

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

ANA CLAUDIA FEHELBERG PINTO BRAGA

***Os Salões Internacionais de Arte Fotográfica
promovidos pelo Foto Clube do Espírito Santo
(1958-1978)***

VITÓRIA
2014

ANA CLAUDIA FEHELBERG PINTO BRAGA

***Os Salões Internacionais de Arte Fotográfica
promovidos pelo Foto Clube do Espírito Santo
(1958-1978)***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de 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: Prof.^a Dr.^a Almerinda da Silva Lopes.

VITÓRIA
2014

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

B813s Braga, Ana Claudia Fehelberg Pinto, 1989-
Os salões internacionais de arte fotográfica promovidos pelo
Foto Clube do Espírito Santo (1958-1978) / Ana Claudia
Fehelberg Pinto Braga. – 2014.
233 f. : il.

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

1. Foto Clube do Espírito Santo. 2. Fotografia artística. 3.
Fotografia - Exposições. I. Lopes, Almerinda da Silva, 1947-. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.
Título.

CDU: 7

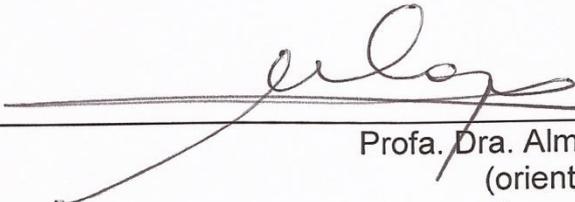
ANA CLAUDIA FEHELBERG PINTO BRAGA

**OS SALÕES INTERNACIONAIS DE ARTE FOTOGRÁFICA
PROMOVIDOS PELO FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO
(1958-1978)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Artes.

Aprovada em 30 de abril de 2014.

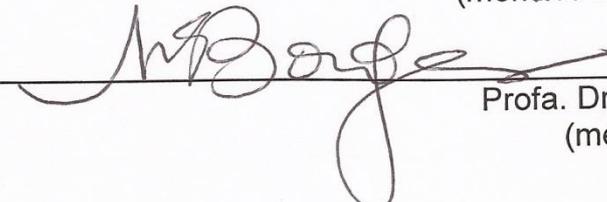
Comissão Examinadora



Prof. Dra. Almerinda da Silva Lopes
(orientadora – PPGA/UFES)



Prof. Dra. Angela Maria Grando Bezerra
(membro interno – PPGA/UFES)



Prof. Dra. Maria Elizia Borges
(membro externo – UFG)

Para Isac e Isla, que colocam
estrelas no meu céu.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Espírito Santo, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (FAPES) pela oportunidade de fazer o Mestrado em Artes e pelo apoio à pesquisa que foi fundamental para que essa dissertação pudesse acontecer.

Aos professores do curso de Artes Plásticas, influentes no processo da minha formação acadêmica; em especial, aos docentes do Mestrado, Alexandre Emerick Neves, Gisele Barbosa Ribeiro e Ricardo Mauricio Gonzaga, pela provocação, pelo questionamento, pela instigação e por me fazerem ter consciência do meu estudo; pela anuência, pelo esclarecimento.

Aos professores que aceitaram compor a banca examinadora da dissertação, professoras Maria Elízia Borges e Angela Maria Grandó Bezerra, pelas considerações e pelos apontamentos que foram de grande proveito e que, com certeza, fizeram diferença no desenvolvimento do trabalho; pela condução, pelo norte.

À professora e orientadora Almerinda da Silva Lopes, que desde os momentos primeiros do curso de graduação, proporcionou o contato com o mundo acadêmico, me inspirou, me permitiu, me compreendeu; pela seriedade, pela paciência, pelo empréstimo de si, pela sabedoria.

Às companheiras de Iniciação Científica, Lis Silva e Áquila Araújo, com quem pude partilhar as ingenuidades e os deslumbramentos dos primeiros conhecimentos de pesquisa acadêmica; pela parceria, pela troca. Aos colegas do Grupo de Estudo Fotografia e Arte, pelas leituras e discussões de livros, pelos ricos encontros.

Aos amigos do curso de Artes Plásticas, Isa Bella Bettero, Giovanna Faustini, Paulo Emmerich, Fernando Passos, Jenniffer Machado, que me permitiram viver a faculdade; pelo companheirismo, pela fuga, pela permissão de mim.

À Fabiana Pedroni, Ana Cristina Motta e Tom Boechat, presentes na ansiedade, na reflexão; pelo café, pela conversa, pelos textos e contextos.

Aos colegas de turma do Metrado, que fizeram do curso ainda mais singular, no acolhimento, na troca e nos momentos compartilhados; pelo encontro, pelo privilégio, pela experiência.

Ao Sr. Magid Saade, que manifesta tamanha dedicação ao *Foto Clube do Espírito Santo*, por guardar o acervo e a trajetória desse grupo e por me permitir adentrar nessa história.

Aos meus pais, Jacyara e Claudio, aos meus irmãos, Saulo e Vitor, e à minha avó Geny, por me darem as condições de seguir um caminho só meu; pelos ensinamentos, pela sustentação, pela referência, pelo carinho.

À minha segunda família, Mariani-Coelho – Diana, Ibrahim, Matheus e Pedro –, e à minha sogra, Mauriza, pessoas de coração enorme, que apoiam e festejam cada conquista minha; pela juventude, pela maturidade.

Aos amigos, “pelo mistério de amizades duradouras, próximas e longínquas”; especialmente, à minha querida amiga Laiz Fidalgo, com quem eu aprendi mais sobre saudade; pelos momentos, pela confiança, pela amizade; à Letícia Siqueira, Flávia Garcia e Ludmila Vieira, por nos olharmos assim, nos olhos, mesmo que de muito longe; pelas madrugadas insones de boas conversas, pela cumplicidade, por tantos anos; aos queridos amigos Bianca Martins, Uliane Bertholdi, Arthur de Andrade e Eduardo Arruda, pois é um presente está ao redor de vocês e suas histórias; pelo companheirismo, pelas discussões, pela distração.

Ao Francesco, que a você não necessitaria escrever, pois seriam seus a dedicatória, o prólogo, as linhas, os verbos, os pontos finais e as vírgulas, o resto; o todo. Companheiro admirável com quem divido mais que histórias, mais que poesias, de um amar perfeito e imperfeito; pelo equilíbrio, pela paixão, pelo suspiro, pelo respiro.

Entre o real e a imagem se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis porém operantes.

André Rouillé

RESUMO

A pesquisa *Os Salões Internacionais de Arte Fotográfica promovidos pelo Foto Clube do Espírito Santo (1958-1978)* apresenta um estudo sobre os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, em que se buscou averiguar a visualidade fotográfica selecionada e premiada pelas Comissões Julgadoras do evento. Propôs investigar a fase internacional dos Salões fotográficos, que ocorreu no período de 1958 a 1978, sob a promoção do *Foto Clube do Espírito Santo (FCES)*, agremiação fotoclubística com sede em Vitória, no estado do Espírito Santo. Por meio do contato com o acervo do próprio *FCES*, buscou-se examinar, além de documentos como atas e imagens fotográficas originais, os catálogos elaborados para os Salões capixabas, em especial, entre o *XI Salão* e o *XXVI Salão*. Ainda, propôs verificar, através do processo de seleção e premiação das fotografias do evento, o perfil, o pensamento, o discurso, as intenções e os critérios das Comissões Julgadoras das edições em questão. Verificou-se que entre o conjunto da seleção das imagens premiadas estavam manifestas as tendências fotográficas comuns ao panorama fotoclubístico, como as influências das estéticas pictorialista e moderna, e da fotopublicidade. Enfim, pode-se dispor que a promoção dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, pelo empenho do *Foto Clube do Espírito Santo*, afirmou a visão oficial do Salão e seu projeto artístico, político e ideológico, e ampliou o cenário de arte fotográfica no Estado.

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

ABSTRACT

The research *Os Salões Internacionais de Arte Fotográfica promovidos pelo Foto Clube do Espírito Santo (1958-1978)* presents a study on the *Salões Capixabas de Arte Fotográfica (Capixaba Photographic Art Salons)*, in which was examined the photographic visuality awarded and selected by the Judging Committee of the event. It was proposed to investigate the international phase of the photographic Salons, which occurred in the period of 1958-1978, sponsored by *Foto Clube do Espírito Santo (FCES)*, a photographic association club established in Vitória, state of Espírito Santo. The study turned to the specific analysis of selected works and award-winning in Espírito Santo's halls in his performance at the international level, which thus comprises the period highlighted. Through the contact with the *FCES* collection, we sought to examine, in addition to documents such as minutes and original images, catalogs prepared for the Capixabas Salons, in particular between the *XI* and *XXVI Salons*. Yet, we sought to study, through the selection and award process of the event photographs, the profile, thoughts, speech, intentions and criteria of the Judging Committees of the related issues. It was found that the selection of the winning images set were evident common trends in the photographic scene, as the influence of pictorialism and modern esthetics and photo publicity. Nonetheless, the realization of *Salões Capixabas de Arte Fotográfica* endeavored by *Foto Clube do Espírito Santo*, confirmed the official view of the Salon and its artistic, political and ideological project, expanding the photographic art scenario in the state of Espírito Santo.

Keywords: *Foto Clube do Espírito Santo. Photographic Art Salons. Artistic Photography. Photoclubism.*

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 e 2 – (Pintura e Fotografia) Theodore Robinson, <i>Women by the Water</i> , c. 1891	37
Imagem 3 - Joseph Kosuth, <i>One and Three Chairs</i> , 1965	45
Imagem 4 - Valério Vieira, <i>Os Trinta Valérios</i> , 1901	57
Imagem 5 – Robert Demanchy, <i>Nu féminin drapé d'un voile bleu</i> , 1907-1915.....	60
Imagem 6 - Hermínia Borges, <i>A Espera do Dono</i> , 1926.	61
Imagem 7 - German Lorca, <i>Malandragem</i> , 1949.....	63
Imagem 8 - Geraldo de Barros, <i>Fotoforma</i> , 1949.....	64
Imagem 9 - Constant Puyo, <i>Montmatre</i> , 1906.....	74
Imagem 10 - Alfred Stieglitz, <i>The Street - Design for a Poster</i> , 1903.....	76
Imagem 11 - Paul Strand, <i>Photograph</i> , 1917	78
Imagem 12 - Hermínia Borges, <i>Urca</i> , 1925.....	82
Imagem 13 - Magid Saade, <i>Ovelhas do Senhor</i> ,1945.....	102
Imagem 14 - Jorge Luiz Sagrilo, <i>Luz e Sombra</i> , 1971	103
Imagem 15 - Jorge Luiz Sagrilo, <i>Diva</i> , 1971.....	104
Imagem 16 - Jorge Luiz Sagrilo, <i>Estudo nº 2</i> , 1971	104
Imagem 17 - Jorge Luiz Sagrilo, <i>Estudo em Branco</i> , 1971	104
Imagem 18 - Pedro Fonseca, <i>Manhã capixaba</i> , c. 1940	107
Imagem 19 - Joaquim Ferreira de Souza, <i>Vendedor de Frutas</i> , c. 1940.....	107
Imagem 20 - Manoel Martins Rodrigues, <i>Isauro</i> , 1946.....	108
Imagem 21 - Renato de Jesus, <i>Sem título</i> , c. 1949.....	108

Imagem 22 - Manoel Martins Rodrigues, <i>Convergências</i> , 1951	109
Imagem 23 - Pedro Fonseca, <i>Brumas</i> , 1951	109
Imagem 24 - Pedro Fonseca, <i>Inspiração</i> , 1951	110
Imagem 25 - Manoel Martins Rodrigues, <i>Tropical</i> , 1952	110
Imagem 26 - Francisco Quintas Jr., <i>Natureza morta</i> , 1953	111
Imagem 27 - Magid Saade, <i>Colonial</i> , 1953	111
Imagem 28 - Hécio Modenese, <i>Trabalho e Displicência</i> , 1953.....	112
Imagem 29 - Ralph Miller, <i>Contra luz</i> , 1954	112
Imagem 30 - José de Almeida Rebouças, <i>Comunicações</i> , 1954	113
Imagem 31 - O. M. Wanguestel, <i>Poème</i> , c. 1959.....	113
Imagem 32 - Nilton Pimenta, <i>Fundição</i> , 1960	114
Imagem 33 - Manoel Martins Rodrigues, <i>Luz e sombras</i> , c. 1960.	114
Imagem 34 - Milton de Siqueira Lopes, <i>Manhã radiosa</i> , 1960	115
Imagem 35 - Luiz Guilherme S. Moreira, <i>A troca</i> , 1960	115
Imagem 36 - Roberto de Oliveira, <i>Elos</i> , 1961.....	116
Imagem 37 - Marcus de Barros, <i>Folga a bordo</i> , 1961	116
Imagem 38 - Roberto de Oliveira, <i>Garras metálicas</i> , 1963.....	117
Imagem 39 - Roberto de Oliveira, <i>Sem título</i> , 1964	117
Imagem 40 - Roberto de Oliveira, <i>Tambores</i> , 1964	118
Imagem 41 - Roberto de Oliveira, <i>Tambores</i> , 1964	118

Imagem 42 - João Luiz Mazzi, <i>Ficus italiano</i> , 1966.....	118
Imagem 43 - José Maria Silva, <i>Aura</i> , 1966.....	119
Imagem 44 - Julio César Pagani, <i>A luz de vela</i> , 1968	119
Imagem 45 - Luiz Saraiva Porto, <i>Perfil de mulher</i> , c. 1970	120
Imagem 46 - Marcus de Barros, <i>Revoada II</i> , c. 1972	120
Imagem 47 - Francisco Quintas Jr., <i>Retângulos</i> , 1973.....	121
Imagem 48 - Paulo Bonino, <i>Almoço II</i> , 1974.....	121
Imagem 49 - Luiz Saraiva Porto, <i>Canoeiros</i> , 1975.....	122
Imagem 50 - Maria Adelia Milanez, <i>Colonial (Ouro Preto)</i> , 1976	122
Imagem 51 - Nilton Pimenta, <i>Rebouças</i> , 1978.....	123
Imagem 52 - Isauro Rodrigues, <i>S/T I</i> , 1978.....	123
Imagem 53 - <i>1º Salão Capixaba de Arte Fotográfica</i> , 1947	125
Imagem 54 - Abertura do <i>XI Salão Capixaba de Arte Fotográfica</i> , 1958.....	126
Imagem 55 - Exemplo de convite para a participação no <i>Salão Capixaba de Arte Fotográfica</i> no próprio catálogo do evento	130
Imagem 56 - Inauguração do <i>XIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica</i> (1960)	136
Imagem 57 - Vista parcial da exposição do <i>XIX Salão Capixaba de Arte Fotográfica</i> , de 1966.	139
Imagem 58 - Exposição do <i>XI Salão</i> , de 1958, no Palácio do Café	139
Imagem 59 - Isauro Rodrigues, <i>Composição sob Luz Solar</i> , 1975	141
Imagem 60 - Roberto de Oliveira, <i>Um só destino...</i> , 1962.....	141
Imagem 61 e 62 - Propagandas veiculadas no interior dos catálogos	147

Imagem 63, 64 e 65 - Capas com as principais configurações compositivas adotadas nos Salões.....	149
Imagem 66 e 67 - Quadros de Estatísticas dos catálogos com diferentes formas de apresentação.....	150
Imagem 68 - José de Almeida Rebouças, <i>Contra Luz nº 2</i> , s.d.	157
Imagem 69 - Francisco Quintas Jr., <i>Ordem Cerrada</i> , 1961.....	158
Imagem 70 - Nilton Pimenta, <i>Arrastão</i> , 1971.....	159
Imagem 71 - Érico Hauschild, <i>Silente</i> , s. d.....	159
Imagem 72 - Isauro Rodrigues, <i>Pelada de Rua</i> , Década de 1960.	160
Imagem 73 - Isauro Rodrigues, <i>Neco</i> , 1946. Múltipla exposição	161
Imagem 74 - Magid Saade, <i>Proas e Popas</i> , década de 1950	163
Imagem 75 – Segismundo, <i>Você quer ser um bom julgador? Eis aqui um possível decálogo</i>	170
Imagem 76 - Gaspar Gasparian (Brasil), <i>Místico</i> , 1964.....	182
Imagem 77 - Delcio Capistrano (Brasil), <i>Branca de Neve</i> , 1973.....	183
Imagem 78 - Delcio Capistrano (Brasil), <i>Triângulo Escaleno</i> , 1978.....	184
Imagem 79 - Delcio Capistrano (Brasil), <i>Tentação</i> , 1978.....	184
Imagem 80 - Delcio Capistrano (Brasil), <i>Gênesis</i> , 1975.....	185
Imagem 81 - Ricardo H. Berger (Brasil), <i>Gaúchos</i> , 1965.	186
Imagem 82 - Heinz Willi Kramp (Alemanha), <i>Posaunist</i> , 1966	187
Imagem 83 - Sidney Luis Saut (Foto Clube, Indial, Brasil), <i>Edy</i> , 1971.....	188
Imagem 84 - Friedrich Schindele (Alemanha), <i>Das Gesicht</i> , 1967	188
Imagem 85 - F. Garcia Barros (Brasil), <i>João</i> , 1966	189

Imagem 86 - Chan Yu-Kui (Hong Kong), Beauty with lines, 1968.....	190
Imagem 87 - Heinz Stadelhofer (Alemanha), Futterplatz, 1968.....	191
Imagem 88 - Carsten Arnholm (Noruega), Tern Catch, 1978.....	192
Imagem 89 - Humberto Aragão (Brasil), The birds, 1964.....	193
Imagem 90 - Josef Scheidt (Alemanha), Sinfonie der eleganz, 1966.....	193
Imagem 91 - August Binder (Áustria), Ajax, 1971.	195
Imagem 92 - Willy Hengl (Áustria), Tiger, 1966.....	195
Imagem 93 - K. C. Chew (Filipinas), Rainy Day, 1963.	196
Imagem 94 - Helmut Schneider (Romênia), Ochsenkarren, 1969.....	197
Imagem 95 - Anibal Sequeira (Portugal), O Ganhão, 1969.....	197
Imagem 96 - Pedro Luiz Raota (Argentina), Por um pedazo de pan, 1973.....	198
Imagem 97 - Leopold Fischer (Áustria), Stadtwinter V, 1967.	199
Imagem 98 - Leopold Fischer (Áustria), In der Altstadt, 1969.	199
Imagem 99 - Pedro Luiz Raota (Argentina), How come Mother?, 1975.	200
Imagem 100 - Pedro Luiz Raota (Argentina), Edad de la pureza, 1978.	200
Imagem 101 - Georg Freidhof (Alemanha), Die Windmühle, 1967.....	201
Imagem 102 - Karl-Heinz Merz (Alemanha), Wand im Streiflicht, 1968.	202
Imagem 103 - Leopold Fischer (Áustria), Zaun im winter, 1969.....	202
Imagem 104 - Wiltold Michalik (Polônia), Motherhood, 1975.....	204
Imagem 105 - Chakib Jabor (Brasil), O que restou, 1978.	205

LISTA DE SIGLAS

ABAF – Associação Brasileira de Arte Fotográfica

AFAB – Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia

CBFC – Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema

EBA – Escola de Belas Artes

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

FCCB – Foto Cine Clube Bandeirante

FCCB-Boletim – Foto-Cine Clube Bandeirante-Boletim

FCES – Foto Clube do Espírito Santo

FIAP – Fédération Internationale de l'Art Photographique

MAM – Museu de Arte Moderna

MASP – Museu de Arte de São Paulo

MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque

SFP – Société Française de Photographie

UFES – Universidade Federal do Espírito Santo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 OS PROCESSOS DE LEGITIMAÇÃO DA FOTOGRAFIA ENQUANTO ARTE ...	23
1.1 A HISTORICIDADE DO DEBATE ACERCA DA FOTOGRAFIA	23
1.2 A FOTOGRAFIA ENQUANTO MEIO E TÉCNICA DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS	33
1.2.1 O papel do espaço expositivo na afirmação do estatuto artístico da fotografia	47
1.3 A PROPOSTA DOS FOTOCLUBISTAS NA CONSOLIDAÇÃO DA FOTOGRAFIA ARTÍSTICA NO BRASIL	53
2 PRÁTICAS E ATUAÇÕES FOTOCLUBISTAS	66
2.1 CENÁRIO HISTÓRICO DO MOVIMENTO FOTOCLUBISTA	66
2.2 O <i>FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO</i>	87
2.2.1 Contexto sociocultural e artístico capixaba no período da atuação do <i>Foto Clube do Espírito Santo</i>	87
2.2.2 Panorama histórico do <i>Foto Clube do Espírito Santo</i>	96
2.2.3 Expressões do <i>Foto Clube do Espírito Santo</i>	105
3 OS SALÕES INTERNACIONAIS PROMOVIDOS PELO <i>FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO</i>	124
3.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE OS <i>SALÕES CAPIXABAS DE ARTE FOTOGRAFICA</i>	124
3.2 OS CATÁLOGOS DOS SALÕES: VESTÍGIOS DO EVENTO.....	144
3.3 PERFIL DAS COMISSÕES JULGADORAS	151
3.4 FOTOGRAFIAS PREMIADAS: A ESTÉTICA FOTOGRAFICA E O CONCEITO ARTÍSTICO DO <i>FCES</i>	176
CONSIDERAÇÕES FINAIS	210
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	213
APÊNDICES	222
ANEXOS	230

INTRODUÇÃO

Esta dissertação apresenta um estudo sobre os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, e teve por objetivo central averiguar a visualidade fotográfica selecionada e premiada pelas Comissões Julgadoras do evento. Os Salões fotográficos foram promovidos pelo *Foto Clube do Espírito Santo (FCES)*, agremiação com sede em Vitória, no estado do Espírito Santo, no período de 1947 a 1978. A pesquisa, em específico, centrou-se em investigar a fase internacional do evento, do *XI Salão* ao *XXVI Salão*, que ocorreram entre os anos de 1958 a 1978.

O *FCES* estabeleceu-se como uma associação fotoclubista, que possibilitou a movimentação na produção de imagens fotográficas com atributos artísticos na capital capixaba. Reunindo fotógrafos interessados na propagação, difusão e incentivo da fotografia enquanto prática artística, os fotoclubes atuavam enquanto instituições que se apoiavam numa cultura coletiva do fotoclubismo, o qual determinava os padrões estéticos pretendidos na fotografia artística do movimento.

Desde sua criação, o *FCES* manteve-se em intensa atividade promovendo cursos, exposições e concursos. Já em seu segundo ano de existência, em 1947, a instituição inaugurava o seu *I Salão Capixaba de Arte Fotográfica* dos 26 que iria realizar ao longo dos anos. Até 1978, data da última edição do evento, o *FCES* empenhou-se na promoção dos Salões, os quais também contribuíram na afirmação da instituição no cenário fotoclubista, além de movimentar a cena artística-cultural local e permitir, com o intercâmbio proporcionado, o desenvolvimento dos fotógrafos da instituição. Entre as diversas atividades desempenhadas pelos fotoclubistas, os *Salões de Arte Fotográfica* funcionavam, então, nesse contexto, como meio de troca entre as agremiações, sendo fundamentais para a manutenção do movimento fotoclubista.

Na proposta fotoclubista tiveram destaque as discussões regulares e intensas em torno das técnicas utilizadas e das variações estéticas abordadas pelas agremiações. Era comum a busca por aperfeiçoar a fotografia por meio da experimentação de diversos procedimentos de manipulação. O uso de processos laboratoriais na manipulação da imagem fotográfica, também, foi recorrente nas

imagens selecionadas nos Salões capixabas, em que a predileção pela manipulação se evidencia desde as primeiras edições do evento.

