA: Marcus, Pagani e Quintas
-----CONTAGEM PARCIAL DE PONTOSCONCURSOS INTERNOS

<u>Veteranos</u>		<u>Novos</u>	<u>Principiantes</u>
Bonino	45	Deinha	60
John Helal	25		Rubens Salles
Pimenta	75		Dornellas
Dr. Rebouças	25		
Magid	100		

SALÕES EXTERNOS (categoria única)

Bonino	220	Deinha	20	Julio Pagani
Pimenta	300	Rob.Oliveira	20	
Dr. Rebouças	60	Neco	40	
Magid	100	Sagrilo	20	
Quintas	110	Dr.José Maria	20	

CONCURSO REGIONAL (resultado final)

Bonino	70	Nilton	20	Dr. Rebouças
John Helal	80	Magid	40	Shozo
Dornellas	40	Rubens Sales	30	

CONTAGEM GERAL (PARCIAL) - Principais colocações

Pimenta: 395 - Bonino: 335 - Magid: 240 - Dr. Rebouças:

Quintas: 110 - John Helal: 105

Anexo I





1961

XIV SALÃO CAPIXABA
DE ARTE FOTOGRÁFICA

FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO
VITÓRIA - E. SANTO - BRASIL

XVI SALÃO CAPIXABA
DE ARTE FOTOGRÁFICA



FOTO CLUBE DO E. SANTO

VITÓRIA - BRASIL

1963

XVII SALÃO CAPIXABA
DE ARTE FOTOGRÁFICA
(FIAP)



FOTO CLUBE DO E. SANTO

VITÓRIA - BRASIL

1964

XX SALÃO CAPIXABA
DE ARTE FOTOGRÁFICA
1967



FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO
VITÓRIA - BRASIL

XXI SALÃO CAPIXABA
DE ARTE FOTOGRÁFICA
1968



FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO
VITÓRIA - BRASIL

XXIII SALÃO CAPIXABA
DE ARTE FOTOGRÁFICA
FIAP



FOTO CLUBE DO ESPIRITO SANTO
VITÓRIA - BRASIL
1971

XXVI
SALÃO
CAPIXABA
DE
ARTE
FOTOGRÁFICA

1978



FOTO CLUBE
DO
ESPIRITO SANTO

Vitória Brasil

Você quer ser um bom julgador?

eis aqui um possível decálogo

- 1) É preciso que você esteja familiarizado com a ARTE e quanto com ela se relaciona ou pelo menos que possua algo mais do que simples noções.
- 2) Naturalmente deve praticar a fotografia ou, quando não, conhecer perfeitamente tudo o inerente à mesma.
- 3) Se é partidário de alguma determinada tendência esqueça-a no momento de julgar. É necessário que o faça livre das influências do seu modo de pensar. Para você, naquele momento, não podem existir obras clássicas ou modernas, pictóricas ou de vanguarda. Você foi chamado somente para selecionar as "melhores" fotografias.
- 4) Esqueça-se também de que tem amigos que esperam o seu parecer favorável em obras que você já conhece. Não importa que fiquem com raiva, lhe voltem as costas ou que, quando chegar a vez deles atuem como julgadores vetem as suas fotografias. Esqueça também suas antipatias e não leve em conta suas inimizades mesmo no caso de considerar que não fariam o mesmo com você.
- 5) Não examine as fotografias as pressas. Procure colocar-se no lugar de quem realizou a obra e procure captar sua intenção. Não se creia infalível e quando já estiverem separadas as fotos consideradas "más" de-lhes outra olhada; é possível que encontre ainda alguma digna de sair do monte.
- 6) Não seja dos que dizem sempre "amem" ao que fala mais bonito ainda que ele seja pessoa considerada superior em seus conhecimentos. Tenha em conta que se você foi chamado é porque acreditam em sua capacidade. É possível que uma observação sua seja o suficiente para corrigir um erro.
- 7) Não se zangue se os demais companheiros o contradizem com frequência. Esforce-se em compreender suas razões e se o convencerem retifique. Caso contrário, procure que sejam eles a corrigir, aduzindo suas objeções da forma mais convincente. No caso de não chegar a acordo, não esqueça que não é obrigatório que todos os julgamentos sejam unânimes.
- 8) Dê sempre quantas explicações lhe sejam solicitadas, seja durante ou depois do julgamento. Diga sempre a verdade e lembre-se que é de mau gosto escudar-se nos "outros dois".
- 9) Se, uma vez realizado o julgamento, alguém lhe observa um erro, dê-lhe razão se verdadeiramente a tem. Poderá desculpar-se lembrando que como humanos todos podemos nos equivocar. Mas não se preocupe porque isto acontecerá pouquíssimas vezes se seus companheiros procederem como você.
- 10) Se não se sentir capacitado para atuar seguindo estas regras para não criar-se dificuldades, é preferível que quando o convidarem para integrar algum Juri decline amavelmente do oferecimento. Será sempre preferível sua abstenção a certas atuações pouco convincentes.