O estudo desta dissertação perpassa tanto as ideias e conceitos de arte e fotografia no período, quanto os testemunhos, documentos e obras que são, assim, vestígios do pensamento fotográfico do grupo integrante do fotoclube capixaba. O *FCES*, enquanto promotor, testemunha e documenta uma época, e as motivações e ideais daquele tempo permaneceram latentes nos materiais textuais e nas fotografias.

Para tanto, foi consultado o acervo que o *FCES* mantém sob o olhar de Magid Saade, integrante, guardião e um dos fundadores da instituição. O espaço físico que comporta essas documentações preciosas à pesquisa é o mesmo em que funcionava o fotoclube em seus tempos áureos, com suas reuniões e discussões, além de toda sua estrutura de laboratório de revelação, biblioteca e arquivaria, estando situado na sala nº 908 do Edifício BEMGE, no Centro de Vitória. A sala sintetiza, assim, parte da História da Fotografia Capixaba em sua construção, conservando dados concernentes à investigação documental e também bibliográfica.

Do acervo da instituição podem-se angariar informações a partir do contato com as fotografias originais e os documentos relativos à instituição, tais como os livros de Atas, os livros de presença de exposições, e, sobretudo, os catálogos dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*. Ainda, na própria biblioteca da associação fotográfica é possível garimpar valiosas fontes, como os livros, as revistas e os boletins de demais instituições, que igualmente são fundamentais para estabelecer comparações e proceder a análises da produção imagética e de artigos, a fim de se ter maior consistência do estudo.

Buscou-se agregar a esses materiais textuais e visuais, a leitura de textos de jornais e revistas da época, a fim de se integrar aos contextos do período e adquirir dados que contribuíssem com informações sobre a atuação e os princípios fotográficos da agremiação. O contato com os principais jornais disponíveis para pesquisa, *A Gazeta* e *A tribuna*, permitiu orientar a direção da investigação, proporcionando o conhecimento da conjuntura local. Foram também levantadas as revistas locais de arte e cultura, como *Espírito Santo Agora*, *UFES Revista de Cultura* e *Revista*

Capixaba,¹ de maneira a acrescentar dados jornalísticos com mais espaço e, possivelmente, mais especializado.

Nesse sentido, analisar e compreender a atuação do *Foto Clube do Espírito Santo* na difusão e no incentivo à prática da fotografia no Espírito Santo, tendo como base documentos jornalísticos, arquivos da agremiação (atas, boletins, catálogos, imagens e outros), além de entrevistas aos associados, ajudaram, assim, a compor o entendimento das práticas do fotoclube local. A leitura desses documentos permite orientar a direção da investigação, proporcionando o conhecimento da conjuntura geral da instituição e sua postura artística. Com isso, pode-se traçar um diagnóstico do pensamento, do discurso, dos critérios e dos interesses que formam a visão oficial do fotoclube capixaba e seus preceitos fotográficos.

No primeiro capítulo, a atenção incidiu em expor questões relativas ao processo de legitimação da fotografia artística, buscando a compreensão da natureza fotográfica em reflexões teóricas que sustentassem o estudo. Dessa forma, num primeiro momento, buscou-se apresentar a discussão bibliográfica sobre a questão “A fotografia é uma arte?”, que acompanhou, desde sua invenção, a controversa relação da fotografia com a arte. Nesse ponto, a pesquisa trouxe ao tema os principais estudiosos que balizaram o debate, tais como: Philippe Dubois, André Rouillé, Walter Benjamin, Aaron Scharf, Susan Sontag e Annateresa Fabris.

Diante do entendimento das questões referentes ao meio fotográfico, tornou-se importante observar os caminhos que favoreceram, então, a afirmação do estatuto artístico da imagem fotográfica. O estudo orientou-se por tratar de fronteiras que situaram as relações entre fotografia e arte, que podem ser compreendidas por duas diferentes formas: a fotografia como a “fotografia dos artistas” e como a “arte dos fotógrafos”.

A primeira questão abordou as relações da arte contemporânea e da fotografia do século XX, evidenciando, em especial, o uso da fotografia como meio e técnica das propostas artísticas. Também se voltou a apontar para o papel do espaço expositivo no processo de legitimação da fotografia enquanto arte. Contribuíram para o desenvolvimento das questões a esse respeito, além dos já citados autores Rouillé,

¹ O acesso a todas as edições nos arquivos pesquisados não foi possível, pois as coletâneas dos jornais e revistas não se encontram completos.

Scharf e Dubois, também Rosalind Krauss, Cristina Freire, Helouise Costa e Tadeu Chiarelli.

A outra questão proposta, ainda no primeiro capítulo, trata da atuação dos próprios fotógrafos com o meio, destacando como a linguagem fotográfica fora utilizada pela prática fotoclubística em sua intenção de prover o caráter artístico à fotografia. Referenciais nesse ponto são, em especial, os estudos dos autores André Rouillé, Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, Maria Teresa Bandeira de Mello e Annateresa Fabris.

No segundo capítulo, o enfoque foi dado às práticas e atuações engendradas pelo Fotoclubismo na promoção e afirmação da artisticidade da fotografia. Em torno da discussão sobre o fotoclubismo e a prática da fotografia artística, Almerinda da Silva Lopes expõe que:

Para os fotoclubistas, 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.²

Para o estudo, então, considerou-se o contexto histórico do movimento fotoclubista, as atividades e estéticas desenvolvidas pelos fotoclubes, além da percepção das formas que a manutenção da coesão do movimento fotoclubista se estabeleceu a partir das relações dos fotoclubes brasileiros com associações internacionais. Contribuem para o enriquecendo dessas questões, os estudos, além dos já mencionados, também os de Vanessa Sobrino Lenzini e Ana Rita Vidica Fernandes.

Neste capítulo, foram avaliadas as influências das principais tendências fotográficas que orientaram a produção fotoclubista. Demarcou-se a definição de fotografia *moderna*, nos termos propostos pelo estudo de Helouise Costa e Renato Rodrigues, que indica que a experiência brasileira se pautou na pesquisa da linguagem fotográfica se situando, especialmente, na arquitetura e nas formas da metrópole. Na fotografia *moderna* observa-se a utilização de recursos composicionais da imagem, como a desconstrução, a abstração de bases geométricas, as texturas e composições de natureza formal de assuntos a partir do cotidiano urbano.

² LOPES, Almerinda da Silva. **Memória Aprisionada: a visualidade fotográfica capixaba (1850-1950)**. Vitória: EDUFES, 2004. p. 113.

Sob a influência de outra tendência fotográfica, o *pictorialismo*, verifica-se o emprego de processos interventivos sobre o negativo e a cópia, como a introdução ou supressão de elementos, modificação de tons e realces de certos aspectos, e outros. Maria Teresa Bandeira de Mello enfatiza que o *pictorialismo* se funda nos entreamos entre arte e técnica, buscando afirmar o lugar da fotografia no campo da arte, por meio de considerações plásticas da própria pintura.

Já os atributos do fotojornalismo e da fotopublicidade são percebidos, especialmente, pela escolha do assunto e do tratamento estético da imagem. Composições que priorizam abordagens da fotografia com a concepção de arte da vida real, com cenas do cotidiano e do trabalho, e em sintonia com a orientação realista, situam-se com características próximas à fotografia de imprensa. Da fotopublicidade, apreendem-se elementos plásticos que transmitem ao observador a intencionalidade, a mensagem e o discurso através da imagem encenada. As escolhas de cenário, enquadramento e luz, e a ausência de profundidade de campo, por exemplo, são recursos que buscam sugerir e remeter a determinado estilo de vida, um imaginário ou uma narrativa, de forma propositada e preparada.

Finalizando o segundo capítulo, insere-se no contexto de produção fotográfica amadora, o *Foto Clube do Espírito Santo*, agremiação responsável pela promoção dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*. Apresentou-se, dentro do panorama fotoclubista, a atuação do *FCES*, sendo expostas questões pertinentes à sua trajetória no contexto sociocultural da cidade de Vitória e no empenho na difusão e no incentivo da prática da fotografia na localidade e, ainda, na promoção de eventos, como os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*. Para tal, usou-se como referência estudos já realizados a respeito do assunto, como os de Gese Míria L. do Nascimento, Almerinda da Silva Lopes e Claudia Milke Vasconcelos. Acrescentou-se a essa literatura, informações levantadas em entrevistas realizadas com os integrantes da associação, no acervo documental e imagético do *FCES* e em periódicos da época.

Na terceira e última parte, o estudo tratou da investigação acerca do conjunto de fotografias premiado nos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, do período de sua abrangência internacional: 1958 a 1978. Para tanto, verificou-se o processo de seleção e premiação dos Salões, investigando o perfil da comissão julgadora e seus

critérios de avaliação, com o intuito de melhor entender os parâmetros da produção e de avaliação da imagética fotográfica na época referida.

Também foram propostos exames atenciosos dos catálogos elaborados para os *Salões*, tanto da parte gráfica do documento quanto de seu conteúdo informativo. Essa documentação, detentora de vestígios do evento, reafirma, a fotografia artística produzida e selecionada pelas Comissões Julgadoras, orientada segundo os valores estéticos do fotoclubismo. A partir da leitura de tais documentos, é possível compreender a promoção dos Salões capixabas pelo empenho do *FCES*. Dessa forma, entendendo, pois, o Salão capixaba e o *FCES* como instituição seletora de fotografia artística foi possível interpretá-los como parte dos processos de legitimação da fotografia enquanto arte.

Assim, a atuação do movimento fotoclubista, em sua produção imagética amadora, constituiu parte da História da Fotografia. É necessária, então, a recuperação e compreensão da concepção fotográfica, produzida e veiculada através das variadas atividades promovidas por tais associações, para o preenchimento das lacunas existentes sobre o assunto. A leitura dos catálogos dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica* permitiu enxergar os reflexos das concepções e tendências fotográficas difundidas no fotoclubismo, por meio da análise do pensamento, do discurso, dos critérios e dos interesses, que formaram a visão oficial do Salão e seu projeto artístico, político e ideológico.

1 OS PROCESSOS DE LEGITIMAÇÃO DA FOTOGRAFIA ENQUANTO ARTE

1.1 A HISTORICIDADE DO DEBATE ACERCA DA FOTOGRAFIA

Constantemente, ao longo da trajetória da fotografia, vieram à tona discussões quanto à compreensão da definição do meio fotográfico. Sobretudo, no que diz respeito à artisticidade da fotografia, inúmeras foram os questionamentos sobre “A fotografia é uma arte?”. A problemática inclusão da fotografia no gênero Arte não deixava de ter razão, dado o seu paradoxal pertencimento simultâneo ao gênero Ciência. Assim, por sua natureza híbrida, a fotografia proporciona questionamentos infundáveis, pois, pensar a fotografia requer refletir sobre suas múltiplas especificidades e significados.

Desde seu advento, a fotografia foi alvo de definições e descrições que tentavam compreender o meio. Cingindo entre as esferas artística, científica e tecnológica, teorias foram apresentadas em diversos níveis de compreensão. Certamente, o caráter maquinal foi fortemente incorporado e argumentado nos discursos primeiros. Sua dupla natureza de arte mecânica – ao mesmo tempo, uma “arte exata” e uma “ciência artística”³ – despertou fascínio e, assim também, aversão da sociedade burguesa.

Nascida no contexto da sociedade industrial e suas conseqüentes transformações, sob o desejo, latente desde o século XV, de capturar a realidade visual da forma mais fiel e automática, a fotografia responderia, com sucesso, à tal tradução linear do mundo real. A intrínseca relação da gênese fotográfica com os processos mecânicos, aparentemente, resultava na produção de imagens ausentes de qualquer interferência afetiva de seu autor.

Por muito tempo a fotografia figurou sob o ângulo da documentação, em sua função servil e objetiva de assinalar a existência do mundo, tal qual o “isto aconteceu”, de

³ ALINOVI, Francesca. *La Fotografia: l'illusione della Realtà*, In: F. Alinovi & C. Marra, *La Fotografia. Illusione o Rivelazione?*, Bologna, 1981. p. 15. apud FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991. p. 173.

Roland Barthes, que incorpora a ideia da foto aprisionar seu referente.⁴ Servindo, assim, como meio de expressão da sociedade oitocentista - então burguesa, objetiva e racionalista – ávida por registrar suas conquistas e modos de vida, a fotografia era a ferramenta mais adequada a servi-la.

A historiadora Annateresa Fabris, em sua obra *Fotografia: usos e funções no século XIX* (1998) elucida o quão propício foi a ocasião da qual surge a fotografia, dado a conjuntura do momento. Aponta o surgimento da fotografia como consequência de uma série de eventos, tais quais as experiências e os conhecimentos científicos anteriores acumulados e, mesmo, as necessidades da sociedade da época. De tal modo, a fotografia sendo produto do seu tempo, Fabris coloca que:

Talvez não seja arriscado afirmar que a fotografia é a invenção “mais burguesa” ideada pela burguesia em sua tentativa de construir o mundo à própria imagem e semelhança. E a imagem da burguesia do século XIX não podia deixar de ser mecânica, de obedecer às leis de uma difusão capilar, de moldar-se num tipo de desenvolvimento racional, inerente à lógica capitalista, pela qual homens e objetos se equivalem.⁵

O aparecimento da fotografia é compreendido na dinâmica da sociedade industrial, que, então, sustenta as circunstâncias do advento, comporta seu desenvolvimento, modela-a e, também, se serve dela. A fotografia traduz, assim, um sistema de representação que responde às necessidades da sociedade de meados do século XIX.⁶

Por muito tempo a fotografia pouco foi explorada por pesquisas, teorias ou textos que pudessem referenciar sua complexidade. Sendo um novo objeto na sociedade e ausente de reconhecimento cultural, por ora, ocorria que não havia, no momento, qualquer tipo de crítica especializada que contivesse o novo meio em suas especificidades. Mesmo quando mencionada em pontuais ensaios, a generalização e o reducionismo eram latentes nos discursos desses. Além do mais, não existia uma concordância única quanto à significação da imagem fotográfica, sua natureza ou constituição de sua linguagem. Barthes menciona a questão claramente quando se refere à dificuldade existente, ainda na década de 1980, em acomodar a

⁴ BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 14-18 passim.

⁵ FABRIS, Annateresa. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. 2. ed. - São Paulo: USP, 1998. p. 56.

⁶ ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo, SP: Ed. SENAC São Paulo, 2009. p. 31.

fotografia, que por muitas vezes seria tratada de acordo com os conformes técnicos, históricos ou sociológicos, somente.⁷

Uma das definições que a fotografia obteve se aventava pelo detalhamento descritivo do uso de variados materiais e procedimentos técnicos. Em tal proposição, é evidente a distinção da fotografia pelo seu processo técnico, sua tecnologia, sua qualidade de máquina. A propósito, muitos dos inventores da fotografia descreviam sua invenção com base no aspecto tecnológico do meio fotográfico, justificável, pois, de maneira geral, se tratava de indivíduos envolvidos com os aspectos da Ciência. Nicéphore Niépce, William Henry Fox Talbot e Hippolyte Bayard são alguns dos que compartilhavam dessa concepção que entendia, portanto, a fotografia como técnica e não como meio.⁸ Na descrição de Niépce, por exemplo, sobre sua invenção – batizada de “heliografia” – destacam-se os termos técnicos e de descrição processuais utilizados, que dão fundamento para a questão exposta, como: “reprodução automática”; “por meio da ação da luz”; “gradação de tons”.⁹

Por outro lado, a fotografia também foi incluída na conjectura dos sistemas de representação. Aqui, tanto é mencionada a definição do meio por seu processo histórico evolutivo (seguindo a linha que passa por Aristóteles, pela câmera escura até chegar a Daguerre), quanto por abordá-la como solução do problema de representação. Sobretudo, no ponto da representação, trata-se de uma necessidade crescente de se obter a precisão do real, na qual a fotografia se enquadraria com maior objetividade à exatidão pretendida.

A fotografia é exibida como produto lógico da evolução da representação mimética da realidade, o que, como bem coloca a pesquisadora Laura González Flores, direciona a questão para o problema de subjugar a “complexidade de valores e funções das imagens à mera questão de sua verossimilhança e veracidade”.¹⁰

⁷ BARTHES, 1984, p. 16-17.

⁸ A aplicação dessa definição estaria difundida ainda nas literaturas e instituições de ensino de fotografia. In: FLORES, Laura González. **Fotografia e Pintura: dois meios diferentes?** Trad. Danilo Vilela Bandeira: revisão de tradução Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011. p. 90.

⁹ J.N. Niépce. *Memoire on the Heliograph*, In: Trachtenberg, Alan (org.), *Classic Essays on Photography*. New Haven, Leete’s Island Books, 1980, p. 5. apud Ibid., 2011, p. 90.

¹⁰ FLORES, 2011, p. 8.

De todo modo, as discussões em torno da problemática do realismo fotográfico são constantemente levantadas e permeiam muitos dos estudos contemporâneos sobre fotografia. Por tratar-se de características intrínsecas ao meio fotográfico, a dissociação do realismo da fotografia é custosa e vale cautela.

As teorias do semiótico Charles S. Peirce giram em torno da noção de rastro, em que põem de um lado, a representação, o ícone, a imitação como sendo essências do desenho; e do outro, o registro, o índice, o rastro, da fotografia. Desse modo, o autor reconhece na fotografia o caráter indicial por sua conexão física com o objeto que retrata. Assim, dentro desse domínio, o índice peirciano irá conduzir e dominar, desde o início dos anos 1980, discursos acerca da fotografia.

Um estudo essencial na discussão da problemática do realismo fotográfico é a obra *O Ato Fotográfico*, publicado por Philippe Dubois, em 1983. Nela, o autor desenvolve, num traçado histórico, três pontos da relação da imagem fotográfica com seu referente: I. como espelho do real (o discurso da mimese); II. como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução); III. como traço do real (o discurso do índice e da referência).

No primeiro ponto, *discurso da mimese*, Dubois apresenta noções desenvolvidas, sobretudo no transcurso do século XIX. Nesse primeiro momento, então, são atribuídos à fotografia valores morais, como a verdade, aos quais se soma uma capacidade mimética e noções de similaridade, autenticidade, realidade.

Do segundo ponto, Dubois abre espaço para a compreensão de que a fotografia modifica o referente capturado por meio de cortes, gradações tonais e contrastes, cores e enquadramentos, permitindo, então, uma transformação da realidade. O *discurso do código e da desconstrução* vem assinalar, então, a condição da imagem fotográfica ser resultante do processo de criação do fotógrafo e também uma codificação social, portanto, então sempre construída e plena de códigos.

Em seu terceiro discurso, *do índice e da referência*, o autor traz novamente a ideia do referente ao concluir que a fotografia é indissociável da realidade, a câmera só registra o registrável. Por assim dizer, ainda que elaborada técnica, cultural, estética e ideologicamente, sempre trará um traço do real. Por isso, a fotografia em primeiro

lugar é índice e somente depois poderá tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)¹¹.

Rosalind Krauss no texto *Nota sobre el Índice: Parte I* (1976) faz também referência à condição indicial da fotografia. Krauss reflete que a fotografia sendo o resultado de uma impressão física sobre uma superfície fotossensível “é, portanto, um tipo de ícone, o registro visual, que atua como índice de seu objeto. (...) Seu poder responde à sua identidade como índice, e seu significado reside nas modalidades de identificação que se associam ao Imaginário”¹². Neste ponto, Krauss orienta-se pelo ensaio de André Bazin, *A Ontologia da Imagem Fotográfica* (1945), na descrição que ele faz do paradigma indiciário fotográfico, em que a fotografia é o objeto em si, o objeto despreendido dos determinantes temporais e espaciais que o conduzem.

Os estudos de Vilém Flusser, em especial na obra *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (1985), também contribuem para a discussão neste sentido. Flusser trabalha em seu ensaio a fotografia e o universo fotográfico em conceitos subsequentes de imagem, aparelho, máquina, além de outros.

Frente ao fascínio despertado pela fotografia nos homens, essa se serviu, entre outras coisas, de instrumento de registro dos novos hábitos e de inúmeros aspectos da sociedade. De tal modo, desempenhou diversos papéis sociais, sobretudo na documentação, preservação e fixação da memória histórica. Noções de temporalidades são explicitadas pelo historiador brasileiro Boris Kossoy em seu título *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo* (2007). Kossoy compara, diferentemente de Bazin, as possibilidades da fotografia com a de uma máquina do tempo, elucidando que “com a fotografia, descobriu-se que, embora ausente, o objeto poderia ser (re)apresentado, eternamente”. Isso nos remete, também, ao teórico Roland Barthes e sua obra *A Câmara Clara* (1984), em que recoloca a questão de que o *êidos* da fotografia é apontar para a morte indicando o perecível, o que vai morrer ou já está morto. A fotografia, assim, teria por gesto embalsamar seu referente. Portanto, o lugar do objeto é sempre o passado, servindo de uma testemunha daquilo que existiu, o *isso foi*. Assinala, então, a condição indicial da

¹¹ DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Mariana Appenzeller – 14ª ed. – Campinas, SP: Papiros, 2012. p. 51.

¹² KRAUSS, Rosalind. **La originalidade de la vanguardia y otros mitos modernos**. 3 ed - Madrid: Alianza Forma, 2009, p. 216.

fotografia, de necessitar da presença do objeto/referente diante da câmera para que haja a transferência de realidade.

Retornando às considerações de Bazin, que traz a noção de estatuária da fotografia, ao fixar as aparências carnis ela agiria na manutenção dessas feições para o fortalecimento da memória. A teórica Susan Sontag, em *Ensaio sobre a Fotografia* (1981), também trabalha em torno da ideia da memória e morte. Aponta o caráter necrófilo da fotografia em perpetuar aquilo que já foi e que toda imagem fotográfica é um *memento mori*. Continua, expondo que o ato fotográfico é traduzido na participação “da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa (ou objeto)” e “por lapidar e cristalizar determinado instante, toda fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo”.¹³ Completa, ainda, que a imagem fotográfica preenche lacunas no retrato mental que se faz dos momentos do presente e do passado.¹⁴ Dessa forma, segundo Sontag, o fato é dissolvido no instante em que é capturado, sendo ele efêmero e sua memória perpetuada pela imagem fotográfica.

Conforme as discussões, a fotografia carregando, então, noções de memória e passado, verdade e fidelidade ao real, tem o referente sempre presente: acorrentado, não haveria, no sentido indiciário, foto sem alguma coisa ou alguém. E é essa noção indiciária da fotografia que, num dado momento, trará uma objetividade intrínseca que irá nortear os questionamentos sobre o meio.

Segundo discursos da sociedade do século XIX, já referidos, a fotografia se orienta pelo automatismo de sua gênese técnica, ou seja, a imagem surge de modo automático e sem intervenção humana a partir de um procedimento mecânico e de uma ação físico-química. Dubois coloca, nesse ponto, que esse processo reforçaria o grau de fidelidade ao real que a fotografia carregava, diferentemente da obra de arte, a qual seria fruto do gênio, do trabalho e do talento manual do artista.¹⁵

A fotografia, enquanto máquina de ver, proporcionou novas visibilidades ao não dar “somente o que o próprio autor viu e quis representar, mas tudo o que é realmente visível no objeto reproduzido”¹⁶. Nesta perspectiva, estendem-se ao máximo as possibilidades do olhar humano para ampliar o mundo tornando visível aquilo que

¹³ SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 15.

¹⁴ Ibid., p. 22.

¹⁵ DUBOIS, 2012, p. 27.

¹⁶ ROUILLÉ, 2009, p. 41.

não o era. A imagem-máquina traz a crença da exatidão, da verdade, da própria realidade em suas funções documentais.

Segundo Dubois, o surgimento da fotografia causa entre os artistas e em toda a sociedade oitocentista um misto de medo e atração. E neste contexto, questões sobre o estatuto da imagem fotográfica como meio de produção de arte dividiriam as opiniões em duas: os que reconheciam a arte fotográfica e os que refutavam tal conceito. Prova disso, são as declarações pessimistas de Charles Baudelaire, poeta e teórico da arte francesa, quanto à nova técnica, em que deixa transparecer claramente seu temor da fotografia, filha da indústria, em substituir a pintura, a arte, uma vez que:

(...) os progressos mal aplicados da fotografia contribuiriam (...) para o empobrecimento do gênio artístico francês. (...) Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É portanto necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e artes (...) 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!¹⁷

Baudelaire deixa evidente, o quesito popularidade da fotografia ao abordar a fácil assimilação da imagem técnica em sua “aliança natural” pela “idiotice da multidão”. O crítico, ainda, determina que a fotografia se coloque em seu lugar de instrumento da memória documental do real, e deixe, assim, a criação a quem lhe caiba, à arte.

A ideia da máquina como produtora única da fotografia é reforçada mais uma vez em *The Pencil of Nature* (1844-1946), o primeiro livro ilustrado com fotografias, de autoria do inventor do calótipo, o inglês William Henry Fox-Talbot. O inventor enfatiza a câmara como uma nova forma de anotação e que tal teria caráter impessoal, por registrar uma imagem naturalmente, somente pelo intermédio da luz, ou seja, sem qualquer interferência do homem.¹⁸ A fotografia se daria, então, “pela única ação da luz, sem qualquer ajuda do lápis do artista (...) as próprias pinturas do sol.”¹⁹ No título de sua obra – *O lápis da natureza* – termo que escolhe para se referir à fotografia, no entanto, Talbot esboça o impasse existente entre ciência e arte.

¹⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Le public moderne et la fotografia*, em *Salon* de 1959. Retomado em Ch. B., *Curiosités esthétiques*, Paris, Garnier, col. Classiques Garnier, 1973. apud DUBOIS, 2012, p. 29.

¹⁸ DUBOIS, 2012, p. 32.

¹⁹ W. H. Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, New York, 1969, s.p. apud FABRIS, 1998, p. 174-175.

O estudioso francês Pierre Bourdieu, no entanto, em sua obra publicada originalmente em 1965, *La fotografia: un arte intermedio*, menciona tal questão ao dizer que ainda que a produção da imagem seja concedida pelo automatismo da máquina, existe, no ato fotográfico, uma seleção de valores éticos e estéticos determinados pelo fotógrafo e pela câmera, em que “cada grupo seleciona um intervalo finito e um conjunto de temas, gêneros e composições”.²⁰ Desse ponto, a “desconstrução do realismo fotográfico”, postulado, por Dubois, enquanto um dos discursos da fotografia, entra em questão: a câmera não apresenta neutralidade ou inocência em seu ato, transforma o real com a subjetividade do fotógrafo, da câmera e, também, do fotografado, os quais são agentes participantes da construção desse código, ao se trabalhar com a própria realidade do meio.

Barthes, ao dizer que o órgão do fotógrafo não é o olho mas o dedo, revela que a fotografia por si só não significa, apenas *indica*, “ela aponta com o dedo um certo *vis-à-vis* e não pode sair dessa pura linguagem dêictica”²¹. Por essa noção, a fotografia ao invés de registrar a realidade tornou-se essa realidade, numa confusão das noções de realismo e realidade ²². Ocorre que, ao carregar seu referente, a fotografia confunde-se com ele, generalizando toda uma realidade.

As imagens fotográficas detêm dados iconográficos acerca da realidade. Isso proporciona que tais representações visuais adquiram valor nas linhas da pesquisa e interpretação nas ciências. Nesse sentido, no impulso de registrar aspectos do mundo que ainda não eram conhecidos, fotógrafos passam a realizar missões e acumular tomadas parciais de vistas e monumentos. O acesso a esse mundo de aparência, do documento fotográfico, em que se tem preservado as formas do referente, pelo seu congelamento num instante de espaço-tempo, traz, contudo, um mundo inimaginável.

O conteúdo da imagem fotográfica reúne uma série de elementos icônicos formais e culturalmente codificados em imagem, desde que passam a existir. A corporificação do documento fotográfico carrega traços históricos transportados de sentido iconográfico. A partir de sua desmontagem, o processo de construção de realidades

²⁰ BOURDIEU, Pierre. *La fotografia: un arte intermedio*. Trad. Tunuma Mercado – México: Nueva Imagen, 1979. p. 21.

²¹ BARTHES, 1984, p. 14.

²² SONTAG, 2006, p. 85.

nas relações de registro/criação e documento/representação será apontado juntamente com a sua natureza ficcional – constituídas num conjunto de manipulações que ocorre antes, durante e depois da produção da fotografia.

A difusão da ideia da fotografia como imagem verídica estaria sustentada em função da crença de que torna o real verossímil e, também, por sua natureza mecânica, automática. Contudo, como mostra André Rouillé, não existe a relação binária entre o real e a imagem, entre eles “sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos.”²³.

O curso da fotografia de relacionar as imagens à existência prévia das coisas acaba por reduzir a fotografia ao seu princípio técnico, de mecanismo de registro, de índice. Isso dissimula a sua noção de ser construída, fabricando e produzindo mundos, tanto como documento, quanto como expressão. Para tanto, é necessária uma leitura não somente da ontologia da fotografia, mas de seu contexto histórico, social e de suas práticas.

Nas elucidações a respeito da fotografia, muitas vezes, são adotados parâmetros reducionistas à definição do meio fotográfico. Por ora, identificam a fotografia somente sob os espécimes técnicos de caráter mecânico e documental; outros seguindo o conceito de sistema de representação da realidade; ou discutindo a artisticidade do meio; e mesmo defendendo uma autonomia do gênero fotografia em contraposição ao da pintura.

Por entre definições e classificações do meio fotográfico, pode-se compreender que, em parte, todos abrangem de alguma forma a essência da fotografia e a explicam parcialmente. Pois a fotografia não se esgota em uma única definição. É explicitamente híbrida.

Reflexões sobre a significação da imagem fotográfica, sobre a natureza e a constituição de sua linguagem e sobre as especificidades da fotografia como arte não deixaram de ser feitas. Boris Kossoy, alerta, contudo, para a ingenuidade ao se abordar conceitualmente a fotografia sem levar em conta que, na verdade, se trata de uma representação elaborada cultural, estética e tecnicamente. Kossoy procede

²³ ROUILLÉ, 2009, p. 19.

expondo que o processo de construção fotográfico se revela a partir da incursão de três etapas: o processo de construção do fotógrafo; o uso da fotografia ou aplicação por terceiros; e as leituras dos receptores da imagem.²⁴ Assim, a subjetividade do fotógrafo, a afirmação de sua individualidade e as relações travadas com os modelos trariam a expressividade do meio.

A partir do século XX, a questão em torno da fotografia ser uma arte cessa, como coloca Philippe Dubois, não só de ser posta em discussão como de ter sentido. Abre-se, nesse momento, para uma consciência ampliada das relações entre arte e fotografia.

É nesse sentido, numa tentativa de se esquivar de debates travados sob uma perspectiva superficial da questão de orientar se a fotografia é ou não arte, que Walter Benjamin, em seu ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), levanta o questionamento de se “a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte”.²⁵ As considerações de Benjamin afirmam, de tal modo, que mais do que discutir a existência de um valor artístico na fotografia antes seria apropriado pensar o que ela provoca na noção tradicional de arte.

A “queda da aura” da imagem técnica reprodutível, sustentada por Walter Benjamin, acarretaria nesta mudança do próprio estatuto da arte da modernidade, em que a autenticidade e unicidade dão lugar à existência serial e à natureza aberta e fragmentária da obra de arte. Nas palavras de Benjamin, “no momento em que o critério da autenticidade deixa de se aplicar à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis, a política”.²⁶

A respeito das relações que se formaram ao longo do tempo entre arte e fotografia, Dubois frisa:

Ora, durante um período essencial do século XIX era a fotografia que vivia numa relação relativa de aspiração rumo à arte, ora, ao longo do século XX, será antes a arte que insistirá

²⁴ KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. (org.) **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, CNPQ, 1998. p.46.

²⁵ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. - São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 176.

²⁶ Ibid., p. 171-172.

em se impregnar de certas lógicas (formais, conceituais, de percepção, ideológicas ou outras) próprias da fotografia.²⁷

É neste ponto do curso da arte que a fotografia projeta a necessidade de se fazer uma busca crítico-ontológica, por fim almejando sua identidade própria de uma linguagem artística autônoma.

De certo, a partir do momento em que a fotografia passa a definir seu papel como meio de expressão independente da pintura, surgem conceitos a respeito do princípio automático do processo fotográfico na arte.²⁸

Diante de tantas definições, teorias e propostas para a fotografia ao longo dos tempos, torna-se manifesta a pluralidade de faces e realidades que detém o meio. Para Barthes, ademais, a fotografia é inclassificável. Alerta, ainda, que “seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos.”²⁹ Concordando com Barthes, Rouillé conclui ser a noção da fotografia interposta, assim, por uma “série infinita de outras imagens, invisíveis.”³⁰

1.2 A FOTOGRAFIA ENQUANTO MEIO E TÉCNICA DE PRÁTICAS ARTÍSTICAS

Com a consciência, afinal, das infinitas possibilidades técnicas, estéticas e artísticas oferecidas pela fotografia, não delongaria para que tais artifícios fossem apropriados por artistas, em distintos momentos da História da Arte e por diversos modos de operações. A incorporação da fotografia no processo artístico iria, paralelamente, acelerar o crescente procedimento de alteração da função social da arte. Igualmente, as relações que a fotografia traçaria com as práticas artísticas, além de proporcionar transformações no estatuto da arte, viriam, também, por agir na

²⁷ DUBOIS, 2012, p. 263.

²⁸ SILVEIRA, Luciana Martha. A (Ir)realidade da cor na fotografia. In: ARAÚJO, Denize Costa (org.). **Imagem (ir)realidade**: Comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 204.

²⁹ BARTHES, 1984, p. 16.

³⁰ ROUILLÉ, 2009, p. 19.

mudança do paradigma fotográfico, ocorrida, sobretudo, na passagem do moderno para o contemporâneo.

Em sua função servil, seja da arte ou da ciência, a fotografia é projetada na configuração de diferentes práticas, usos, formas e produtos. Sendo plural, permite ser criada, transformada, forjada e, ainda assim, coexistir de modo bilateral ao longo de sua história. A afluência da fotografia entre os diversos domínios pode ser lida perante a infinidade de usos permissivos a cada esfera, que, por resultado, conformam novas definições, novos modos e novos formatos da fotografia. Diante disso, André Rouillé, autor de *A Fotografia: entre arte e documento* (2009), propõe percorrer tal questão em três partes: uma transição (entre documento e expressão), uma fronteira (entre fotografia e arte) e uma fusão (arte-fotografia).

O autor ainda se propõe a delinear um histórico das funções da imagem na arte e descreve os papéis desempenhados pela fotografia. Didaticamente, esboça ao menos quatro destes papéis que a fotografia, então, se prezaria: o de rejeitada pela arte, no contexto do Impressionismo; o de paradigma da arte, por meio das propostas artísticas de Marcel Duchamp; o de ferramenta da arte (por artistas como Francis Bacon, Andy Warhol, cada um à sua maneira); e de vetor da arte, como meio para as artes conceituais, a arte corporal, a Land Arte.³¹

Se, então, a fotografia seria aplicada de tantas formas pela arte, seu caráter artístico não poderia estar mais evidenciado. Contudo, de todos os papéis definidos e exemplificados por Rouillé, a fotografia estaria sendo utilizada como meio e técnica das propostas artísticas, e não com o fim de legitimação da fotografia no âmbito artístico. Têm, entretanto, tais práticas, atuação significativa nos processos de legitimação da arte fotográfica, embora agindo de forma indireta e sem intenção imediata para tal.

O estudioso Peter Galassi defende a ideia de a fotografia ser produto próprio e direto da arte. Galassi observa, então, que a fotografia “não é um bastardo depositado pela ciência na porta da arte, mas um filho legítimo da tradição pictórica ocidental”. Tal ressalva corrobora com o potencial artístico pertencente à fotografia, além de

³¹ ROUILLÉ, 2009, p. 20.

certificar a rivalidade que iria se postergar entre a fotografia e o gênero da pintura, sobretudo.

A era industrial do século XIX trouxe efeitos sentidos pela pintura que estabeleceria uma nova prática pictórica e traria renovações na arte. Neste momento, simultaneamente, não só os efeitos das possibilidades da fotografia teriam impacto sobre a pintura, mas, também, as revoluções da indústria. Os valores manuais da pintura, portanto, seriam revistos pela intensa transformação que a fabricação industrial traria em seu ofício.³²

Esse momento se traduz na instauração de novas concepções da representação, em que uma nova prática pictórica se forma. A pintura, neste momento, se vê impregnada de artifícios naturais da prática fotográfica – indo do imaginário à percepção; da memória à presentificação – o que significaria “submeter a pintura à nova lei que a fotografia está instaurando: a contiguidade entre a coisa e sua imagem.”.³³

Assim, de “rejeitada pela arte”, pelas palavras de Rouillé, a fotografia encararia seu primeiro desafio com a arte: o impressionismo. Uma arte distante dos preceitos da pintura clássica, mas intimamente atrelada ao paradigma fotográfico. O uso do elemento estético luz, a qualidade do modo de presença no aqui e agora, a captação do real natural - pela fotografia e pelas telas impressionistas - revelariam um período de surgimento de visibilidades modernas.

De todo modo, não se questiona a atuação da fotografia, ao menos de forma indireta, nas obras impressionistas. A revolução óptica proporcionada por esses artistas, com os artifícios da luz e o naturalismo com que se ideavam os quadros, na

³² Uma das mudanças significativas, neste sentido, seria a comercialização dos tubos de tinta em detrimento da artesanal preparação das cores. Mais que um simples desenvolvimento material do processo artístico, a entrada do tubo de cores no repertório do artista transformaria de todo modo a relação do pintor com a arte. Assim, pela praticidade do fácil transporte, o tubo ampliaria as possibilidades de se fazer pintura: ao permitir sua prática ao ar livre, o pintor é alforriado do ateliê e suas convenções; o artista e o objeto ganhariam uma aproximação; e, ainda, a obra não se limitaria em ser produto de procedimentos fracionados e praticados através do esboço, da memória, do imaginário.

³³ ROUILLÉ, 2009, p. 290.

verdade, se resumia a um “extremismo perceptivo” muito relacionado à própria fotografia.

Aaron Scharf, em *Arte y Fotografia* (1994), no entanto, complementa o diálogo entre a fotografia e o impressionismo com o termo “uso clandestino da fotografia” como definidor da atitude impressionista para com a fotografia. Cabe aqui entender a intenção do autor em ressaltar, assim como Rouillé o faz em outras palavras (a fotografia sendo “rejeitada pela arte” impressionista), o modo com que os impressionistas manifestam como são afetados pela fotografia. De fato, diante da hostilidade com a fotografia, é pertinente expor que tais artistas não reconheciam publicamente o uso de seus recursos.

Vários são os exemplos tomados por Aaron Scharf que corroboram com o *uso clandestino* da fotografia pelos impressionistas. Embasado em outros estudiosos do assunto – como François Daulte, Gaston Poulain e George Heard Hamilton – o autor menciona quadros de Monet (*Femme en blanc au jardin*, 1867 e *Rouen Cathedral*, 1890) e também, de Jean Frédéric Bazille (*Jeune homme nu couché sur l'herbe*, 1869) que teriam sido embasados em fotografias, utilizando-as como material de consulta e modo de memória para a execução das obras. De outro modo, entre os adeptos à aceitação da incorporação da fotografia na arte, o pintor Paul Cézanne já utilizaria a fotografia sem reboço, explorando a forma fotográfica, e “considerando-a como um tipo de imagem distinta de que serve ao artista para interpretar a natureza.”³⁴

³⁴ SCHARF, 1994, p. 370-371.

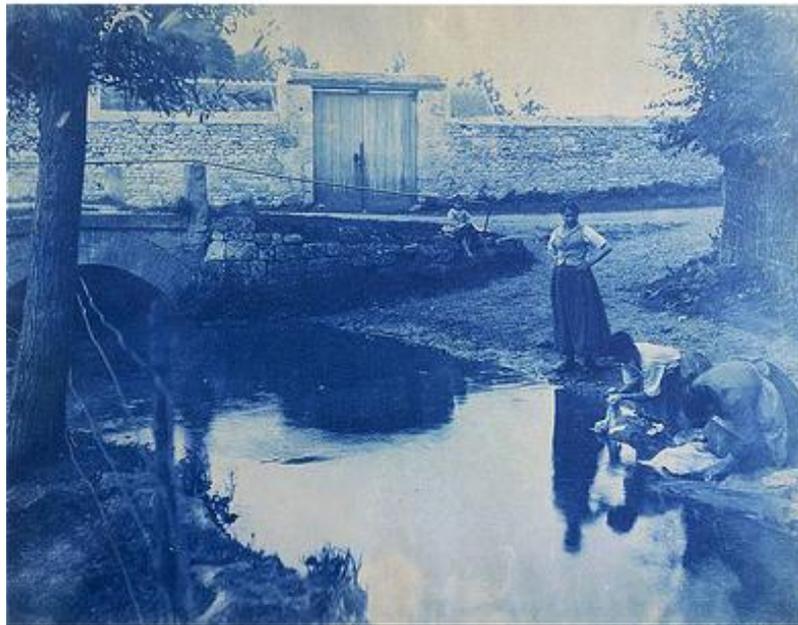


Imagem 1 e 2 – (Pintura e Fotografia) Theodore Robinson, *Women by the Water*, c. 1891.
Terra Museum of American Art, Chicago, Illinois (EUA).
Fonte: <http://www.terraamericanart.org/>

Ainda que não se possam alocar os impressionistas em uma academia homogênea ou movimento definido, é possível traçar certos princípios comuns na pintura desses artistas de fins do Oitocentos. Em todo caso, pelos impressionistas, admitindo ou não seu uso, sabe-se que a fotografia era incorporada por eles no processo artístico. Dessa forma, embora idealizassem produzir quadros impressionistas sendo *pinturas* da natureza, se poderia avaliar se, no entanto, não se faziam *espelhos* da natureza.³⁵

³⁵ SCHARF, 1994, p. 190.

Para muitos, então, a representação de seus temas se daria não como seus olhos veriam o entorno, mas como o captaria o aparelho fotográfico. A máquina se fez instrumento de contato com as condições físicas da natureza. Aqui, a verdade óptica seria traduzida em verdade pictórica.

A observância do longo tempo de exposição necessário para se produzir fotografias, em seus primeiros tempos, bem como o contexto da *Belle Époque* europeia de profundas transformações culturais que refletiram em novos modos de pensar e viver o período, permitiram uma das inovações do impressionismo: o efeito de movimento. Através da percepção fotográfica, introduz-se uma nova dimensão na noção do aspecto temporal, de modo que estivesse por indicar uma ação e a apreensão de vários tempos no quadro. Isso transformaria o então processo de síntese, de fração do tempo, que a pintura sustentava.

André Rouillé explana sobre a relação conflituosa entre a pintura (impressionismo) e a fotografia, destacando que essa última tivesse alcançado o feito de “desterritorializar a pintura e empurrá-la para novos territórios”.³⁶ Neste ponto, percebemos como a fotografia permitiu a abertura expressiva da pintura, sem que, a batalha entre fotografia e arte cessasse.

A conquista da autonomia da arte, podendo ser sentida primeiramente nas experiências impressionistas, muito se prestou a partir do contato e de reflexões acerca da fotografia. Neste momento, “a arte libertou-se de suas servidões seculares (...) para apresentar-se, pela primeira vez, como um fim em si, isto é, como fenômeno estético e mais nada”³⁷, seguindo, enfim, seus próprios preceitos e fundamentos, sem que estivesse puramente limitado às exigências externas das demais esferas, tais como as de ordem religiosa ou política.

A renovação estilística impulsionada na pintura ocidental, a partir de fins do século XIX, traçou rumos novos na História da Arte. Tanto nas manifestações mais afinadas com o que seria a primeira experiência moderna da arte, quanto nas vanguardas posteriores a ela, é possível dispor que grande parte da produção pictórica, a datar

³⁶ ROUILLÉ, 2009, p. 292.

³⁷ PEDROSA, Mario; ARANTES, Otilia B. F. **Forma e percepção estética**: textos escolhidos II. São Paulo: Edusp, 1996. p. 244.

de então, pode ser lida como uma série de desdobramentos e reações ao movimento impressionista.

O uso da fotografia pelas práticas artísticas, ainda que polêmico, não foi interrompido com a experiência impressionista. Tal questão da incorporação dos fundamentos e conceitos fotográficos por artistas é frequente em discussões de muitos estudiosos da arte e, também, de especialistas da fotografia.

Rosalind Krauss traz textos fundamentais que norteiam a discussão, como o *Os espaços discursivos da fotografia* (2006) em que trabalha sobre a obra do fotógrafo Eugène Atget e o entendimento de fotografia como arte. Diante das transformações ocorridas dentro do âmbito artístico, como as mudanças direcionadas ao papel do artista, Krauss discute sobre a possibilidade, criada pelos especialistas em fotografia, de se aplicar conceitos fundamentais do discurso estético à fotografia do século XIX, a fim de, assim, obter a afirmação da fotografia como arte. Neste sentido, a autora trabalha sobre conceitos próprios da História da Arte - de artista, carreira e obra – aplicados à fotografia.

Apresentam-se, também, diversas expressões artísticas no estudo *A arte é (tornou-se) fotográfica?* (1998), de Phillippe Dubois. Na proposta de apresentação de Dubois, são relacionadas as propostas artísticas desde Marcel Duchamp, que incorpora o fundamento do ato fotográfico em suas obras, passando pelo Suprematismo - esboçando os inícios da abstração com o uso da fotografia aérea -; indo pelo Dadaísmo e Surrealismo – com as diversas técnicas de transformação do real, como a solarização, fotomontagem, fotogramas -; nas expressões norte-americanas com o Expressionismo abstrato, a Pop Art, o Hiper-Realismo; até a arte conceitual, foto-instalação e outros. O autor assinala neste percurso, assim, as relações da arte moderna e contemporânea com a fotografia, no século XX.

Em sua reflexão, Dubois propõe uma refiguração do percurso histórico das diversas posições defendidas, no decorrer da história, pelos críticos e teóricos da fotografia quanto ao princípio de realidade – próprio à relação da imagem fotoquímica com seu referente.

Se, entretanto, partir-se da premissa de focar unicamente a abordagem ontológica da fotografia, como rastro ou índice, pode-se, contudo, reduzir o entendimento de

fotografia. Ficaria, então, restringido ao seu funcionamento mecânico, à sua impressão ou marca luminosa automática, ao princípio técnico erroneamente tido como automático, quando, no entanto, a fotografia constrói mundos e é construída em todo seu ato.