SEGISMUNDO

Do Boletim da "Argupación Fotográfica San Juan Bautista".

Próximos Salões

18.º SALÃO JAUENSE DE ARTE FOTOGRAFICA
Foto Clube do Jaú
Cópias pr-br e cór, diapositivos cór
Encerramento: 15 de junho de 1973
Endereço: Caixa Postal, 151 — 17200 Jaú (SP)

XXV EXPO. MUNDIAL DE ARTE FOTOGRAFICA
Sociedade Fluminense de Fotografia
Cópias pr-br e cór, diapositivos cór
Encerramento: 15 de setembro de 1973
Endereço: Caixa Postal 118 — 24000 Niterói (RJ)

VI SALÃO NACIONAL DE ARTE FOTOGRAFICA DE JUIZ DE FORA
Dep. Cultural do Diretório Acadêmico da Faculdade de Engenharia da Universidade de Juiz de Fora
Encerramento: 20 de setembro de 1973
Cópias preto e branco
Endereço: Caixa Postal, 191
36100 Juiz de Fora (MG)

30.º SALÃO INTERNACIONAL DE ARTE FOTOGRAFICA DE SÃO PAULO
Foto-Cine Clube Bandeirante
Cópias pr-br e cór, diapositivos coloridos
Encerramento: 30 de agosto de 1973
Endereço: C. Postal, 8861 — 10000 São Paulo (SP)

Anexo K

ESTATÍSTICA

PAÍSES	CONCORRENTES		TRABALHOS	
	Inscritos	Admitidos	Inscritos	Admitidos
Alemanha	85	63	311	113
Argentina	16	10	55	15
Áustria	199	101	711	168
Bélgica	17	12	68	14
Brasil	159	75	435	122
Dinamarca	2	2	8	2
França	19	12	50	19
Hong-Kong ..	15	14	60	31
Hungria	4	2	16	3
Itália	1	1	4	1
Iugoslávia	9	7	36	9
Jamaica	1	1	4	1
Luxemburgo ..	2	2	8	5
México	1	1	4	3
Noruega	1	1	4	1
România	3	2	8	4
Suissa	7	4	26	7
Tcheco-Eslováquia	2	2	8	4
	543	312	1.816	522

Não se acham incluídos os trabalhos de membro da Comissão Julgadora
 Não concorrem à premiação as fotografias de associados do Foto Clube do Espírito Santo.

COMISSÃO JULGADORA — Sr. Francisco Quintas Júnior

Dr. J. de Almeida Rebolças

Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira

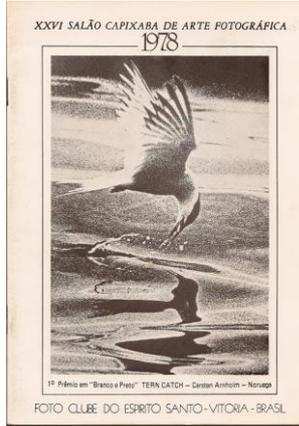
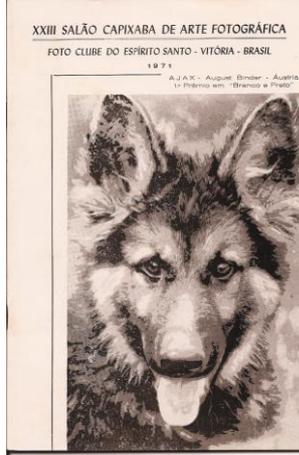
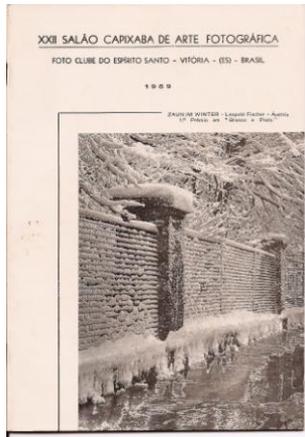
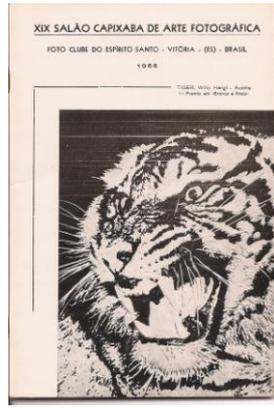
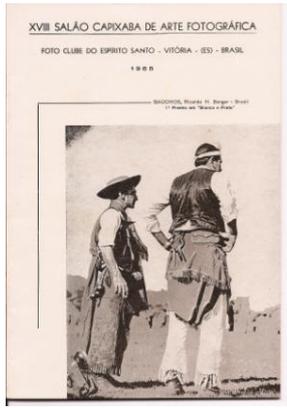
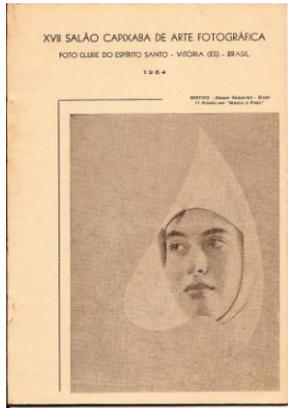
Sr. Manoel M. Rodrigues (AFIAP)