Em princípios do século XX, o artista francês Marcel Duchamp iria usar a concepção fotográfica em seu pensamento artístico. Com Duchamp, a arte se expandiria ao conceitualismo dos princípios básicos da fotografia. O rompimento com o que chamava de “arte retiniana”, isto é, a representação “clássica” pela arte, ocorre, a inserção no princípio constitutivo da arte. Com isso, “o ato (fotográfico ou pictural) tornou-se absolutamente essencial; a obra é apenas um traço seu.”³⁸.

O autor André Rouillé traz para a discussão ao menos três relações diretas que Duchamp traçaria com a fotografia. Entendendo que o uso da fotografia pelo artista se daria de forma mais paradigmática que instrumental, Rouillé aponta para que seriam, para ele, os princípios da fotografia na arte moderna: a “escolha”, o “registro” e o que nomeia como “o olhar, o atraso”. Em outras palavras, o autor se debruça por estabelecer a relação de Marcel Duchamp com a fotografia a partir das etapas que interpõem o fazer fotográfico.

Neste ponto, ao eleger a relação do procedimento de “escolha”, ou “seleção-registro”, que a fotografia impõe em seu processo, e pela atuação de Duchamp, Rouillé trabalha em cima do exato momento do ato fotográfico, em que a atividade de “escolha” incide na seleção do recorte espaço-temporal. Dessa forma, o enquadramento da cena ao quadro fotográfico e a escolha do momento do registro viriam a decompor as condições anteriores de criação da arte.

Responsável pelo conceito de *readymade*³⁹, Duchamp introduz a ideia do objeto “pronto”, já existente e frequentemente utilizado no cotidiano, como objeto de arte. Com o *readymade*, assenta uma analogia com o princípio de “escolha”, como na fotografia, ao impor a atividade de seleção do objeto pronto, já que o “fazer” a obra

³⁸ DUBOIS, 2012, p. 257.

³⁹ O termo *readymade* foi criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar um tipo de objeto de arte, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias).

não se estabelece. Desse modo, o artesanal saber-fazer do artista dá lugar para o saber-escolher, ou saber-enquadrar, o objeto e, assim, origina a obra.

Mais que estabelecer a noção de que a fotografia viria a criar uma abertura expressiva à pintura em suas representações, é posto que a arte extraísse, a partir de então, “das condições epistêmicas da fotografia, possibilidades singulares de renovação de seus processos criativos e de suas apostas estéticas principais.”⁴⁰

A questão levantada pelo *readymade* pode sugerir, ainda, a ideia de que qualquer um pode colocar um qualquer objeto como arte ou de que todos podem ser artistas. O sentido da genialidade do artista ou de todos os “a priori” para ser artista é rompido com a questão posta pelo *readymade*. Não se faz imperativo o exercício da academia, a prática do ateliê ou, ainda, os estudos eruditos. Com o *readymade*, o produtor (o artista) e o receptor (o espectador) se igualam ao colocar o objeto como arte. Sem qualquer diferença técnica entre fazer e apreciar arte, o teórico Thierry de Duve, em seu texto *Kant depois de Duchamp* (1998), expõe que dessa forma “o artista abriu mão de qualquer privilégio técnico em relação ao leigo” e, com isso, “a profissão de artista foi esvaziada de todo seu *métier*”.⁴¹

Ambos, então, fotografia e *readymade*, se situam na seleção de coisas do mundo material para transformá-las em obras de arte, juntamente com a atribuição do valor artístico pela instituição de arte. A relação do *readymade* duchampiano com a fotografia se daria, ainda, no ato do “registro”. O “registro”, abrangido por Rouillé, comporta todo o ato de ratificação do objeto como arte, por meio de um local institucional, seja ele um museu, um salão, uma galeria ou uma academia. Paralelamente, o autor relaciona com o ato de registro químico que a fotografia incorpora em seu processo, o qual converte da máquina-fotografia, a coisa “escolhida” pelo fotógrafo, em imagem. Dessa forma, da máquina-instituição, o *readymade* se transmuta em obra. Como com a fotografia, ocorre o deslocamento do objeto de seu meio para outra moldura quando da apropriação do objeto/imagem.

O que seria discutido mais tarde por Dubois, e tantos outros teóricos, quanto aos fundamentos do ato fotográfico e do pensamento fotográfico, a arte, dita abstrata, já

⁴⁰ DUBOIS, 2012, p. 258.

⁴¹ DE DUVE, Thierry. **Kant depois de Duchamp**. Revista do Mestrado em História da Arte, EBA/UERJ. Rio de Janeiro, 2º semestre, 1998. p. 128.

semearia em seu discurso. Por dispensar a materialidade habitual do objeto na obra, por fazer dele um *rastro*, por envolver novos conceitos relativos à realidade na arte, então, se aproximaria de discussões levantadas sobre a fotografia em razão da implicação do índice peirciano.

Com isso, se partirmos da proposição de discutir questões da incorporação dos fundamentos fotográficos, logo, nos coloca imprescindíveis, também, traçar reflexões sobre a linguagem fotográfica.

O autor Phillipe Dubois traz questões em torno das relações da fotografia e a arte contemporânea em seu texto⁴² apoiando-se, inclusive, nas ideias de Walter Benjamin que diz que “tudo muda, contudo, se da fotografia como arte passa-se à arte como fotografia”⁴³. A colocação assegura uma descontinuação da questão da fotografia se impregnar de artifícios da arte em função de obter o status artístico, tal qual era recorrente no momento do Oitocentos, para, numa inversão, pôr em evidência o fato da arte contemporânea ocidental absorver os fundamentos da fotografia.

Tem-se, então, a arte se pautando de certas lógicas formais, conceituais e de percepção próprias ao dispositivo fotográfico. Rouillé distingue que, como uma potência virtual, a fotografia manifestou-se e se atualizou na arte, através dos modos de ferramenta, vetor e material.

Neste sentido, a abstração suprematista, que usava, especialmente, a fotografia aérea, ampliaria não só a percepção, mas também a concepção e a representação de novos espaços por meio do uso da fotografia. O vínculo com esse gênero fotográfico específico permitiu a criação de imagens que dessem destaque a novas perspectivas, agindo na transformação de paisagens terrestres, na ausência de profundidade, tendo, por fim, a produção de formas achatadas, abstratas, codificadas aos olhos dos homens. Desse modo, artistas como Kasimir Malévich, El Lissitsky, Rodtchenko ou Laszlo Moholy-Nagy, criaram novos universos, inconsistentes com a representação espacial, a partir da perspectiva monocular. Toda experimentação frente à fotografia aérea “forneceu instrumentos conceituais às

⁴² DUBOIS, Phillipe. A Arte é (tornou-se) fotográfica? In: DUBOIS, 2012, p. 251-308 passim.

⁴³ BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, 2012, p 97.

atitudes inaugurais da abstração da arte”⁴⁴, e, assim, abriram-se construções de formas de relação do sujeito com o espaço aéreo na arte abstrata, como com Jackson Pollock e seu processo pictural deslocado pelo gesto, pelo movimento, pela percepção.

Traçar significados, criar símbolos, universos ou poéticas também são efeitos proporcionados pela relação da fotografia com as práticas dadaísta e surrealista. A partir do uso de técnicas que decodificam o real, – fotogramas, colagens, fotomontagens, sobreimpressões – a lógica do índice peirciano entra em questão, novamente, quando compreende a ideia do registro de uma marca física, um vestígio, um traço do real. É nas mãos de artistas, tais como Man Ray, Raoul Hausmann, Max Ernst e, mais uma vez, Moholy-Nagy, que a fotografia seria pluralizada por diversas combinações de ideias, acoplada a infinidade de materiais e processos de manipulação.

No período entre os anos de 1960 e 1970, a fotografia, sendo uso de artistas em seus projetos, deixa de ser somente uma fonte de documentação para tornar-se um canal de transmissão do processo artístico. Além disso, é recorrente que a fotografia integre o próprio processo de elaboração do trabalho, sendo assim um elemento operatório do pensamento plástico. Dubois deixa evidente essa questão quando diz que:

Depressa ficou claro que a fotografia, longe de se limitar a ser apenas o instrumento de uma reprodução documentária do trabalho, que interviria depois, era de imediato pensamento, integrado à própria concepção do projeto a ponto de mais de uma realização ambiental ter sido elaborada em função de certas características do procedimento fotográfico, como, por exemplo, tudo que se refere ao trabalho do ponto de vista.⁴⁵

Na cena artística norte-americana dos anos de 1960, o *artista-máquina* fundador da *Factory*⁴⁶, Andy Warhol, com os princípios de contaminar a arte com os processos industriais, mecânicos, traçando afinidades com a cultura de massa, com vetores da tradição popular e, com isso, avocando a *construção* de obras, agiria na *despictorialização* da arte. Não só Warhol, mas outros atores da Pop-Art americana – tais quais, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Tom Wesselman - utilizariam a

⁴⁴ DUBOIS, 2012, p. 265.

⁴⁵ DUBOIS, 2012, p.285.

⁴⁶ *Factory* trata-se do ateliê do artista Andy Warhol que, contaminado pela cultura industrial, deu sentido a toda uma produção de obras de arte baseada na construção das mesmas em processos reprodutíveis, seriais e da relação entre a arte e a vida, isto é, a reprodução de objetos do cotidiano.

mecanização do procedimento artístico, através das imagens tecnológicas, como a fotografia, para embasar a sua concepção de arte com valores centrados na cultura industrial, da sociedade de consumo. Especialmente com Warhol, abole-se o autor, o gesto e a expressão em favorecimento da serialização, do objeto de consumo, da despersonalização, do cotidiano, do anonimato. Diante disso, Philippe Dubois registraria os percursos da plural Pop-Art como o *culto à impersonalidade*. Dessa prática artística, os valores mecânicos, seriados, reproduzíveis denotariam aproximações com a fotografia e demais técnicas fotomecânicas.

Rosalind Krauss ao inaugurar o conceito “arte do índice”, ou “fotográfica”, elege o índice como componente fundamental para a arte contemporânea. Reconhece, por exemplo, na obra de Duchamp os primeiros sintomas do novo procedimento estético, ao estabelecer parentesco com os elementos de impressão, vestígio, essenciais no processo fotográfico. Com isso, toda prática artística indiciária seria fotográfica. A arte contemporânea seria marcada, assim, pela fotografia. Introduce-se uma arte cuja difusão é permitida pela representação fotográfica, em que a introdução das discussões sobre a originalidade da obra de arte se transforma em campo fértil para a aceitação do procedimento fotográfico como artístico. Diante disso, Douglas Crimp manifesta que a fotografia

tenha subvertido o julgamento da arte é um fato que o discurso do modernismo achou necessário reprimir [...] O pós-modernismo refere-se à dispersão da arte, sua pluralidade [...]. porque todo trabalho de arte é sustentado para ser absolutamente único e original.⁴⁷

Um exemplo é a obra *One and three chairs*, de Joseph Kosuth, de 1965, que combina uma cadeira real com duas outras representações do mesmo objeto: uma fotografia (índice) e uma definição semântica da palavra cadeira, extraída do dicionário. Com isso, o autor deixa claros os limites da representação e lança um conceito de fotografia para dentro da obra de arte.

⁴⁷ CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 99.



Imagem 3 - Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965.
The Museum of Modern Art (MoMA), New York (EUA).
Fonte: <http://www.moma.org/>

De toda forma, a fotografia ocupa lugares de consideração particular em cada forma de arte. Para fins de documentação de uma *Performance*, de modo processual na *Body Art*, enquanto testemunho da *Land Art*, a fotografia se faz prova da existência do trabalho, integra como instrumento no processo de construção da obra e, por vezes, tem seu ato confundido com a mesma.⁴⁸ Em muitas, perpetua a obra, mantendo sua integridade física congelada no rastro do tempo-espço, agindo, assim, contra a desmaterialização ou a invisibilidade da obra. É como coloca Tony Godfrey, a respeito da utilização da fotografia pela proposta Conceitual, que “a fotografia nunca é inocente, mas estruturada pelas formas de representação que são sempre ideológicas” e, então, é preciso se situar que “a arte Conceitual trata de como as fotografias são usadas para criar significados.”⁴⁹

O autor brasileiro Tadeu Chiarelli traz, em *A fotografia contaminada* (1994) e, também, em *Fotografia no Brasil: anos 90* (1997), reflexões acerca da apropriação da fotografia por artistas, além de apresentar as produções de artistas que ampliaram o meio fotográfico. Chiarelli nos permite um panorama da cena fotográfica brasileira e, também, um diálogo com a cena internacional.

⁴⁸ FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: MAC: Iluminuras, 1999. p. 95.

⁴⁹ GODFREY, Tony apud FREIRE, 1999, p. 95.

Diante do percurso da fotografia, Chiarelli entende, e se propõe a apresentar, o que chama de “fotografia contaminada”, no cenário dos anos de 1960 adiante. Defende uma fotografia *contaminada* pelos sentidos, práticas e vivências de seus autores, e o uso manipulado do processo fotográfico com os outros meios de expressão. E é com uma expressão similar – no momento em que os pintores permitem a *contaminação* de suas obras pela fotografia – que Douglas Crimp enxergaria indícios para a “morte da pintura” e que, diferentemente, o filósofo Arthur Danto atentaria para “o fim da exclusividade da pintura pura como veículo da história da arte”⁵⁰.

Assim, na Arte Contemporânea, ainda que a questão da crença na veracidade da imagem seja constante - mesmo nos dias atuais – é latente, também, a presença da fotografia como forma de expressão. Rosalind Krauss explicaria a atribuição do conceito de índice, ou traço do real, como um golpe no *continuum* do tempo e do espaço, uma ferida no real. A retenção de algo da existência do referente, não implica, contudo, que seja análogo a ele. Neste sentido, Danto observa que compete reconhecer que o ato fotográfico age no rompimento de “uma Gestalt tridimensional em movimento fluido e incessante e reduzi-la a uma abstração bidimensional estática constitui uma manipulação da realidade”⁵¹. Assim, o processo de seleção permeia todo o ato fotográfico, pressupondo uma série de edições, como quanto à seleção de enquadramento, do momento, da objetiva e suas conseqüentes distorções, por exemplo. Portanto, é possível colocar que o vínculo da imagem fotográfica com a realidade não está relacionado diretamente com a mimese, o que descontinuará o discurso da verossimilhança.

André Rouillé atenta que mesmo que a imagem fotográfica não reproduza o real e sim o produza, ela não pode ser dissociada de seu caráter documental. Diante de tal particularidade, muitos artistas irão se debruçar sobre a fotografia. Do mesmo modo que artistas da cena nacional, como Militão Azevedo e Valério Vieira, fazem uso da fotografia como “teatro de suas individualidades”, outras como Anna Bella Geiger ou Rosângela Rennó buscam, por meio da fotografia, trabalhar com identidades, com

⁵⁰ DANTO, Arthur C.. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da História. trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 164.

⁵¹ DANTO, Arthur C. apud GADELHA, Denise. **À curta distância**: relações entre a imagem fotográfica e seu espaço de apresentação. Dissertação (mestrado) Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007. p. 137.

seres sociais. Poetas, fotógrafos, pintores, artistas *contaminam, se apropriam e (re)apresentam* a fotografia como suporte de expressão da Arte Contemporânea.

Existe, enfim, uma infinidade de obras, artistas, experiências e práticas de arte que mantém de modo indireto ou direto afinidades, usos, aplicações e apropriações com a fotografia. Cabe aqui compreender como as atividades artísticas, de forma geral, incorporaram em seu discurso a fotografia e como essas ações favoreceram o processo de legitimação da fotografia artística. É, contudo, prevalente o entendimento da fotografia, no âmbito de arte, enquanto presença multiforme das proposições de tais práticas artísticas e não de forma autônoma como fotografia artística.

1.2.1 O papel do espaço expositivo na afirmação do estatuto artístico da fotografia

Dentro do processo de legitimação da fotografia, o sistema de arte funciona como uma rede de atuantes que atribui significado à obra de arte, através de artistas, colecionares, críticos, museus e outros. Neste sentido, a instituição de arte (o museu), entendida enquanto uma das principais instâncias do sistema artístico, normatiza e padroniza, por meio de estratégias – exposições, publicações, composição de acervos –, a definição de obra de arte e agrega legitimidade às práticas artísticas.

Dessa forma, o papel de instituição museológica, desde seu princípio, está na determinação do que é verdadeiramente artístico. Ele cumpre duas fundamentais funções, a de excluir a todos os demais, e, com esta exclusão, dar um significado à palavra arte. Diante disso, “não é exagerado afirmar que para o conceito de arte experimentou-se uma profunda transformação no momento em que se abriu um espaço para contê-la, um espaço formado para sua própria definição.”⁵²

Quanto ao espaço de exposição, seja ele um museu público, um salão oficial, uma exposição universal ou uma mostra privada, tem-se sua estrutura formada pela

⁵² LEBENSZTEJN, Jean-Claude. *Zigzag*. Paris: Flammarion, 1981, p.41. apud KRAUSS, 2009, p. 147.

superfície contínua de um muro, a qual se amolda à exposição da obra de arte. Assim, os objetos na parede adquirem a disposição de exibição e, nesta linha, podem ser interpretados segundo uma lógica legitimadora da arte da instituição.

O museu/galeria é o espaço de exposição que torna a obra em “obra de arte” no momento em que ela é colocada na posição de exibição, a qual proporciona assim uma espécie de batismo, a sua legitimação. O valor da exibição que, então, ao ser agregado às coisas as torna obras de arte, já havia sido anunciado por Walter Benjamin - no texto já citado, elaborado em 1936, mas que se popularizaria nos anos de 1960. Para o autor, a passagem do valor do culto ao valor de exposição transforma os modos de produção e recepção da arte, que passam da esfera religiosa (valor do culto) à práxis política (valor da exposição).⁵³

A legitimidade é também confirmada pela produção do catálogo que irá, então, assegurar a memória, a posteridade da obra. Seria ainda o catálogo o detentor do vestígio de uma obra ou a memória de uma exposição. Segundo Michel Gauthier, na leitura da autora Cristina Freire, em *Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu* (1999), “o catálogo de obras de arte é uma entidade menos formal que funcional e (...) tem por finalidade reafirmar e condicionar a apresentação da obra no universo da não-obra.”⁵⁴

Dentro do contexto museológico, o ato de preservar denota a inserção das obras num contexto que lhes dê significado, atribuindo-lhes inteligibilidade. Ao propor a intenção de interrogar o significado das obras, contudo, deve pesar a instituição que as legitima - ou não - como obras e não as deixa em esquecimento. Neste sentido, questionar o próprio conceito de arte através do qual a instituição justifica e funda suas práticas compreende, também, rever a história da instituição, da formação de seu acervo e prática, enfim, evocar a narrativa oficial a partir da qual a instituição se organiza e que reatualiza suas práticas.

A legitimação da fotografia como arte por sua inserção no museu acontece na instauração da noção de aura benjamiana pela instituição museológica e, propõe, assim, com a inserção da fotografia em seu ambiente, a sua elevação como obra de arte.

⁵³ BENJAMIN, 2012, p. 172-174.

⁵⁴ GAUTHIER apud FREIRE, 1999, p. 123.

Diante disso, a originalidade do autor é discutida. Dentro da ideia modernista, se insere a noção de imagem única, próprio da aura auferida por Walter Benjamin. De outra forma, também ocorre a possibilidade criada pelos especialistas de fotografia de se incorporar conceitos aplicados na arte no intuito de se legitimar a fotografia desde o século XIX. Os conceitos foram discutidos por Rosalind Krauss, que determina as noções de artista – enquanto aquele que dispõem de vocação, aprendizado, maturidade (...) -, de carreira – no entender que o artista faz através do processo – e de obra – como produto de seu processo. Krauss, no entanto, acredita que tais conceitos não são absorvidos pela fotografia Oitocentista, o que, no entanto, caracterizaria uma estratégia dos especialistas em fotografia, de legitimar o seu caráter artístico. Contudo, questiona como o fazem, por importar preceitos definidos pelas representações picturais.

Está presente a ideia do “aqui e agora” que Benjamin traz como a substância da obra, que está localizada no espaço e no tempo e a partir da qual sua tradição é formada. A formação da obra, nesse sentido, é constituída não apenas por elementos físicos, mas também pela história da obra:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofre, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou.⁵⁵

Nesse procedimento de formulação de valores e representações algumas instituições apresentam-se como centrais ao direcionar certos modelos de visualidade e orientar as condições de recepção da arte, cumprindo, assim, um papel influente dentro do sistema.

A criação do Departamento de Fotografia do *Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA)*, em 1940 - que esteve sob a curadoria de Beaumont Newhall nos primeiros cinco anos - iria determinar os critérios que norteariam o entendimento de fotografia artística para o museu. A autora Helouise Costa, em seu estudo *Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970* (2008), estabelece a atuação do Departamento do *MoMA* como uma das três estratégias que situariam a fotografia

⁵⁵ BENJAMIN, 2012, p. 167.

adentro dos museus de arte de forma legitimadora. Helouise Costa coloca que neste momento, então, “o museu passou a valorizar a fotografia não enquanto *imagem reproduzível e versátil*, mas enquanto *objeto de coleção*, pautado por valores como raridade, autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico”⁵⁶ Tais valores traduzem critérios adotados pelo campo da arte e que seriam importados à fotografia, sem levar em questão a particularidade do meio fotográfico enquanto linguagem e obra autônoma. “Pensar a fotografia em termos modernistas”, como escreveu Arthur Danto, “é pensar na produção de uma fotografia autoconsciente como destinada à inclusão em um armário de museu de arte fotográfica.”⁵⁷ Só seriam, entretanto, estabelecidos princípios específicos à fotografia, a partir do ano de 1962, quando a curadoria do Departamento do museu norte-americano ficaria a cargo de John Szarkowski.

Nesse sentido, a instituição enquanto lugar privilegiado na formulação e reiteração de valores institui a necessidade de se analisar a obra de arte, bem como, a trajetória do artista dentro do contexto de sua posição, inserção ou exclusão dentro do sistema de valores e representações.

Cabe aqui expor que é entendido que a prática artística que atravessa o período tratado, ganha novas configurações. Mesmo os papéis do artista e do público passam por novas definições, em que o próprio artista funde-se com o curador e com o crítico, e o público tem sua atitude passiva questionada.

A atuação do artista Marcel Duchamp, nos princípios do século XX, já denotaria implicações ante o espaço institucional. Com a introdução dos *readymade* como proposta artística, Duchamp apresenta que apenas o ambiente expositivo legitima, torna e reconhece enquanto arte os objetos selecionados pelo artista. A instituição teria por função, assim, comportar todo o ato de ratificação do objeto como arte. O valor artístico, assim, é redirecionado para o lugar do espaço de exposição (museu,

⁵⁶ COSTA, Helouise. **Da fotografia como arte à arte como fotografia**: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, v. 16, n.2, p.131-173, 2008. p.133.

⁵⁷ DANTO, 2006, p. 159.

galeria ou salão) e, em detrimento, desertaria o próprio objeto⁵⁸, como coloca a teórica da arte Anne Cauquelin em *Arte Contemporânea: uma introdução* (2005).

De tal forma, neste momento, sucede o abandono à ideia de juízo de gosto enquanto critério de apreciação e avaliação das obras de arte. A partir de então, as bases modernas da arte foram desestabilizadas ao trazer à tona uma discussão em torno das questões de gosto e beleza e da separação entre estética e arte. Rouillé, neste ponto, coloca que “tudo não é arte, mas tudo pode transformar-se em arte, ou melhor, qualquer coisa pode tornar-se material de arte, desde que inserida em um procedimento artístico. A arte torna-se uma questão de procedimento, e de crença.”⁵⁹ Thierry de Duve complementa a discussão com a reflexão da ressonância dos *readymade* duchampianos. Afirma que com o *readymade*, houve uma passagem do julgamento estético clássico para o julgamento estético moderno, quando traduz o deslocamento de “isto é belo” por “isto é arte”.

Helouise Costa ainda propõe uma segunda via para a legitimação da fotografia pelos museus, de forma indireta, a partir das poéticas conceituais, da *Pop Art* e das demais práticas artísticas de caráter experimental dos anos 1960 e 1970. Sua assimilação como instrumento das propostas artísticas, desestabilizaria o estatuto tradicional da obra de arte e, forçaria a sua entrada no átrio da instituição, ainda que não de forma autenticadora.

Ainda que a questão da crença na veracidade da imagem seja constante - mesmo nos dias atuais - é latente, também, a presença da fotografia como forma de expressão. Como obra ou documento, a fotografia se integraria ao espaço expositivo oficial e normatizador de arte. André Rouillé, atenta, no entanto, que mesmo que a imagem fotográfica não reproduza o real e sim o produza, ela não pode ser desassociada de seu caráter documental. Dessa forma, age tanto na preservação da memória da própria instituição, de forma imprescindível, quanto na qualidade de obra pela agregação de valor de exibição e na documentação dos processos artísticos performáticos, por exemplo.

⁵⁸ CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 94.

⁵⁹ ROUILLÉ, 2009, p. 296-297.

As poéticas conceituais ao questionarem, por vezes, as instituições tradicionais, como galerias e museus, que, como posto, legitimam a produção artística, rejeitam o museal em função do processo artístico e convocam a participação do expectador ante a passividade contemplativa. Assim, perceber o espaço institucional como um espaço de sacralização ou como palco de experimentações se torna evidente.

A orientação conceitualista se estendeu e se multiplicou em diversas proposições que exigiram outros métodos de realizações de seus projetos. Assim, como meio e técnica a fotografia fora utilizada pelos artistas conceituais.

Os estudos dedicados aos processos de institucionalização da arte, bem como, as reflexões sobre a assimilação da fotografia pelos museus, ganham impulso na década de 1970, com autores como Rosalind Krauss e Douglas Crimp. Já no Brasil, a discussão e produção de trabalhos a respeito do assunto pelo cenário acadêmico são embrionárias quando se trata das relações com os museus nacionais.⁶⁰

No Brasil, o *Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)* teve papel importante ao inserir a fotografia como uma de suas modalidades artísticas em função de suas ações de missão institucional de difusão e de consolidação de uma arte moderna.

Curiosamente, segundo a pesquisadora Helouise Costa, o *MAM-SP* logo na sua fundação, datada de 1948, incluiu a fotografia na programação de exposições. Dentro delas, a atuação direta ou indireta de fotoclubes é marcada com o *Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)* e seus integrantes, como Thomaz Farkas, German Lorca e Ademar Manarini. Pode-se concluir que, a fotografia produzida no interior do *FCCB* era condizente com o que a instituição *MAM-SP* creditava enquanto fotografia artística.

A presença da fotografia na *Bienal de São Paulo* também merece destaque. Já na sua segunda edição, em 1953, uma sala foi dedicada ao *FCCB*, mostrando mais uma vez que a produção fotográfica do universo fotoclubista estava alinhada aos parâmetros de arte dos idealizadores da Bienal. Ainda que a participação da

⁶⁰ Podem-se citar alguns trabalhos conhecidos a respeito do tema, tais quais: COSTA, 2008, p.131-173; SOARES, Carolina Coelho. **Coleção Pirelli-Masp de fotografia: fragmentos de uma memória.** 2006. Dissertação (Mestrado em Artes)-Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006; MARTINS, Mariana. **Presenças e ausências: a fotografia no Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1948-1980.** 2005. Monografia de conclusão (Curso de Especialização em Museus de Arte)-Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

fotografia nas Bienais seguintes tenha sido irregular, ela teve presença significativa nas edições do período de 1960 e 1970.

Helouise Costa acredita que a atuação conjunta do *Foto Cine Clube Bandeirante* ao *MAM-SP* possibilitou uma ocorrência regular de exposições voltadas à fotografia, o que acontece até a primeira metade de 1950. Contudo, a realização de mostras de associados do *FCCB* no museu não resultou na musealização desse tipo de fotografia praticada pelos fotoclubes, o que ocorreria, tardiamente, nos anos de 1990.

A autora nos coloca, ainda, que a estrutura de apoio para a institucionalização da arte, em geral, pelos museus modernos brasileiros foi acompanhado de uma ausência de reflexão teórica que fizesse efeito na incorporação da fotografia. Ocorreu, assim, a legitimação da fotografia, no Brasil, tardiamente em comparação à experiência norte-americana do *MoMA* e em contextos históricos distintos.

1.3 A PROPOSTA DOS FOTOCUBISTAS NA CONSOLIDAÇÃO DA FOTOGRAFIA ARTÍSTICA NO BRASIL

A fotografia na arte brasileira estabeleceu-se com importantes fotógrafos que, por meio de pesquisas e experimentações de imagens, definiram a construção de um caminho consistente e diversificado na produção fotográfica documental e artística. A História da Fotografia no Brasil tem início com a vinda do processo fotográfico daguerreótipo⁶¹ ao Rio de Janeiro, registrada no ano de 1839, e também às experiências fotoquímicas desenvolvidas pelo francês Hercule Florence, de caráter pioneiro no Brasil e nas Américas, como aponta o estudo de Boris Kossoy⁶², que, ainda em 1833, culminaram na descoberta isolada da fotografia no país.

⁶¹ O daguerriótipo é o processo inventado pelo francês Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), o qual consiste num sistema de positivo, ou seja, formava uma imagem única sem a possibilidade de tiragem de cópias, diferentemente do sistema positivo-negativo.

⁶² Diante de uma historiografia mundial da fotografia, soma-se o nome de Hercule Florence àqueles que se dedicaram e tiveram êxito na descoberta da fotografia, como Niépce, Daguerre, Talbot, Bayard e outros tantos que reivindicaram a invenção da fotografia. Mais informações sobre Hercule Florence em: KOSSOY, Boris. **Hercule Florence**: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. 3. ed., rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2006.

Outros personagens também contribuíram para a introdução da fotografia no Brasil, no século XIX, atuantes na nova era da representação proporcionada pela viabilidade do processo da daguerreotipia como técnica aplicada ao gênero retrato. Pode-se colocar que, sendo a fotografia potencialmente um objeto de consumo, desde o início, foi então praticada no proveito de fins comerciais e empregada quanto instrumento de documentação.

Na segunda metade do século XIX, foi produzida uma documentação rara na História da Fotografia brasileira com imagens que formam uma verdadeira “enciclopédia visual de personagens sociais”. Produção esta, abrangente e diversa, do fotógrafo carioca Militão Augusto de Azevedo, que retratou intensamente o cenário e a vida paulistana, aprisionando em imagens uma cidade que mantinha o aspecto de uma atmosfera de tempos coloniais. Diante de tantos registros da urbe, Militão se dedicou a desenvolver, em 1887, o projeto de um álbum fotográfico que confronta duas épocas da cidade de São Paulo – num intervalo de 25 anos – fotografadas sob o mesmo ângulo. Os 18 pares fotográficos deram origem ao conjunto de nome *Album Comparativo da Cidade de S. Paulo 1862-1887*, que o historiador Boris Kossoy acredita ser um testemunho da transição do “antigo” para o “moderno” e do “atraso” para o “progresso”, e se mostra claramente de “valor único para que se possa constatar a nova fisionomia que ganhou a capital paulista em virtude do salto econômico por que passava nos derradeiros anos do Império.”⁶³ O projeto disposto por Militão, no entanto, incorpora não só a certificação visual das transformações do cenário de uma cidade e a compreensão do espaço urbano pelo cidadão, mas progride no uso da fotografia a partir de uma visão mais abrangente ao enxergar um todo contínuo, explorando noções espaço-temporais da imagem fotográfica.

Além de Militão de Azevedo, outros nomes se destacam na prática da fotografia Oitocentista no Brasil, em especial, ressaltando seu caráter documental, como com a retratação do cotidiano do homem negro das fazendas cariocas e as coloniais agrícolas do imigrante europeu no interior capixaba, por Victor Frond; nas fotografias de Marc Ferrez, a construção de uma imagem nacional que evidencia a cultura híbrida brasileira; ou com o enorme acervo de fotografias de escravos retratados em

⁶³ KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002, p. 71.

cenários, que remetem ao imaginário europeu, do fotógrafo José Christiano Júnior, por exemplo.

Dessa forma, nos anos de 1840 a 1860, a técnica fotográfica difundiu-se pelo país com o crescente fascínio criado pelos retratos e pelas vistas panorâmicas das cidades, acomodando a instalação de estúdios de serviços fotográficos diversos. Estabeleceu-se, assim, nas décadas seguintes, um comércio de equipamentos e suprimentos para a fotografia, importados da Europa e dos Estados Unidos, que, juntamente com o conhecimento de novos processos e técnicas fotográficas, permitiu um impulso na indústria fotográfica e, conseqüentemente, o desenvolvimento do ofício e a afirmação da atividade de fotógrafo com caráter profissional.⁶⁴

Muito presente na realidade dos estúdios fotográficos brasileiros desta época, a artificialidade montada pelos fotógrafos, com seus cenários de fundo e os mais diversos acessórios (cortinas, colunas, cadeiras, plantas, mesas, tapetes etc.), é também evidenciada no texto de Walter Benjamin quando cita uma publicação inglesa do ramo:

Nos quadros pintados a coluna tem ainda uma aparência de probabilidade, mas o modo como ela é aplicada na fotografia é absurdo; pois ela se ergue em geral sobre um tapete. Ora, todos estão de acordo em que não é sobre um tapete que se constroem colunas de mármore ou de pedra.⁶⁵

Dentro da real ficção criada pelo fotógrafo e *comprada* pelo cliente existia, de fato, a sujeição aos padrões estéticos de representação concernentes a determinados modelos e modismos da arte europeia, utilizando dos artifícios mencionados para a composição dos cenários que fossem “artísticos”. Kossoy relata que, diante de tal idealização de fotografia, ocorre uma homogeneização tanto na prática quanto na estética fotográfica, principalmente no que se refere ao uso de um formato específico de fotografia que se tornou popular, o *carte de visite*.

⁶⁴ Em particular, o *carte de visite*, desenvolvido por André Adolphe Eugene Disdéri, em 1854, possibilitou a popularização da fotografia às demais camadas sociais, indo além da classe burguesa. Kossoy expõe que, dessa forma, com o *carte de visite* “não era mais a elite, unicamente, a ter sua imagem perpetuada.” O *carte de visite* se tratava de uma fotografia em albumina de formato padrão de 6x9,5cm colada sobre o suporte de papel cartão de tamanho 6,5x10,5cm. KOSSOY, 2002, p. 34.

⁶⁵ BENJAMIN, 2012, p.104-105.

Outro dado relevante que Kossoy traz em seus estudos é a questão do aprendizado da fotografia no Oitocentos. Relata a profusão de anúncios de fotógrafos que se ofereciam para “ensinar a arte”, agindo na ampliação de novos adeptos à profissão e no estabelecimento do ofício e do mercado fotográfico. A leitura de Kossoy sobre os anúncios revela que o ensino da fotografia foi dado, principalmente, pelo viés da formação técnica dos fotógrafos operando, assim, na irradiação do conhecimento da tecnologia e da estética fotográfica.

Quando em 1888, George Eastman apresentou ao mundo a câmera Kodak estaria de vez impulsionando a fotografia amadorística com o *slogan* publicitário: *You press the button, we do the rest*. Pequena, compacta e simplificada, o sistema Kodak tornou acessível a qualquer pessoa o poder de se fazer fotografia. Vê-se que a industrialização de equipamentos e materiais fotográficos transformou não só a qualidade e ampliou as possibilidades de difusão da fotografia, mas também operou no papel social do fotógrafo, que com a uniformização do uso da fotografia, permitiu, também, a definição de um novo perfil. Diante disso, um novo conceito sobre fotografia se alastrava internacionalmente, diria Kossoy.

Ante desse contexto de mercado e consumo que se instaura em torno da fotografia, a pesquisadora Maria Teresa Bandeira de Mello esclarece que “embora o sucesso da indústria fotográfica seja o resultado de uma ênfase no aspecto técnico da fotografia, é importante destacar que continuam as tentativas de se trabalhar a fotografia como arte.”⁶⁶ Naturalmente, o desenvolvimento da indústria fotográfica também agiu positivamente na ampliação da fotografia como linguagem e expressão, quando o alargamento dos materiais e técnicas oferece impacto na utilização de novos procedimentos que aumentariam o repertório de experiências fotográficas.

Neste sentido, na virada de século do XIX, a exploração das possibilidades técnicas e criativas da fotografia seria foco do carioca Valério Vieira, inclusive nas experimentações de *fotomontagem*. Tratado como um dos marcos na História da Fotografia no Brasil, a produção *Os Trinta Valérios* (imagem 4), de 1901, apresenta uma construção fotográfica de trinta personagens, a própria imagem do fotógrafo

⁶⁶ MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia**: o movimento *pictorialista* no Brasil. Rio de Janeiro, RJ: Funarte, 1998. p. 23.

Valério, em ocasião festiva. Ainda que uma experiência isolada dentro do universo artístico brasileiro, Valério Vieira pode ser lido inserido num discurso inovador, trabalhando a habilidade expressiva da fotografia com procedimentos de montagem fotográfica.⁶⁷



Imagem 4 – Valério Vieira, Os Trinta Valérios, 1901.
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/>

Conforme Tadeu Chiarelli, os fotógrafos Valério Vieira e Militão Azevedo, também despontam como pioneiros no uso da fotografia no Brasil como instrumento “para conhecer-se e conhecer o outro no mundo”.⁶⁸ Militão enquanto testemunha ocular e, também, personagem da transformação do tempo e do espaço da cidade, e Valério atuando na (des)construção de sua identidade.

A crescente indústria fotográfica, em razão da assimilação cada vez mais sólida da fotografia profissional, seria questionada por alguns defensores do estatuto artístico

⁶⁷ Décadas antes das experiências de Valério Vieira, o pintor sueco Oscar Gustave Rejlander buscou na fragmentação, no retoque e na manipulação da fotografia, trabalhar a linguagem fotográfica através do processo de *impressão composta*. A pesquisadora Margot Pavan, reconhece em Rejlander uma concepção de fotografia que contrariava os ideais da época, por trabalhar na especificidade do meio fotográfico com “uma estranha mistura de verdade e ficção”, isto é, na idealização e composição da imagem fotográfica. Da mesma forma, e contemporaneamente à Rejlander, Henry Peach Robinson manipularia a imagem fotográfica por reconhecer no fotógrafo o papel da criação de uma obra de arte. Ambos, assim, são consagrados em conferir destaque à sensibilidade do fotógrafo, permitindo a ampliação das possibilidades de trabalho com a imagem fotográfica. PAVAN, Margot. Fotomontagem e pintura pré-rafaelista. In: FABRIS, 1998, p. 233- 260 passim.

⁶⁸ CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. 2. ed. - São Paulo: Lemos, 2002. p. 115.

da imagem fotográfico, como uma forma que agiria na gradativa anulação do valor estético do processo fotográfico. Certamente, o sucesso da indústria atuava em crescimento, porém, também, em detrimento da arte fotográfica.

De toda forma, o estudioso Jean-Claude Lemagny coloca que, a partir do momento que a fotografia se reconheceu arte, pode também se orientar segundo seus próprios valores plásticos internos, sem necessitar recorrer aos demais gêneros artísticos. Propõe, ainda, uma divisão em etapas do processo construído pela fotografia, em que seriam elas: o *pictorialismo*, o *nettisme* e o que identifica como a crise contemporânea.

Nas primeiras três décadas do século XX, a fotografia brasileira acompanhou a proposta estética *pictorialista*, a qual pretendia dar à fotografia o estatuto de obra de arte. Da mesma forma que ocorre nos centros urbanos europeus, o *pictorialismo* é difundindo no Brasil no interior das associações fotoclubísticas. Empregam técnicas manuais de intervenção na cópia fotográfica ou no negativo, intentando a eliminação da nitidez da imagem fotográfica, dando uma aparência que foge à estética própria da sintaxe fotográfica. Dos métodos mais utilizados entre os *pictorialistas* estão o bromóleo, a goma bicromatada e o *flou*.

Decorrente da tensão entre arte e fotografia, nas questões fomentadas acerca da viabilidade artística da imagem fotográfica, o *pictorialismo* encontra razões em definir a fotografia “como resultado da interpretação do sujeito-fotógrafo, que atua como um intermediário entre o tema/objeto e o *medium*.”⁶⁹

Determinava, assim, a utilização de variadas intervenções na cópia ou matriz fotográfica, por meio da adoção de técnicas pictóricas, tomando como base o ideal de arte do século XIX, ou seja, adaptando o meio às concepções clássicas de arte ao aproximar-se da pintura. Analisando a proposta *pictorialista*, Roland Barthes coloca que “nada distingue uma fotografia, por mais realista que seja, de uma pintura. O ‘pictorialismo’ é apenas um exagero do que a Foto pensa de si mesma.”⁷⁰

A busca do estatuto artístico da fotografia pela impregnação dos valores e modelos da pintura permite a colocação de Philippe Dubois em definir o *pictorialismo* como

⁶⁹ MELLO, 1998, p. 14.

⁷⁰ BARTHES, 1984, p. 52.

um movimento que trazia “sobre a fotografia um discurso da pintura.”⁷¹ Delineando os primeiros contornos em torno do estatuto da imagem fotográfica, o *pictorialismo* trouxe suas contribuições para a definição de um sentido artístico da fotografia, ao estabelecer uma correspondência com a pintura. O autor Lemagny, propondo reflexões e análises do *pictorialismo* para com a arte, bem como, para o estatuto fotográfico, estabelece duas tendências: o *pictorialismo* anedótico e o *pictorialismo* da forma. Do primeiro, Lemagny recorre aos desdobramentos da aproximação com a pintura, na dependência dos princípios estéticos pictóricos que não traria grandes contribuições para o campo fotográfico. Já no *pictorialismo* da forma, o autor percebe a proposta de incorporação de reflexões sobre o estatuto da fotografia, que a apresenta conforme a interpretação e a expressão individual do fotógrafo, através de técnicas que a retirem de sua usual “nitidez prosaica e paralisante, congelada”.

Por outro lado, ainda que muitos autores discutam o *pictorialismo* como uma reação conservadora ao progresso da fotografia, a pretensão do movimento estabelecia-se na disposição de uma “condição de igualdade com as outras artes” por buscar “o mesmo prestígio e um tratamento adequado à sua condição de arte.”⁷² Objetivando este fim, os impactos na técnica fotográfica permitiram o aperfeiçoamento dos processos, equipamentos e materiais, agindo, assim, sobre o desenvolvimento do âmbito tecnológico da fotografia.

A influência sobrevivida do *pictorialismo* europeu, movimento que teve início em fins do século XIX, estabeleceu os princípios do *fotopictorialismo internacional* para o movimento fotoclubista. Alguns dos fotoclubes mais representativos neste momento estavam reunidos na Europa e nos Estados Unidos, como o grupo *Linked Ring*, liderado por George Davison em Londres, e o *Photo Club de Paris*, representado por Robert Demachy, os quais, orientados pela renovação estética *pictorialista*, seguiam o modelo da pintura do século XIX.

A fim de se formar uma estrutura consistente, essas associações atuavam com reuniões organizadas, na divulgação de informações de ordem técnica, troca de publicações, além de discussões sobre produções fotográficas e a promoção de salões anuais. O intercâmbio frequente das produções de cada associação garantia

⁷¹ DUBOIS, 2012, p. 211.

⁷² MELLO, 1998, p. 35.

a definição das bases do movimento, de forma que houvesse uma uniformização da produção e a definição de sua identidade. Apesar da proposta em manter uma homogeneização quanto aos aspectos teóricos e estéticos, o *pictorialismo*, contudo, não se constituiu enquanto movimento único e definido, por agregar uma variedade de técnicas e produções diversas adequados a cada associação⁷³.



Imagem 5 - Robert Demanchy (*Photo Club de Paris*), *Nu féminin drapé d'un voile bleu*, 1907-1915. Autochrome. *Bibliothèque Nationale de France*.
Fonte: <http://gallica.bnf.fr/>

Também no Brasil, especialmente no interior do *Photo club brasileiro*, do Rio de Janeiro, a estética *pictorialista* iria incidir na produção amadora. As pesquisadoras Ângela Magalhães e Nadja Peregrino, na obra *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo* (2004), reconhecem, nos modelos estéticos adotados pelo fotoclube carioca, uma aproximação com os padrões artísticos da *Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)*, o que corrobora com preceitos do *pictorialismo*. Dessa forma, as temáticas como cena de gênero, de costumes e pitoresca compunham tanto a produção fotográfica do *Photo club brasileiro* como a produção pictórica dos pintores brasileiros oriundos da *ENBA*.

⁷³ MELLO, 1998, p. 37.

Segundo Helouise Costa aponta, o reconhecimento da atuação dos *pictorialistas* brasileiros, no período do início do século XX, permitiu a afirmação da fotografia artística e, também, a consolidação da prática ante as demais áreas:

Sem dúvida, os pictorialistas eram naquele momento o único segmento organizado no universo mais geral dos praticantes da fotografia no país, sendo o *Photo club brasileiro* o seu órgão de representação por excelência. É importante lembrar que o alto nível de desenvolvimento técnico dos fotoclubistas, decorrente das manipulações pictoriais, lhes ofereciam conhecimentos que suplantavam os da maioria dos profissionais da época, ou seja, os paisagistas e retratistas de estúdio.⁷⁴

Pode-se dizer que, o desenvolvimento do ideal *pictorialista* adotado, principalmente, pelas associações fotoclubísticas do início do século XX, revelava “o conflito existente entre o fotógrafo, o real e a exatidão da câmara”⁷⁵, por fazerem uso de técnicas que distanciavam a fotografia da condição do realismo fotográfico. Os efeitos obtidos pelos processos interventivos incidiam na abdicação do real e, também, questionavam a própria natureza da câmara.



Imagem 6 - Hermínia Borges (*Photo club brasileiro*), *A Espera do Dono*, 1926.
Bromóleo. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/>

O fotoclubismo brasileiro nasceu vinculado a essa estética, a qual teve sua interrupção quando, em meados do século XX, ocorre a redefinição das bases

⁷⁴ COSTA, Helouise. *Pictorialismo* e imprensa. O caso da revista *O Cruzeiro* (1928-1932). In: FABRIS, 1998, p. 276-277.

⁷⁵ MELLO, 1998, p. 38.

estéticas da fotografia pelas novas experiências modernas desenvolvidas, principalmente, com o foto-amadorismo do *Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)*, de São Paulo.