Sr. Nilton Pimenta

Suplente: Sr. Pedro Fonseca

Anexo L





Anexo M

**FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO**

FUNDADO EM 23 DE MAIO DE 1946
 Considerado de utilidade pública pelos Governos Estadual (Lei 643 de 26/08/52) e Municipal (Lei 208 de 02/10/51)
 SEDE PRÓPRIA: Edifício BEMGE - Grupo: 908 - Fone: (27) 3223-1207
 CEP 29.010-150 - VITÓRIA - ESPÍRITO SANTO - BRASIL
 Av. Gov. Bley, 186

Vitória, 27 de novembro de 2006.

Sr. Renato de Jesus

Presidente do Foto Clube do Espírito Santo

NESTA

Sr. Presidente,

Fomos procurados, pessoalmente, pela sr. Beth Osório sobre a possibilidade do Foto Clube do Espírito Santo ceder seu acervo fotográfico ao Centro Cultural a ser instalado no Edifício Glória, recentemente adquirido pelo SESC, cujo atual diretor é o sr. Gutman Uchoa de Mandonça. Que a adaptação do referido imóvel para fins culturais e artísticos deverá ser concluído em dois anos. O acervo se destinaria a pesquisas.

Sobre o assunto temos a informar:

- O patrimônio do Foto Clube não se restringe ao acervo fotográfico. Além da sede própria, temos dois laboratórios equipados para "preto e branco" em condições de uso, pequena biblioteca especializada, não devidamente organizada, além de móveis e outros bens.
- O acervo das fotografias sempre foi mantido em bom estado de conservação e juntamente com o arquivo geral tem sido utilizado, há vários anos, para diversas pesquisas feitas por professores e estudantes de arte sempre plenamente atendidos com nossa assistência. Há pesquisa em andamento.
- Este ano foram enviados mais de 70 trabalhos para São Paulo, por intermédio de um diretor da Confederação Brasileira de Fotografia para serem selecionados para mostra retrospectiva dos "fotos clubes". Foi inaugurada em julho.
- Há sugestão para o Foto Clube realizar exposição em 2007.

Temos a ponderar: o nosso acervo fotográfico tem sido útil para pesquisas. Os associados entregaram suas obras ao Foto Clube para serem utilizadas nas próprias exposições e integrarem a representação do FC em eventos nacionais e internacionais de outras entidades similares, sempre com retorno. Em nossa opinião, a entrega das fotografias como solicitada acima (a terceiros) implica em cessão dos direitos autorais.

Pelo exposto, sugerimos a essa Presidência seja feita consulta a todos os associados autores das fotos em nosso poder, sobre o assunto e, na falta, a seus herdeiros.

Saudações
 Magid Saade

Anexo N



FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO

FUNDADO EM 23 DE MAIO DE 1946
 Considerado de utilidade pública pelos Governos Estadual (Lei 643 de 26/08/52) e Municipal (Lei 208 de 02/10/51)
 SEDE PRÓPRIA: Edifício BEMGE - Grupo: 908 - Fone: (27) 3223-1207
 CEP 29.010-150 - VITÓRIA - ESPÍRITO SANTO - BRASIL
 Av Governador Bley, 186

Vitória,

Sr (a)

Em decorrência do ofício de 27 de novembro de 2006 a nós endereçado pelo diretor Magid Saade (cópia em anexo) vimos solicitar o pronunciamento de V.S., ou de pessoa autorizada, com referência às fotografias de autoria de _____ cujas cópias acham-se em nossos arquivos.

V.S., ou pessoa devidamente autorizada, nos deve informar se devemos manter as fotografias em nossos arquivos, para uso adequado às finalidades do Foto Clube, ou devemos entregá-las ao Centro de Arte do Sesc, respondendo os quesitos abaixo.

Antecipando nossos agradecimentos pela atenção que dispensar ao presente bem como seu pronunciamento:

ANEXO

Atenciosamente

 Renato de Jesus - Presidente

 Ao Foto Clube do Espírito Santo
 Av. Gov. Blet, 186 - sala 908 - 29.010-150 - Vitória (ES)

- () - solicito conservar no arquivo do Foto Clube do Espírito Santo as fotografias da autoria de _____ para uso adequado aos fins do FCES.
 () - autorizo a entregar ao Centro de Artes do SESC, a ser instado no Edifício Glória, as fotografias de autoria de _____ em poder do Foto Clube do Espírito Santo.
 () - Outra decisão (mencionar) _____

Vitória

a) _____
 nome legível::