Foi através do pioneirismo de fotógrafos como José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca, nos anos de 1940, que a fotografia brasileira, introduzindo-se na modernidade, encontrou uma nova vocação artística. Dessa forma, a *fotografia moderna* no Brasil, surgida no *FCCB*, gerou uma profunda renovação na prática fotográfica. O pioneirismo desses fotógrafos baseou-se na própria construção da linguagem fotográfica apostando na visão pessoal do fotógrafo e, dessa forma, “a atuação modernista estetizou o ambiente social na medida em que alterou a percepção do homem em relação ao mundo, propondo o redimensionamento do seu cotidiano através da arte.”⁷⁶

O fotoclubismo, nessa segunda fase, sobretudo, com o *FCCB*, traçaria novos caminhos que se acercam da legitimação da fotografia artística. Somando-se à técnica pictórica, recorrente nos anos 1920 e 1930, os fotógrafos a partir da década de 1940, apresentariam preocupações que deslocaram o foco do experimentalismo do purismo técnico para um experimentalismo que comportava a construção de uma nova visibilidade fotográfica. Através de pesquisas individuais, que basearam a prática artística através das regras de composição e da estruturação formal da imagem, ocorre o surgimento de uma linguagem *moderna* fotográfica em detrimento da quebra do academismo que imperava na fotografia até então.

Os trabalhos de German Lorca, associado do *FCCB*, revelam a busca por uma linguagem *moderna* fotográfica, a partir do exercício da visão. Tem, contudo, intenção mais profunda quando pretende “mostrar que a fotografia registra o real, mas que esse real é codificado para ser imagem” e cabe ao observador dessa imagem o poder de “penetrar as intenções ideológicas” para ter “com a fotografia, um poderoso meio de análise da natureza.”⁷⁷

⁷⁶ COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosacnaify, 2004. p. 38.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 54-55.



Imagem 7 - German Lorca (*Foto Cine Clube Bandeirante*), *Malandragem*, 1949.
Matriz-negativo. Coleção do autor.
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/>

É perceptível, diante disso, as relações que a produção fotoclubística traçou com a estética *moderna* e com o movimento construtivo das artes plásticas brasileira. Helouise Costa e Renato Rodrigues argumentam que:

A descoberta das linhas, planos e ritmos dos objetos levou a fotografia brasileira a um novo patamar existencial. Não se tratava, contudo, de um simples exercício formalista, pois se baseava primordialmente na aceitação generosa e indiscriminada da vida em seus aspectos cotidianos.⁷⁸

As produções não-figurativas de Geraldo de Barros e José Oiticica Filho chegaram à expressão máxima explorando os limites da própria imagem. Com esta nova fotografia, pode-se dizer que este foi um dos momentos mais marcantes nesse processo de ruptura da fotografia, que era produzida, até então, no Brasil. Este novo olhar, vinculado ao construtivismo e ao concretismo, alçou a fotografia brasileira a um novo patamar, permitindo que ela seguisse um caminho paralelo à arte que estava sendo realizada neste momento histórico. O alvo do objeto fotografado desloca-se da figura humana para a arquitetura, um dos temas favoritos para a exploração dessa não-figuração.

⁷⁸ COSTA; RODRIGUES, 2004, p. 53.

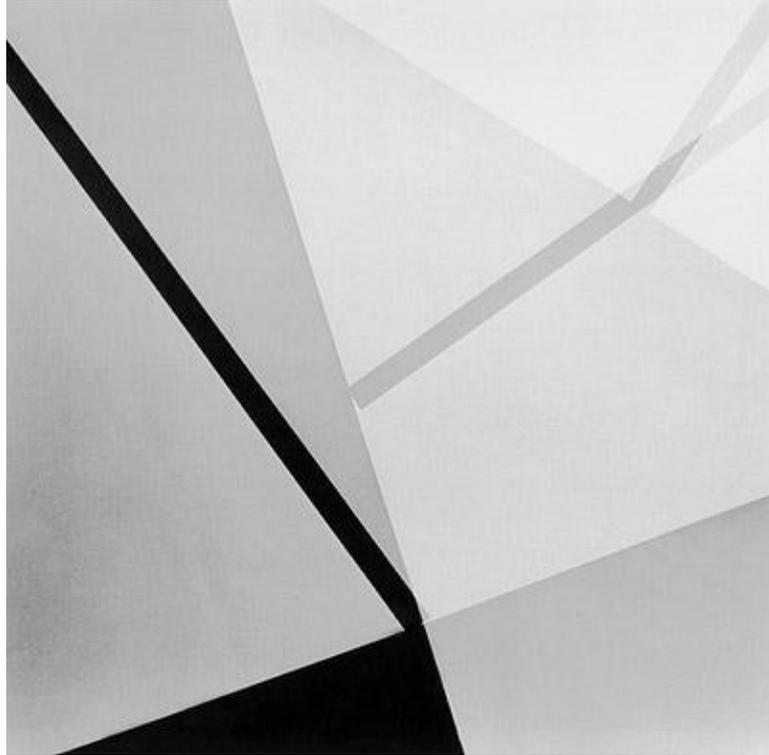


Imagem 8 - Geraldo de Barros (*Foto Cine Clube Bandeirante*), *Fotoforma*, 1949.
Matriz-negativo. Coleção do autor.
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/>

Isto, no entanto, não significa o abandono do elemento humano como tema fotográfico. Da herança deixada pelos pintores, como Cândido Portinari, Di Cavalcanti e entre outros que utilizaram o *brasileiro* como tema de suas obras, a fotografia dá continuidade a este papel, assumindo a função de criar uma nova identidade do povo brasileiro, através de imagens que não só documentam, mas sinalizam um exercício de construção de uma linguagem. Seguindo este foco, entre os anos 50 e 60, diversos fotógrafos com diferentes abordagens, como José Medeiros, Pierre Verger, Maureen Bisilliat e outros, buscaram definir uma representação da identidade nacional.

Foi marcante, dessa forma, a atuação dos membros dos fotoclubes no desenvolvimento e na consolidação da fotografia artística, possibilitando a ampliação do experimentalismo e da afirmação de uma linguagem fotográfica.

Prosseguiu-se o alargamento da fotografia artística, sendo, na década de 1980, a fotografia brasileira consagrada no cenário internacional, através da representatividade de fotógrafos, como Miguel Rio Branco, Mário Cravo Netto, Arthur Omar, Kenji Ota e Sebastião Salgado, nas mais variadas visualidades fotográficas.

Tadeu Chiarelli afirma que, contudo, a maioria internacional da fotografia brasileira, de fato, somente foi alcançada a partir dos anos de 1990, com a visibilidade de obras de artistas como Rosângela Rennó, Rubens Mano, Rochelle Costi, Vik Muniz, Gal Opido, Cássio Vasconcelos e uma soma considerável de fotógrafos que impulsionaram na produção contemporânea um olhar mais expressivo e uma nova atitude experimental.

Rubens Fernandes Júnior percebe que a trajetória traçada pela fotografia brasileira, em especial, a partir dos anos 1940, proporcionou o encontro de gerações que comportam tanto “a linguagem singular da fotografia no nível da expressão pessoal, e nas diferentes possibilidades de construção da imagem fotográfica – do questionamento da materialidade dos suportes às diferentes manipulações químicas e eletrônicas”⁷⁹.

A fotografia brasileira, dessa forma, integrou-se ao panorama artístico internacional, igualando-se qualitativamente às produções internacionais, que continuamente conduziam o cenário da arte. Da documentação à experimentação, do clássico ao mais inovador, foi estabelecida uma produção artística contemporânea consistente com um olhar documental mais expressivo e um novo caráter experimental. As experiências que os fotógrafos fotoclubistas desenvolveram, assim, também conformaram a “incursão consciente pela fotografia como linguagem”⁸⁰, além da redefinição do olhar através da câmara fotográfica; enfim, tiveram parcela na posição que a fotografia alcançou na contemporaneidade e em sua consolidação enquanto arte.

Dessa forma, o estudo seguirá apontando o contexto específico de atuação do *Foto Clube do Espírito Santo*, que se insere no movimento fotoclubista e na operação dessa linguagem fotográfica amadora.

⁷⁹ FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades**: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 140.

⁸⁰ Assim como a pesquisadora Telê Ancona Lopez diria das experiências fotográficas encaradas pelo modernista Mário de Andrade, entre os anos de 1923-1931, considerado por ela como o único *modernista* que desenvolveu uma atividade com a fotografia – vez que a fotografia não havia sido incorporada por ocasião da Semana de Arte Moderna, de 1922, ação tida como uma manifestação da vanguarda brasileira, contudo. Mais sobre o assunto em: LOPEZ, Telê Ancona. **Mário de Andrade**: fotógrafo e turista aprendiz. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1993. p. 111-115.

2. PRÁTICAS E ATUAÇÕES FOTOCLUBISTAS

2.1. CENÁRIO HISTÓRICO DO MOVIMENTO FOTOCLUBISTA

A primeira mostra internacional que a fotografia⁸¹ participa data do ano de 1851, quando ganharia lugar na I Exposição Universal, que sob o título "Grande Exposição dos Trabalhos da Indústria de Todas as Nações" fora realizada no *Crystal Palace*, na capital inglesa, Londres. O evento, que também consistiu na primeira exposição internacional da indústria, representaria a ratificação da existência de um movimento fotográfico ao grande público. Contudo, como o próprio título do evento enuncia, a exibição trazia as últimas tecnologias desenvolvidas na conjuntura da Revolução Industrial. A fotografia, pois, fazendo parte da mostra *industrial* só poderia referenciar o seu sentido *científico*. Ainda assim, a inclusão da fotografia na Exposição Universal traduziu-se numa abertura ao conhecimento através de pesquisas e produções fotográficas, e numa fomentação de um campo de debate acerca da fotografia. A partir de então, diversas pesquisas começam a ser feitas no intuito de buscar novos materiais e processos que respondessem à reprodução e à variedade, quesitos de ordem técnica que seguem a esteira da industrialização.

O mesmo ano em que ocorre a primeira exibição da fotografia em uma exposição internacional, também é marcado pela atuação da Missão Heliográfica, que iria iniciar expedições com o fim de acumular e agrupar imagens, estimulando a criação de álbuns que compreendessem diversas categorias – indo da premissa

⁸¹ Fotógrafos das principais capitais mundiais – Paris, Londres, Nova Iorque – participaram com obras na ocasião da I Exposição Universal. No Catálogo Oficial da Exposição de 1851, é possível localizar os fotógrafos expositores, nos quais alguns são: dos EUA, surge o nome de Mathew Brady na listagem nº137 da categoria do país, com “daguerreótipos de personalidades americanas”; S. Buckle (nº301), com “uma série de imagens da natureza, tomadas pelo processo fotográfico de Talbot, chamado calótipo, e impresso em papel negativo”; da Inglaterra, R. Beard (nº292) apresenta “imagens fotográficas por um novo processo, no qual daguerreótipos são esmaltados”. Percebe-se na leitura do catálogo, um significativo número de variedades processuais da fotografia já sendo apresentado do mundo para o mundo no ano de 1851, isto é, pouco tempo depois que a fotografia foi anunciada universalmente. Ainda, de acordo com o catálogo, se encontra dados que mencionam os processos fotográficos também em diversidade quanto à sua inventariação: indo de sua apresentação em termos da medicina, como amostragem tecnológica da aparelhagem fotográfica (no âmbito da indústria), com a exibição dos avanços químicos dos processos, e também se inclui na categoria de artes plásticas. O Catálogo oficial da Exposição de 1851 encontra-se digitalizado e disponível em: <<http://www.google.com.br/books?id=OfMHAAAQAQAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>> Acesso em: 21 de dezembro de 2013.

arqueológica até a industrial, ou artística, botânica. Investida do governo francês, do que resultam nessas verdadeiras enciclopédias do mundo, a Missão Heliográfica foi responsável, desde 1851, pela formação de um grande arquivo fotográfico da natureza, das artes e da indústria, como descreveria o fotógrafo Alophe.⁸² A apreensão das imagens agindo pela constituição da memória iconográfica do espaço e pela difusão da mesma, definiu a atuação da Missão, através dos fotógrafos Édouard-Denis Baldus, Henri Le Secq, Gustave Le Gray, O. Mestral e Hippolyte Bayard, por fotografar “as riquezas arquitetônicas da França”. Pode-se interpretar a experiência da Missão Heliográfica, como uma primeira organização de fotógrafos com um fim determinado. Como sugere Rouillé, tais expedições foram motivadas pelo ato da conquista física e simbólica do território. Dessa forma, se permite a leitura de que o poder de se apreender o mundo era intrínseco à corporeidade material da imagem fotográfica.

Susan Sontag esclarece que, diante da fotografia, expande-se a noção de visão para o que chama de “visão fotográfica”, ou seja, uma nova forma de ver o mundo, onde essa *visão* implica em transformar lugares, em lugares fotográficos; objetos, em objetos fotográficos.⁸³ Demarca, aqui, a possibilidade de uma visão individual do fotógrafo diante do mundo, com auxílio e registro da câmera.

É neste mesmo contexto de expedições e exposições industriais que as iniciais experiências de associações fotográficas amadoras iriam surgir. Estabelecendo-se, primeiramente, nas extensões da Europa e dos Estados Unidos, tais agregações pretendiam a promoção da fotografia, enxergando ali um alargamento da reflexão em torno da tríade fotografia, arte e ciência.

As capitais europeias Londres e Paris foram as detentoras das principais agremiações fotográficas fundadas nesta época. A mais antiga delas é a *Photographic Society*, datada de 1853, instituída no seio londrino, tendo entre suas principais atividades a promoção de exposições anuais e, também, a publicação do periódico *The Society's Journal*.⁸⁴ Já em Paris, a *Société Française de*

⁸² ALOPHE. *Le Passé, le présent et l'avenir de la photographie*, cit., p. 46. apud ROUILLÉ, 2009, p. 106-107.

⁸³ SONTAG, Susan. O Heroísmo da Visão. In: _____. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 86-87.

⁸⁴ A *The Photographic Society* foi renomeada, em 1894, para *Royal Photographic Society* e seu periódico *The Society's Journal* também tivera o nome substituído, sendo atualmente denominado

*Photographie*⁸⁵ (SFP), de 1854, se comprometeu com a divulgação da fotografia por meio de competições técnicas, cursos, palestras e, também, exposições regulares. Os fotógrafos participantes das expedições fotográficas da sociedade Heliográfica são também parte do corpo de membros fundadores da SFP e, neste sentido, o pesquisador André Gunthert identifica que, se deve, contudo, inserir uma quebra entre as duas formas institucionais, pois “a criação do SFP é essencialmente baseada na rejeição do legado do seu antecessor.”⁸⁶ e, portanto, trata-se de uma nova sociedade fotográfica sem qualquer forma de continuidade com a Heliográfica.

A associação fotoamadora francesa, SFP, organizou, um ano após sua fundação, em 1855, sua primeira mostra fotográfica. A mostra ocorreu, a saber, simultaneamente à segunda edição da Exposição Universal de Paris, por ora realizada no *Champ de Mars*. Discute-se que a mostra do SFP, propositalmente agendada no mesmo período da Exposição Universal, pretendia demarcar as diferenças entre elas, em que a primeira ressaltaria a qualidade de arte, e a outra, vinculava a fotografia à indústria e à utilidade.

Consta que a segunda edição da Exposição Universal, mesmo tendo entre suas categorias a de belas-artes, alocou a fotografia no *Palais de l'Industrie*, reforçando, portanto, o caráter puramente técnico e industrial como convinha ao meio fotográfico. Na ocasião, ainda, logo atento quanto às questões da reprodutibilidade na fotografia, o fotógrafo Disdéri – autor do formato *carte-de-visite* –, assinala a possibilidade em utilizá-la, enquanto documento, na difusão de imagens “dos monumentos das cidades, dos palácios, mas também de cada fração escultural notável”⁸⁷, o que já tinha sido realizado pela Missão Heliográfica, inclusive.

Paralelo a isso, o desenvolvimento da indústria fotográfica na década de 1860, até mesmo com a popularização do formato *carte-de-visite* de Disdéri, permitiu a

The Photographic Journal. Disponível em: <<http://www.rps.org/history>>. Acesso em: 10 de outubro de 2011.

⁸⁵ Atualmente, a *Société Française de Photographie* atua como uma associação de utilidade pública, mantendo um centro de pesquisa sobre a história da fotografia, um acervo histórico grandioso, além de uma biblioteca especializada com mais de 10 mil volumes. Disponível em: <<http://www.sfp.photographie.com>> Acesso em: 10 de outubro de 2011.

⁸⁶ GUNTHER, André. *L'institution du photographique. Études photographiques*, 2002, [En ligne], mis en ligne le 02 mars 2010. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/317>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2013.

⁸⁷ DISDÉRI, André-Adolphe-Eugène. *Renseignements photographiques indispensables à tous* (Paris: edição do autor, 1855), p. 31 apud ROUILLE, 2009, p. 105-106.

firmação da atividade profissional do fotógrafo, que então se estabeleceria com os estúdios fotográficos e a produção de retratos. Dentro dos estúdios, a imagem fotográfica é objeto de relação dos sujeitos que com uma projeção de si mesmos acabam criando um novo regime de visualidade que vai muito além da mera representação que a fotografia disponibiliza. Os valores e discursos que se criam a partir do que Gisele Freund chama de “verdadeiro ritual de teatralização” produzem “máscaras sociais”, isto é, “o ateliê do fotógrafo torna-se, deste modo, o depósito de acessórios de um teatro, no qual são preparadas máscaras de personagens para todos os papéis sociais”⁸⁸ Essa percepção parece, também, partilhada pela pesquisadora Annateresa Fabris, que entende que o retrato fotográfico situaria o sujeito fotografado diante do “signo de uma encenação tão complexa a ponto de a câmara realizar uma operação de desfiguração e despojamento do caráter do fotografado”⁸⁹.

O ato de estender a fotografia para além dos muros da alta burguesia, popularizá-la, é tomado por Walter Benjamin, no entanto, como um elemento que sugere a decadência do meio. O autor coloca em questão que o aumento da reprodutibilidade e, logo, do consumo da imagem fotográfica possibilita a construção de estereótipos sociais que se sobrepõem ao indivíduo.⁹⁰ Assim, a formação de um mercado da fotografia profissional iria engrandecer o debate referente ao estatuto artístico da fotografia, quando auxilia a ocorrência da massificação da fotografia.

Soma-se a isso, numa ação contrária à incursão da fotografia na arte, a ação de um grupo de artistas franceses que fundaria, em 1862, a *Société des Aquafortistes*, em defesa de seus interesses. Pintores como Flandrin, Henriquel-Dupont e Ingres teriam, ainda, assinado uma petição contra a assimilação da fotografia à arte.⁹¹ Nesta discussão, Ingres reforçaria a condenação, no ano de 1863, em que anunciou que “Agora querem misturar a indústria à arte. A indústria! Não nos

⁸⁸ FREUND, Gisele. **La fotografia como documento social**. 8. ed. - Barcelona: Gustavo Gilli, 1999. p. 65.

⁸⁹FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. p. 29.

⁹⁰ BENJAMIN, 2012, p. 97.

⁹¹ LEMAGNY, Jean-Claude. *The History of Photography*. New York, NY: Cambridge University Press, 1987. In: ROUILLÉ, 2009, p. 210.

interessa! Que fique em seu lugar e não venha se estabelecer nos degraus de nossa escola de Apolo, consagrada unicamente as artes de Grécia e Roma”⁹².

Contudo, o que existia de fato, segundo o autor Aaron Scharf, era um novo e complexo organismo estilístico, o qual fora criado com a soma da arte e da fotografia nas possibilidades um do outro.⁹³ Diferentemente do que fora questionado à época, se a fotografia era ou não arte, de fato, não deveria ser a principal questão. O que deveria ter sido colocado em jogo era saber se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte.⁹⁴

Diante de toda contestação formada sobre a fotografia, Maria Teresa Bandeira de Mello, identifica ao menos três grupos que se compõem na ocasião: os artistas, os fotógrafos-artistas e os fotógrafos profissionais. A autora ainda destaca que, as diferenças entre esses grupos não se situam somente na ordem técnica, mas também abrangem os aspectos estéticos e práticos das discussões do meio fotográfico.⁹⁵ Da mesma forma, André Rouillé se posicionaria elencando o que nomearia como: a arte dos fotógrafos, a fotografia dos artistas e, disso, a arte-fotografia, como já trabalhado em capítulo anterior.

Com um desenvolvimento significativo na indústria fotográfica a partir da década de 1880 – o surgimento das chapas secas, das câmeras portáteis e dos filmes de rolo – , a conjuntura da época projeta uma expansão da fotografia ao mercado amador. Além de modificações intensas na qualidade da imagem e a ocorrência da sua difusão, essa nova era fotográfica traria, ainda, transformações no papel social do fotógrafo.

O debate a respeito do caráter artístico da fotografia expande-se, no fim do século XIX, para a defesa dos artifícios que são próprios do meio fotográfico. Segundo André Rouillé, a exposição do Kamera Club, de Viena, em 1891, definiria oficialmente a instauração de um novo movimento da arte fotográfica: o *pictorialismo*.⁹⁶ Da estética *pictorialista*, de acordo com André Gunthert, um conjunto

⁹² INGRES. *Réponse au rapport sur l'école impériale des Beaux-Arts*, Paris, 1863. Cit. por: FREUND, 1999, p.72

⁹³ SCHARF, 1994, p. 13.

⁹⁴ BENJAMIN, 2012, p. 176.

⁹⁵ MELLO, 1998, p. 29-30.

⁹⁶ ROUILLÉ, 2009, p. 251.

de estudos, que originam a obra organizada por Patrik Daum e Francis Ribemont, *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*⁹⁷, mostra evidências de que a fotografia *pictorialista* atuou enquanto vasto movimento, notadamente de forma bem estruturada pela rede formada por clubes, exposições e periódicos e com um dinamismo notável na circulação e discussão de métodos e conceitos acerca da fotografia. O *pictorialismo*, assim, efetiva-se enquanto um ponto de intermediação entre a invenção da fotografia e a ocasião da fotografia moderna.

Pela técnica, o *pictorialismo* se valia do uso de tons sombrios, das texturas granuladas, dos efeitos decorativos e da falta de perspectiva na manipulação do processo fotográfico, a fim de atribuir artisticidade à uma imagem que fosse feita à mão, tal qual a pintura. Questiona-se, aqui, o paradoxo do *pictorialismo*, enquanto arte fotográfica, em sacrificar a própria linguagem fotográfica em defesa de uma legitimidade artística. Por meio de intervenções extrafotográficas e, muitas vezes, antifotográficas, o *pictorialismo* exerce o diálogo de princípios heterogêneos.

Inventam-se novos processos [...], com o auxílio dos quais se tenta tornar a fotografia cada vez mais parecida com a pintura a óleo, com o desenho, com a água-forte, litografias e outras técnicas do domínio da pintura. O seu efeito principal consiste em substituir a nitidez da objetiva pela suavidade dos contrastes. Os fotógrafos julgavam conferir uma nota artística aos seus trabalhos se apagassem o que é justamente característico da imagem fotográfica: a sua nitidez [...], Quanto mais a fotografia parecesse um substituto da pintura, mais o grande público pouco culto a achava artística.⁹⁸

A implicação da fotografia pela abordagem estética, anti-utilitarista e influenciada pelos gostos do indivíduo, que assinalam o estilo pessoal do fotógrafo, apresenta uma extensão ao campo técnico do meio fotográfico. O uso de artifícios técnicos na prática fotográfica se revelaria, assim, num modo mais seguro de se manifestar, justificar e certificar os confrontos simbólicos que permeiam a fotografia. Busca-se, sobretudo, a instauração da legitimação de uma prática estética da fotografia.

Quando se assume a existência de um autor na fotografia e, então, de uma codificação prévia em torno de sua construção, a condição de linguagem se amplia, inclusive, para as características que permeiam a artisticidade. A explanação do

⁹⁷ DAUM, Patrick; FRANCIS, Ribemont (org.). *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe, 1888-1918*. England: Merrell, 2006. apud GUNTHER, André; DAUM, Patrick; RIBEMONT, Francis (dir.). *La Photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918*. Études photographiques, 2006, [En ligne], mis en ligne le 21 septembre 2008. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/2203>>. Acesso em: 21 de dezembro de 2013.

⁹⁸ FREUND, 1999, p. 82.

artista Peter Henry Emerson, de 1889, de que “Não é a máquina que escolhe o enquadramento, mas o homem que a segura”, evidencia uma consciência quanto à configuração do ato de criação da fotografia, isto é, que ocorre por meio da representação da realidade elegida pelo autor. Annateresa Fabris também reconhece o papel do fotógrafo e conclui que não importa “o real em si, mas um real transformado em imagem pelo olho e captado como uma ‘impressão’ pelo sujeito”⁹⁹. Disso, Laura González Flores identifica que o então “realismo” tão caro à fotografia, trata-se, na verdade, de uma construção cultural e não de uma condição intrínseca a ela.¹⁰⁰

Utilizar de artifícios, nas mais diversas formas, do âmbito da pintura, então, intencionava a extração da literalidade da imagem para torná-las próximas da “poesia” pictórica. Flores esclarece que, sendo o código de artisticidade (logo, o da pintura) definido anteriormente à ocasião da invenção da fotografia, seria natural que aqueles que tivessem intenção artística para com a fotografia utilizassem das definições dos modelos pictóricos.¹⁰¹

Após décadas de discussão sobre o estatuto fotográfico; da investida em técnicas interventivas, pelo *pictorialismo*, na defesa da fotografia artística através do apelo ao aspecto pictórico; além do surgimento da câmera portátil que possibilitaria a popularização da fotografia e a expansão do mercado amador, surgem iniciativas, ainda no século XIX, que também ansiavam alocar a fotografia no âmago da arte. Tais seriam a organização de exposições especializadas do meio fotográfico e a fundação de fotoclubes, associações de fotógrafos amadores cujas ações pretendiam contornar a essência científica ou tecnológica do meio fotográfico. Aqui, a fotografia como possibilidade de expressão artística faz brotar uma nova categoria de fotógrafos amadores. Seriam esses os integrantes dessas novas associações em reação à massificação da produção fotográfica.

Boris Kossoy ressalta o caráter elitista dos integrantes dos fotoclubes, logo, praticantes do *fotopictorialismo*, que, em termos gerais, se apresentava como um profissional liberal de situação econômica favorável que desfrutava da atividade em

⁹⁹ FABRIS, Annateresa. **O Desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 30.

¹⁰⁰ FLORES, 2011, p. 147.

¹⁰¹ Ibid., p. 148.

seus momentos ociosos. Inaugurou-se, portanto, uma nova classe de fotógrafos amadores difundida na classe média urbana:

Para estes amadores, a fotografia representava um agradável preenchimento de suas horas vagas e esta manifestação devia ter um cunho estritamente “artístico”. A temática supérflua, materializada nos conteúdos de suas imagens, denota em geral uma total despreocupação em relação à realidade circundante. E esta realidade, evidentemente, não se coadunava com as concepções de “arte fotográfica” desses autores.¹⁰²

Como um fenômeno internacional, o fotoclubismo germinou, primeiramente, nos centros urbanos mais desenvolvidos da Europa e dos Estados Unidos. Adotando a estética *pictorialista* à sua produção – tendo como modelo a pintura da segunda metade do século XIX, sobretudo o Romantismo, Realismo, Naturalismo e Impressionismo – e sobrevalorização do tecnicismo nas intervenções do processo fotográfico, os fotoclubistas intencionavam o reconhecimento da fotografia como arte. Assim, numa fuga ao caráter de mero registro da realidade, do mimetismo e do documental, os *fotopictorialistas* usavam de inúmeras intervenções no negativo e na cópia fotográfica intencionando construir imagens únicas, irreprodutíveis. No entanto, se isso daria a aura da obra única à fotografia – como seria conceituado por Walter Benjamin¹⁰³ – também traduziria na renúncia de sua linguagem técnica de reprodução de imagens.

De forma a estabelecer bases ao *fotopictorialismo* internacional, dois importantes fotoclubes assumiram a concepção de uma unidade na produção e, então, uma identidade fotoclubística: o *The Linked Ring Brotherhood*, de Londres, 1892, fundado por George Davison, Henry Peach Robinson, Alfred Maskell, entre outros; e o *Photo-Club de Paris* fundado, em 1894, por Maurice Bucquet, um dos grandes expoentes do *pictorialismo* do período.

Membros do *Photo-Club de Paris*, Robert Demachy e Constant Puyo através de publicações de artigos e livros, impulsionaram a divulgação da fotografia *pictorialista* em sua técnica e em seu meio. Em vista da dimensão que a organização do movimento se dava, André Rouillé coloca que era comum a produção, tanto nas obras quanto nos artigos, a integração de conselhos de ordem técnica, prático, estética, de reflexões teóricas, filosóficas. E que, dessa forma, “a prática material e

¹⁰² KOSSOY, Boris. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. p. 82.

¹⁰³ BENJAMIN, 2012, p. 165-196.

estética da fotografia apoia-se no conjunto de enunciados que a guiam, que a mantêm, orientam-na, justificam-na e que a defendem.”¹⁰⁴



Imagem 9 - Constant Puyo (Photo Club de Paris), *Montmatre*, 1906.

Half-reproduction. (Reproduzido em *Camera Work*, nº 16)

Fonte: STIEGLITZ, Alfred. **Camera Work: The complete illustrations 1903-1917**, Italy: Taschen, 1997, p. 323.

Rouillé acredita que, se muito se dá valor às sociedades fotográficas diante do projeto *pictorialista* de transpor artisticidade à fotografia, é “por dispor de uma poderosa organização e de uma importante rede internacional.”¹⁰⁵ Nesse sentido, é notado que o interior do fotoclube era marcado por competições em que era possível perceber que:

A tradição burguesa se fazia presente: a honra ultrajada, o desafio, a igualdade de condições e o vencedor. (...) refletia a mentalidade arrivista de uma camada social que em pleno século XX discutia a fotografia segundo os ideais românticos da “arte pela arte” e cuja produção ocupava o lugar do lazer, do hobby de fim de semana.¹⁰⁶

As atividades determinadas pelos fotoclubes agiam, assim, na manutenção dessa rede internacional, com a publicação de boletins informativos, a confecção de revistas e catálogos de exposições, a realização de cursos de estética e técnica

¹⁰⁴ ROUILLÉ, 2009, p. 255.

¹⁰⁵ ROUILLÉ, 2009, p. 254-255.

¹⁰⁶ COSTA; SILVA, 2004, p. 30.

fotográfica, de seminários, de excursões fotográficas, de concursos internos e de salões de fotografia. Havia, entre as associações, um diálogo quanto à divulgação de experiências e de publicações, como catálogos, boletins e periódicos, em que sua importância se assume na função de expandir os debates, ideias, técnicas e tendências inerentes à fotografia sob o propósito de promover o movimento *pictorialista*.

Além disso, existia a confrontação com as produções fotográficas de cada fotoclube. Para tal, eram organizadas grandes exposições de caráter internacional, em que o intercâmbio “entre as produções dos diversos países possibilitava uma seleção rígida das obras e assegurava a homogeneidade estética dos princípios de criação de imagens, definindo com clareza as bases do movimento.”¹⁰⁷

É possível sinalizar que os fotoclubes, e mesmo as exposições fotográficas, estavam centralizados nas cidades consideradas as capitais artísticas, que, assim, serviram de cenário para a expressão dos fotógrafos amadores. Aponta-se Viena, como o local em que foi realizada uma exposição que se tornou modelo internacional de mostra de fotografia: em 1891. O *Club der Amateur-Photographien* organizou uma exposição de seiscentas fotografias pré-selecionadas por um júri formado por pintores e escultores. O salão de Viena seria, então, destaque para os eventos anuais dos epicentros Bruxelas (1892), Londres (1893), Hamburgo (1893) e Paris (1894).¹⁰⁸

Annateresa Fabris apresenta dois importantes eventos nas definições da fotografia artística, ambos no ano de 1893. É destacado, assim, o Salão Fotográfico de Londres, que é classificado por alguns críticos da época como “o nascimento da arte na fotografia”¹⁰⁹, por sua iniciativa em tornar a fotografia por completo autônoma, no que significaria dar à fotografia *pictorialista* emancipação das propriedades científicas e técnicas do meio. Já na Alemanha, o museu *Kunsthalle* de Hamburgo apresenta, num ato inaugural do espaço museológico à fotografia, a Primeira Exposição Internacional de Fotógrafos Amadores, contanto com seis mil obras de quatrocentos e cinquenta fotógrafos.

¹⁰⁷ MELLO, 1998, p. 36.

¹⁰⁸ FABRIS, 2011, p. 36.

¹⁰⁹ Título referente a artigo publicado no primeiro número de *The Studio*. In: *Ibid.*, p. 36-37.

A consolidação do movimento *pictorialista* só foi possível pela atuação dessas associações específicas e da promoção das exposições anuais. Assim, entre os anos de 1891 e 1910, foram fundados os mais destacados fotoclubes de que se tem estudo. Pode-se aludir, além do londrino *The Linked Ring Brotherhood* e do *Photo Club de Paris* já citados, também os fotoclubes: *Wiener Kamera Klub* (Viena), *Association Belge de Photographie* (Bruxelas), *Gessellschaft zur Förderung der Amateur Photographie* (Hamburgo) e o *Photo Secession* (Nova Iorque).



Imagem 10 - Alfred Stieglitz (*Photo-Secession*), *The Street - Design for a Poster*, 1903.
Photogravure. (Reproduzido em *Camera Work*, nº 3)
Fonte: STIEGLITZ, 1997, p. 136.

Ainda que o *pictorialismo* almejasse solidez em seu movimento, principalmente através das atividades fotoclubistas, manifestou-se, muitas vezes, de modo diverso em termos de técnicas e de produções fotográficas, não garantindo de fato sua uniformidade. Assim, no contexto que se destaca o início do século XX, no momento em que eclode a Primeira Guerra Mundial, a estética *pictorialista* entraria num processo conflituoso de decaimento ao enfrentar as disparidades com que foi desenvolvida dentro de cada fotoclube e diante das especificidades de cada país.

Em especial, o *Photo-Secession (1902)*, que fora criado por Alfred Stieglitz, em solo norte-americano, apresentava uma estética *pictorialista* bem particular, com o fim de “reunir livremente os americanos devotados à fotografia *pictorialista* na sua tentativa de forçar seu reconhecimento não como uma serva da arte, mas como um meio distinto de expressão individual.”¹¹⁰ Além de marcar um novo estatuto da fotografia, estabelece a migração do eixo europeu para os Estados Unidos.

O fotoclube de Stieglitz apresenta, também, um importante periódico – a revista *Camera Work* – que é apontado como o primeiro a trabalhar a fotografia pelo viés visual e não como uma revista puramente técnica que abarcasse ou promovesse os processos fotográficos, sendo, ainda, notado por transmitir uma consciência artística ao que seria a proposição de uma fotografia moderna. A publicação trimestral trazia no editorial, artigos e imagens fotográficas de importantes fotógrafos de diversas nacionalidades¹¹¹, e também obras de outros gêneros, com pinturas, desenhos ou esculturas. Dos contemplados ao longo das edições da *Camera Work*, são destaque os nomes de Alvin Langdon Coburn, Robert Demachy e além do próprio Alfred Stieglitz; demais personagens do cenário artístico como Pablo Picasso, Henri Matisse também participaram da publicação.¹¹²

¹¹⁰ MEDEIROS, Humberto Pereira. A imagem fotográfica e suas construções. Fotoclubismo e fotojornalismo comparados. Rio de Janeiro, 1984. (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. apud MELLO, 1998, p.39.

¹¹¹ Encontra-se listado na publicação *Camera Work: The complete illustrations 1903-1917*, de Alfred Stieglitz, fotógrafos e/ou artistas oriundos dos países: Estados Unidos, Inglaterra, Itália, França, Alemanha, Japão, Áustria, Holanda, Espanha e México. Tal dado demonstra que os participantes do periódico eram originários e exerciam suas práticas, sobretudo, nas extensões da América do Norte e Europa.

¹¹² Nas edições do *Camera Work*, os artistas eram apresentados além das obras, através de textos críticos sobre o artista e exposições.



Imagem 11 - Paul Strand (*Photo-Secession*), *Photograph*, 1917.
 Photogravure. (Reproduzido em *Camera Work*, nº49)
 Fonte: STIEGLITZ, 1997, p. 778.

A Galeria 291, também fundada pelo fotoclube, em 1905, incorporou exposições fotográficas e de arte moderna em geral, como pinturas e desenhos de Picasso, Paul Cézanne, Georges Braque e Matisse. Aqui, pode-se predizer a influência mútua da fotografia e das artes plásticas, dessa forma conviventes em um mesmo circuito artístico oferecido pelo *Photo Secession*.

Em seu princípio, o *Photo Secession* de Stieglitz, assim como a maioria dos fotoclubes da época, seguia os parâmetros *pictorialistas*. Foi em 1908, no salão *pictorialista* inglês *Photographic Salon* do *The Linked Ring Btotherhood*, quando o grupo de Stieglitz apresentou obras com claro afastamento dos padrões estéticos e temáticos *pictorialistas*. Cenas urbanas, flagrantes, composição geométrica e jogo de formas faziam parte do repertório das imagens apresentadas neste salão e, estava em consonância à pintura abstrata de vanguarda, da mesma época. Mello destaca a observação feita por Stieglitz em sua revista, no ano de 1909, a respeito da influência da fotografia sobre a pintura, em que percebe que “os pintores

impressionistas aderem a um estilo de composição que é estritamente fotográfico”, tendo ele mesmo também se inspirado pela “nebulosidade impressionista”.¹¹³

Assim, adeptos a uma fotografia mais direta, ou o que chamariam de *Straight Photography*, os integrantes do *Photo-Secession* inaugurariam, no contexto norte-americano, a instauração de uma linguagem fotográfica de princípios modernos. Ao abdicar as mais variadas técnicas de retoques e pictóricas, a *Straight Photography* pretendia se aproximar de uma linguagem mais purista do meio fotográfico, em que composição e processo laboratorial de revelação e impressão se tornariam as principais características da produção fotográfica desses precursores da fotografia moderna. Além de Stieglitz, outros fotógrafos são destacados a partir do *Photo Secession*, como: Alvin Langdon Coburn, Paul Strand, Charles Sheeler, Edward Steichen, Clarence White, Edward Weston, Berenice Abbott, Walker Evans e outros.

Diante da fragilidade do *pictorialismo* na conjuntura do século XX, Fabris enumera, contudo, a expansão da fotografia através do movimento *pictorialista* e seu entrançamento na rede internacional de fotoclubes. Destaca, além dos salões especializados, a participação do *pictorialismo* nas exposições universais (Paris, 1889 e 1900; Antuérpia, 1894; Liège, 1905), bem como a exposição de trabalhos em importantes instituições museológicas da Europa e Estados desde 1893 (Academia Real de Berlim, Kunsthalle de Hamburgo e as galerias norte-americanas Albright, Carnegie e Corcoran).¹¹⁴

É marcante a atuação do *Photo-Secession* na contribuição à renovação da fotografia, que passa a se configurar por uma objetividade na imagem, que o fotógrafo Paul Strand defende ser uma “manipulação do mundo pelo aparelho fotográfico, sem que isso signifique uma distorção da realidade.”¹¹⁵ A fotografia, neste momento, é meio de expressão com qualidades intrínsecas do próprio meio.

Configura-se o perfil de um fotógrafo que experimenta simultaneamente as várias possibilidades proporcionadas pela câmera, sem pautar-se por aquela lógica evolutiva que, nas artes plásticas, havia caracterizado a passagem do realismo à abstração.¹¹⁶

¹¹³ MELLO, 1998, p. 89.

¹¹⁴ FABRIS, 2011, p. 41.

¹¹⁵ Ibid., p. 57.

¹¹⁶ Ibid., p. 61.

Flores complementa a questão, afirmando que nos princípios do século XX, “a sintaxe de câmara se integra à linguagem fotográfica como uma via para alcançar um discurso autônomo da Fotografia como gênero”¹¹⁷, o que ocorre a partir de uma consciência da manipulação da câmera.

Seguindo, então, as mudanças culturais que ocorreram no começo do século XX, a fotografia redefiniria suas bases estéticas alinhando-se aos movimentos modernistas. Aqui, além da redução ao abstrato, os fotógrafos rompem com os esquemas tradicionais de representação de tempo e espaço. Neste momento, diversos artistas do movimento de vanguarda das artes plásticas também aderiram à fotografia: os fotogramas de Man Ray e Lászlo Moholy-Nagy, inserem-se a abstração na linguagem fotográfica. Com as propostas de múltiplas exposições e longa obturação do construtivista Aleksander Róddtchenco ou do futurista Giulio Bragaglia, a fotografia se fazia a partir do desdobramento do tempo em planos simultâneos; ou ainda as lacunas criadas no espaço bidimensional da imagem fotográfica nas fotomontagens de Hanna Höch. Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues, o uso da fotografia pelos movimentos de vanguarda não produziu nenhum grupo definido ou uma transformação radical da linguagem fotográfica, mas a atuação desses artistas “alinhou a fotografia às intenções imediatas dos diferentes movimentos de vanguarda.”¹¹⁸

O fotoclubismo, enfim, se consolidou como um fenômeno internacional expansivo, que se concentrou, especialmente, nos centros urbanos mais desenvolvidos. No Brasil, com a modernização gerada pela implantação da República, os grandes centros urbanos estavam potencialmente abertos ao consumo de inovações científicas. Boris Kossoy atenta para a questão de que a expansão da atividade fotográfica no país se deu de forma peculiar, pois a configuração da estrutura urbana possuía particularidades como “características coloniais, calcada na força de trabalho escravo e num território de dimensões continentais”.¹¹⁹ Sobretudo, a

¹¹⁷ FLORES, 2011, p. 177.

¹¹⁸ COSTA; SILVA, 2004, p. 28.

¹¹⁹ KOSSOY, 2002, p. 11.

propagação do fotoclubismo na extensão brasileira se deu por várias capitais, e também por cidades de menor expressão da região Sudeste do país.¹²⁰

O Rio de Janeiro, então, seria o principal centro de recepção e propagação desses valores, sendo cenário para o início do movimento fotoclubista com a fundação do Photo Club do Rio de Janeiro, em 1910, o qual, pelo que se conhece, encerrou suas atividades em curto prazo. As primeiras intenções de se formar associações fotográficas no país foram dificultadas por problemas de recursos de ordem industrial e comercial. No ano de 1923, com a ação conjunta de fotógrafos, figurados por Alberto Friedman e Guerra Durval, e também associados do então extinto Photo Club do Rio de Janeiro, é que se concretiza a fundação consistente de um fotoclube no Brasil, o *Photo club brasileiro* (PCB), o qual exerce atividade até os anos finais de 1940.

Seguindo as diretrizes do fotoclubismo europeu, o *pictorialismo* foi incorporado ao interior dos fotoclubes brasileiros orientando a produção fotográfica a partir do experimentalismo técnico pictural. O processo *pictorialista* no país esteve vinculado à tradição figurativa presente na pintura brasileira, sobretudo propagada pela Escola Nacional de Belas-Artes. É possível verificar a associação das fotografias de membros do *Photo club brasileiro*, por exemplo, ao trabalho de pintores como Vitor Meirelles e Georg Grimm, no que diz respeito aos seus temas – paisagens, retratos, naturezas-mortas, marinhas, estudo de nus – e também na estruturação da composição da imagem – pelas formas, linhas, tons, luz.

Da mesma forma em que sucede no contexto universal da experiência *pictorialista* exercida pelos fotoclubistas, no Brasil também se percebe descompasso em relação às proposições formais das novas visibilidades fotográficas, em que se verifica que

a pintura reclamada pelo *pictorialismo* não é a pintura viva de sua época: nem a dos impressionistas nem a dos pós-impressionistas, tampouco a dos artistas modernistas em 1920. Ao contrário, é à pintura oficial de Salão, de tradição neoclássica, em plena decomposição, de absoluto respeito às suas convenções em desuso e à antiga hierarquia dos gêneros, que os *pictorialista* se amoldam para identificar a fotografia. (...) isto é, romper com o caráter próprio da fotografia e colocar as imagens *pictorialista* no firmamento

¹²⁰ O estudo de Helouise Costa e Renato Rodrigues traz uma lista que abarca as cidades em que se desenvolveram fotoclubes no Brasil. Das capitais, tem-se o registro de: Rio de Janeiro, São Paulo, Vitória, Porto Alegre, Salvador, Belo Horizonte, Recife, Aracaju, Fortaleza, Curitiba e Belém. De outras cidades, se conhece as do estado de São Paulo (Santos, Campinas, Santo André, São Carlos, São José do Rio Preto, Barretos, Jaú, Araraquara e Bauro) e do estado do Rio de Janeiro (Nova Iguaçu, Niterói, Volta Redonda, Campos e Nova Friburgo). In: COSTA; RODRIGUES, 2004, p. 23.

desmaterializado do ideal artístico das belas-artes (...), leva o engajamento da fotografia artística a uma restauração antirrealista e antimodernista.¹²¹

Os primeiros salões de fotografia no país foram promovidos pelo *Photo club brasileiro*, sendo o principal o *Salão Annual de Photographia*, no período de 1924 a 1939, e era, contudo, restrito aos associados deste fotoclube carioca. Somente a partir de 1940, uma nova modalidade de salões do PCB abrangeu todo país, permitindo divulgar os melhores trabalhos fotográficos de amadores domiciliados no Brasil, através do intitulado *Salão Brasileiro de Fotografia*. O primeiro deles ocorreu no *Palace Hotel* do Rio de Janeiro, no ano de 1940, com a apresentação de trabalhos de excelência técnica e artística que seguiam a estética *pictorialista*.



Imagem 12 - Hermínia Borges (*Photo club brasileiro*), *Urca*, 1925.
Matriz-negativo. Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
Fonte: <http://www.itaucultural.org.br/>

Os fotoclubistas do PCB também realizavam várias outras atividades, como concursos internos, cursos teóricos e práticos, palestras, excursões fotográficas e mantinham intercâmbio com fotoclubes estrangeiros por meio da participação de salões e exposições no país e no exterior. Nos anos de 1926 a 1931, o *Photo club brasileiro* se empenhou na produção da revista *Photogramma*, que, segundo Mello, “se apresentou como o veículo mais representativo da estética *pictorialista* no

¹²¹ ROUILLÉ, 2009, p. 253-254.

Brasil”¹²², com o intuito de se incentivar a difusão da fotografia e ser um espaço de debate, de exposição de fotografia, de divulgação de técnicas, e também de uma reflexão teórica sobre a fotografia no país.

Mello aponta, ainda, a influência das revistas ilustrativas diante do *pictorialismo* no país e observa que “o traço forte da caricatura desempenha um papel significativo no avanço das técnicas de representação de imagens, ultrapassando o registro da natureza e envolvendo-se com o registro social.”¹²³ A autora assinala a importância da atuação da revista *Kosmos* na publicação do que seriam as primeiras impressões fotográficas em periódicos, através do processo industrial, no ano de 1904. Seu pioneirismo iria proporcionar, cinco anos mais tarde, a criação da primeira publicação especializada em fotografia no Brasil, a *Revista Photographica*, editada na capital paulista. Soma-se, também, a atuação de jornais e revistas de outras naturezas, no Rio de Janeiro, como *O Cruzeiro*, *Revista da Semana*, *O Globo* e outros periódicos que se tornariam responsáveis, especialmente, pelo alargamento do interesse popular em torna da fotografia.

O movimento fotoclubista propagou-se no Brasil, principalmente, no período que designa o pós-guerra, nos anos de 1940, quando o país apresentou uma situação favorável ao investimento estrangeiro, que beneficiou o desenvolvimento industrial. Consequentemente houve a formação de um mercado interno e ampliação do complexo urbano, sobretudo, do eixo Rio de Janeiro-São Paulo. A nova configuração socioeconômica do país possibilitou uma maior demarcação e estratificação das classes sociais e, assim, o assentamento da classe média. Diante disso, ocorreu a proliferação de grande número de associações fotográficas nas capitais e demais cidades do país. O estado de São Paulo se configuraria como novo centro influente, por meio da atuação do *Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)*¹²⁴, a partir de 1939. O Rio de Janeiro, que nos princípios do fotoclubismo brasileiro, durante as três primeiras décadas do século XX, mantinha a direção do movimento, cederia lugar à experiência moderna que inseriria o *FCCB* na fotografia brasileira.

¹²² MELLO, 1998, p. 70-71.

¹²³ Ibid., p. 67.

¹²⁴ Com a criação, em 1945, do Departamento de Cinema, o Foto Clube Bandeirante muda o nome para Foto Cine Clube Bandeirante. Sobre o clube ver: COSTA; SILVA, 2004.

A atuação do *FCCB* é marcante não só para a história do fotoclubismo brasileiro, mas por seu desempenho diante do desenvolvimento da própria fotografia no Brasil. Esse fotoclube, assim, pode ser lido, da forma como ele mesmo se intitula: um pólo agenciador da produção de fotografia moderna do país, e que se configura como um “um espaço aberto à experimentação renovadora, transformando suas reuniões e seu boletim num foro de debates.”¹²⁵

A passagem da linguagem fotográfica à estética moderna se daria nos primeiros anos de 1940, com a produção de José Yalenti, Thomas Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca. Os Salões fotográficos realizados pelo clube *Bandeirante*¹²⁶ já disseminavam a fotografia moderna em sua exploração de formas, linhas e planos, vinculando-se fortemente às vanguardas brasileiras das artes, em especial, aos movimentos concretistas e neoconcretistas no Brasil. Integrante da experiência fotoclubista e também atuante nas práticas artísticas do grupo *Ruptura*, Geraldo de Barros talvez seria, segundo Paulo Herkenhoff, “o primeiro brasileiro a compreender que a fotografia, com suas características específicas, integra o campo das artes plásticas e não é mera tributária da pintura.”¹²⁷

No espaço institucional artístico brasileiro, a fotografia fotoclubística somente ganharia espaço em 1939, com a exposição do fotógrafo e também membro do *Foto Cine Clube Bandeirante*, Thomaz Farkas, no *Museu de Arte de São Paulo*, o *MASP*. Inaugurava-se com isso, o ingresso da fotografia em um museu brasileiro numa exposição específica. Pedro Vasquez, predizendo Gilberto Ferrez, aponta que em 1842, na ocasião da III exposição da Academia Imperial de Belas Artes, identifica uma das primeiras aparições da fotografia em salões de arte, com a exibição da sra. Hippolyte Lavenue, a quem considera a primeira mulher fotógrafa do Brasil. Vasquez pondera, em comparação ao universo artístico europeu, que a inclusão da fotografia neste salão brasileiro se deu devido o “estágio incipiente em que se encontravam as manifestações artísticas brasileiras, permitindo flexibilidade capaz de absorver sem traumas uma inovação.”¹²⁸

¹²⁵ VASQUEZ, Pedro. **Fotografia**: reflexos e reflexões. São Paulo, L & M, 1986. p. 30.

¹²⁶ Data de 1942 o 1º Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, apoiado pela Prefeitura do Município.

¹²⁷ HERKENHOFF, Paulo. José Oiticica Filho, a ruptura da fotografia nos anos 50. Rio de Janeiro, Funarte, 1983, p. 16. apud VASQUEZ, 1986, p.31.

¹²⁸ VASQUEZ, 1986, p. 27-28.

Além da importante exposição no cenário fotográfico, a participação, em especial, dos membros do FCCB em comissões do *Museu de Arte Moderna (MAM)*, de São Paulo, e também na programação de exposições do mesmo museu, possibilitaram a inclusão da fotografia ao espaço institucionalizado da arte moderna. Das exposições fotográficas promovidas no MAM paulista, encontram-se nove mostras no período de 1949 a 1985, tendo entre os expositores também membros de fotoclubes: Thomas Farkas, German Lorca, Manarini, Otto Steinert.¹²⁹

Das atividades promovidas pelas associações, os concursos internos, as demais exposições, e os salões nacionais e internacionais de fotografia, configuravam, assim, o espaço próprio e independente de mostra fotográfica da produção amadora dos fotoclubes.

Portanto, nas décadas de 1940 e 1950, as fundações dos inúmeros fotoclubes pelo Brasil, além de ampliar o movimento fotoclubista, criam uma estruturação mais definida e influente a partir das interações proporcionadas pelos salões nacionais e internacionais e, também, das publicações dos próprios fotoclubes. Ressalta-se, ainda, no período, a circulação de publicações externas ao movimento, como o caso da atuação da revista *Íris* que, a partir de 1947, se confirma como a primeira publicação do gênero de cunho comercial no país.

Em conformação com o panorama fotoclubístico aqui instaurado, em 1950, promove-se a *I Convenção Brasileira de Arte Fotográfica*, que formaria a *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema*. A Confederação estaria designada a organizar a atividade fotoclubista no país, sendo a nossa representante diante da *Fédération Internationale de l'Art Photographique (FIAP)*, existente desde 1947. A FIAP, na qualidade de uma entidade internacional, pretendia a congregação dos clubes do mundo, desempenhando ações que promovessem a homogeneização e organização do movimento.

Inserido em um contexto fotoclubista mundial, a experiência brasileira começa a incorporar à sua produção, no final dos anos de 1950, a influência das linguagens fotojornalística, através do figurativismo e de seu cunho humanista, e também da fotopublicidade, pela beleza plástica consumível e desejável. No período que

¹²⁹ Ver: COSTA, 2008.

demarca a configuração da Ditadura Militar no cenário político do país, a partir da década de 1960, o fotojornalismo cresceria ainda mais dentro das associações e, em 1970, a questão social passaria a ser da tendência documental.

Na mesma época, também, os fotoclubes vão perdendo suas forças por uma série de fatores dos quais se podem destacar: a profissionalização de alguns membros das associações que passam a dedicar-se menos ao clube; o afastamento de membros antigos por questões de idade avançada; além de questões inerentes à própria prática e concepção estética fotoclubística, que não conseguia sustentar o mesmo vigor de seus princípios.

Vasquez indica que, mesmo uma associação progressista como o *Foto Cine Clube Bandeirante* não conseguiu absorver as incursões pelo abstracionismo com que José Oiticica Filho trabalhava. Demonstra, com isso, que ao fotoclubismo faltou flexibilidade para despontar no progresso artístico do país. Seriam, então, as práticas artísticas, neste início dos anos 1970, sorvidas da fotolinguagem, que contribuiriam para a reinserção a fotografia nos salões de arte.¹³⁰

É possível acrescentar à lista de discussão, alguns estudos recentes, sobretudo no âmbito acadêmico, que projetam as experiências de fotoclubes de outras regiões brasileiras. A pesquisa de Lucas Mendes Menezes, *Prática fotográfica amadora em Belo Horizonte: entre aficionados e apertadores de botão (1951-1966)*¹³¹, propôs o estudo do *Foto clube minas gerais (FCMG)*; Ana Rita Vidica, em *Arte Fotográfica e estética moderna: sob o olhar do fotoclube de Goiânia*¹³² (2006) trata das produções textuais e fotográficas, do *Clube da Objetiva*, fotoclube de Goiás atuante nas décadas de 1970-1980. Vidica trabalha com o diálogo que a associação goiana teria traçado com a estética moderna, tendo com ponto de relação a produção do *Foto Cine Clube Bandeirante*, pioneiro e principal agente das experimentações fotográficas modernas. Outras questões são levantadas sobre o *FCCB* no artigo *Crítica fotográfica no Boletim do Foto-Cine Clube Bandeirante, 1948-1953* e na

¹³⁰ VASQUEZ, 1986, p. 32.

¹³¹ MENEZES, Lucas Mendes. **Prática fotográfica amadora em Belo Horizonte: entre aficionados e apertadores de botão (1951-1966)**. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal Fluminense, Faculdade de História, 2012.

¹³² 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.

dissertação de mestrado *Noções de moderno do Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)*¹³³, ambos de autoria de Vanessa Sobrino Lenzini; do *Foto Clube do Espírito Santo*, temos os estudos de Cláudia Milke Vasconcelos, intitulado *Foto Clube do Espírito Santo: a arte fotográfica numa trajetória específica*¹³⁴ (2008), o de Gese do Nascimento, *Foto Clube do Espírito Santo*¹³⁵, além de estudos de Almerinda da Silva Lopes, situados na obra *Memória aprisionada: a visualidade fotográfica capixaba: 1850/1950*¹³⁶.

Assim, a atuação do movimento fotoclubista no Brasil e no mundo em sua produção imagética amadora constitui parte da História da Fotografia. Embora os estudos a respeito sejam todos recentes, ainda há muito a investigar para que se tenha um panorama mais completo e a necessária recuperação e compreensão da concepção fotográfica produzida e veiculada através das variadas atividades promovidas pelas inúmeras associações, que foram criadas nos diferentes estados da federação.

2.2 O FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO

2.2.1 Contexto sociocultural e artístico capixaba no período da atuação do *Foto Clube do Espírito Santo*

Situado na porção litorânea do país, o Espírito Santo manteve-se ofuscado, durante longo período histórico, pela magnitude e importância do centro econômico brasileiro, que ora esteve concentrado nos estados da Bahia e de Minas Gerais, durante o período Colonial e, nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo, desde o Império. Deste modo, o Estado continuamente expressou dificuldades de sobressair diante desses estados brasileiros que o cingem.

¹³³ LENZINI, Vanessa Sobrino. **Noções de moderno do foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)**. Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

¹³⁴ VASCONCELOS, Cláudia Milke. **Foto Clube do Espírito Santo: a arte fotográfica numa trajetória específica**. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.

¹³⁵ NASCIMENTO, Gese M. L. do. **Foto Clube do Espírito Santo**. Monografia de graduação apresentada à Universidade do Espírito Santo, 1997.

¹³⁶ LOPES, 2004, p. 106-113.

Ainda na metade do século XX, o cenário econômico do Estado permanecia baseado na agricultura, em especial na monocultura de café. Assim sendo, a maior porção de sua população era rural e os também difíceis acessos do interior para a capital Vitória impediam uma maior comunicação entre as regiões.

Apenas no fim dos anos de 1940, quando ocorre uma gradual industrialização no Brasil, é que o Espírito Santo começa a receber investimentos, em razão de sua disposição de cidade portuária. Com a exportação de café, madeira e minério de ferro – mesmo que funcionasse no momento como uma via de passagem e saída de matéria-prima – uma lenta modernização começa a ser instaurada no Estado. Esse impulso desenvolvimentista é estendido à década de 1970, em que governado por Christiano Dias Lopes Filho (1967-71) e Artur Gerhardt (1971-75), ambos eleitos pela Assembléia Legislativa¹³⁷, o Espírito Santo sofre uma ampliação no pólo siderúrgico. Com isso, o Estado passa a atrair novos recursos externos, o que modifica a sua atividade produtiva, que passa do setor primário para o secundário. Sucede, ainda, o destaque do crescimento do setor terciário no domínio regional, o que também contribui para a dinamização da cidade. Ocorre, além disso, investimento no âmbito rodoviário, que permitiu, com a construção de rodovias estaduais, o contato com os grandes centros econômicos, bem como uma ampliação e integração dos setores econômico, político e, mesmo, cultural. De tal modo, esses e outros projetos do governo favoreceram a modernização e o aumento da população urbana, em especial de Vitória e seu entorno, de maneira particular na década de 1970¹³⁸, o que certamente trouxe influência no desenvolvimento do circuito artístico capixaba.

As décadas de 1960 e 1970 congregam um momento singular da conjuntura política nacional: a Ditadura Militar. É nesse pano de fundo que a linguagem fotográfica se modifica trazendo valores estéticos, principalmente, pautados no fotojornalismo e no fotodocumentarismo, além de experimentações laboratoriais e o uso da imagem como registro por artistas.

¹³⁷ Sistema de escolha de mandatários estaduais imposto pela Ditadura Militar Brasileira. OLIVEIRA, José Teixeira de. **História do Espírito Santo**. 3ª Ed. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo: Secretaria de Estado da Cultura, 2008. p. 480.

¹³⁸ A população urbana, se comparada à da década de 1960, quase que dobra de volume, como evidenciado na tabela de Recenseamento Geral exposta em obra citada, p. 484.

A partir de então se oficializara um novo contexto político-social no país que perduraria até a década de 1980. Inúmeras reformas foram logo estabelecidas para sustentar o governo autoritário, repressor e supressor instituído. Dentre elas, no emblemático ano de 1968, fora promulgado pelo marechal Costa e Silva o Ato Institucional nº 5, o AI-5, inaugurando a fase mais violenta da opressora ditadura, os “anos de chumbo”¹³⁹. No âmbito artístico-cultural, o AI-5 acentuou a censura, impondo controle à produção e perseguição aos artistas que subvertessem a ordem pública e criassem obras consideradas ofensivas ao regime. Neste sentido, a efervescência de uma geração de artistas afinada a uma atitude crítica à realidade adversa que vivia o país tornava-se oportuna. De maneira geral, a área cultural e artística tornou-se, assim, um espaço de contestação ao regime autoritário ancorando um papel de resistência, crítico e denunciador, que fomentou uma grande radicalização dos discursos artísticos. Alinhada com o pensamento artístico internacional, o qual defendia novos rumos para a arte, a produção nacional se apresentava com uma linguagem de múltiplas e novas modalidades de ordem técnica e material e em seu processo.

Nos inícios dos anos 60 ainda era possível pensar nas obras de arte como pertencentes a uma de duas amplas categorias: a pintura e a escultura. As colagens cubistas e outras, a *performance* futurista e os eventos dadaístas já haviam começado a desafiar este singelo ‘duopólio’, e a fotografia reivindicava, cada vez mais, seu reconhecimento como expressão artística. No entanto, ainda persistia a noção de que a arte compreende essencialmente aqueles produtos do esforço criativo humano que gostaríamos de chamar de pintura e escultura. Depois de 1960 houve uma decomposição das certezas quanto a esse sistema de classificação. Sem dúvida, alguns artistas ainda pintam e outros fazem aquilo a que a tradição se referia como escultura, mas estas práticas agora ocorrem num espectro mais amplo de atividades.¹⁴⁰

O que temos neste período é uma intensa relação entre o contexto histórico da ditadura militar brasileira e as formas de expressão artística atuando na transformação e estando, muitas vezes, comprometidas com ideais políticos, sociais e de liberdade¹⁴¹. A fotografia, embora angariasse há algum tempo o estatuto de arte, pautara-se desde sua origem no século XIX, na ideia de registro convincente da realidade. Por essa razão seria utilizada, de diferentes maneiras, por fotógrafos

¹³⁹ BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. **Direito à memória e à verdade**: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Brasília, DF: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007. p. 6.

¹⁴⁰ ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 1.

¹⁴¹ PECCININI, Daisy. Os anos 60: Figurações e as Politecnomorfias da Arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). **Arte brasileira no século XX**. São Paulo: Associação Brasileira de Críticos de Arte, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 211.

amadores e artistas, como instrumento de denúncia social, buscando repercutir, portanto, os fatos da época.¹⁴² Isso significa que nesse momento, ela deixava de ser somente um processo da competência de fotógrafos profissionais e amadores, passando também a fazer parte da praxe de muitos artistas plásticos.

Ainda que o Espírito Santo de 1960 comportasse a linguagem tradicional acadêmica em seu âmbito artístico, é perceptível que a fotografia, muitas vezes, já fugisse a esse academicismo. Nesse contexto, a necessidade de atualização das linguagens poéticas e do discurso artístico se inseria por meio da diversificação dos meios, suportes e materiais, como da definição de um sistema artístico, que incluiu entre outras questões, a criação de galerias comerciais e oficiais, de exposições, cursos, palestras. Isso sintonizaria as propostas estéticas dos artistas locais com as de destacados artistas brasileiros, especialmente os atuantes no eixo hegemônico Rio-São Paulo. Assim, embora o artista atuasse num ambiente cultural sem críticos, periódicos, galerias ou museus especializados, a educação estética local e o ensino da arte sofreram mudanças significativas em suas bases, o que permitiu difundir uma visão mais crítica dos paradigmas artísticos. Para tal, alguns fatos contribuíram como a criação do *Museu de Arte Moderna do Espírito Santo (MAM-ES)* e a federalização e reestruturação da *Escola de Belas Artes (EBA)*, além do próprio desenvolvimento econômico do Estado, já mencionado.

A *EBA* incorporou nos anos de 1960 ao seu organismo, docentes oriundos do eixo cultural Rio – São Paulo, dentre os quais Freda Jardim, Moacyr de Figueiredo, o casal Raphael e Jerusa Samú, sendo que pouco antes já contava com a colaboração dos irmãos João Vicente e Maurício Salgueiro, que vieram ainda nos anos de 1950. O curso de Belas Artes, que até então estava orientado pela tradição clássica com o ensino pautado em cópias de modelos gregos e paisagens bucólicas, passou por um processo de transformação com a difusão de novas linguagens, meios, suportes e materiais artísticos mediante à chegada desses professores.

Outras propostas de incentivo à arte foram surgindo. Destaque para a *Semana de Arte de São Mateus*, que se iniciou em 1974, e buscava a expansão da arte para além da Escola e da capital do Estado, estimulando os alunos a produzir a partir do ambiente que o rodeava e, também, aproximando a sociedade do exercício da arte.

¹⁴² SONTAG, 2006, p. 17.

Ainda, eventos como os *Festivais de Inverno de Ouro Preto* – em voga desde 1966 e promovidos pela *Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)* – proporcionavam, também, enriquecimento na bagagem do artista, deles participando alunos e professores da *Escola de Belas Artes da UFES*.

A fim de que fosse possível ter uma compreensão maior do cenário artístico-cultural do Estado no período delimitado de 1968-78, apresentamos algumas informações concernentes às peculiaridades de Vitória enquanto espaço onde nasce e desenvolve-se o *Foto Clube do Espírito Santo (FCES)*.

É perceptível na análise dos periódicos da época, em especial o jornal *A Gazeta*, uma atenção maior à música, ao teatro, à literatura e ao cinema, o que sugere um insignificante apreço às artes plásticas em geral. Entretanto, também se confirma na veiculação dos eventos daquelas áreas artísticas o recorrente problema: a carência em crítica em função de um jornalismo meramente informativo. Tinoco dos Anjos analisava tal situação, no ano de 1975, ressaltando a existência de maior descaso com as artes plásticas:

Na área das artes, Vitória conta com músicos, cantores, compositores, atores de teatro, escritores e poetas, e a todos deu chance de mostrar seus trabalhos, em festivais ou em espetáculos isolados no Teatro Carlos Gomes. Nas artes plásticas, porém, Vitória está devendo o reconhecimento de seus artistas, que sobrevivem incompreendidos e desprezados por falta de uma informação atualizada no campo.¹⁴³

Nesse sentido, deve-se considerar a falta de incentivo, por parte dos governos locais, às iniciativas culturais. A exemplo, temos o caso do *MAM* local, que por iniciativa privada movimentou por um curto período o espaço artístico local, não conseguindo sobreviver sem o apoio público.¹⁴⁴ Além de galeria de arte, a instituição dispunha de uma área de biblioteca e cinemateca, com exposições de filmes até então inéditos nesta capital. O *MAM* teve papel decisivo na divulgação da arte moderna, trazendo exposições importantes em uma época que era difícil o intercâmbio com obras e artistas de outros estados, possibilitando a experiência com o que havia de mais conceituado e arrojado na arte nacional. Além de promover as edições dos

¹⁴³ ANJOS, Tinoco dos. **A Tribuna**, Vitória, 8 out. 1975, s.i.p.

¹⁴⁴ O *MAM* local foi fundado em 1965, pelo pintor capixaba Roberto Newman, mas a partir de 1968 funcionou com dificuldades e com atividades restritas, sendo forçado a suspender seu funcionamento em 1970, visto que não conseguiu sobreviver somente com incentivo privado. Mais informações ver: LOPES, Almerinda da Silva. **Artes Plásticas no Espírito Santo (1940-1969)**: ensino, produção, instituições e crítica. Vitória: EDUFES, 2012.

*Salões Nacionais de Artes Plásticas de Vitória*¹⁴⁵ nos anos de 1966 a 1968, trouxe exposições com grandes artistas – como Ivan Serpa, Thereza Miranda, Mario Cravo Neto, Fayga Ostrover – permitindo assim uma interação artística em meio à carência de Vitória.

Até então, esse contato aos produtos de vanguarda somente era possível de maneira indireta: por intermédio de livros e periódicos que se encontravam em bibliotecas, como na do *IBEU (Instituto Brasil - Estados Unidos)*, por exemplo, citada pelo artista Atilio Gomes, o Nenna. Segundo o artista, importantes revistas da época, como *Art in America*, *Art News*, *Scala*, eram fontes onde ele e outros jovens podiam se informar sobre as mais marcantes exposições internacionais, bem como as obras por elas difundidas como os livros sobre artistas, ou mesmo a produção de fotógrafos americanos e europeus como Cartier-Bresson.¹⁴⁶ Assim, conhecer o trabalho de artistas internacionais permitia construir uma bagagem de referência, ampliando a vivência e influenciando o processo criativo do artista e permitindo, também, a verificação da sintonia entre os pólos culturais.

A criação da *Fundação Cultural do Estado* também iria impulsionar, de certo modo, o campo artístico e cultural local na década de 1970. Além da promoção de eventos como exposições de artistas capixabas, a Fundação trouxe também mostras de artistas nacionais pelo propósito de um diálogo com as artes locais. Deste modo, a instituição funcionou como o primeiro organismo que cuidaria da estruturação cultural do Espírito Santo.

Além disso, percebemos que o circuito de arte capixaba estava na época centralizado na capital Vitória, enquanto outras cidades como Vila Velha não tinham tanta expressão, considerando a inexistência de um sistema artístico e conseqüentemente de locais específicos para discussão e promoção das artes plásticas. A capital, por sua vez, mesmo que contasse com alguns poucos espaços expositivos, a maior parte das mostras continuava a ocorrer em locais não

¹⁴⁵ Nesses Salões, podemos perceber a qualidade distintiva, por exemplo, na formação do júri – que integrava críticos de arte, artistas e demais personalidades –, como os críticos Teixeira Leite, Harry Laus (do *Jornal do Brasil*) e Rubem Braga, que no período atuava como crítico de arte em jornais e revistas; além de personalidades locais como Marcelo Vivacqua, então diretor da *Escola de Belas Artes da UFES*, além dos artistas e também professores da mesma universidade e da *UFRJ* Moacyr Figueiredo e Maurício Salgueiro. Disponível em: <<http://www.sefaz.es.gov.br/painel/pint48.htm>> Acesso em: 24 de julho de 2011.

¹⁴⁶ Informações retiradas de entrevista ao artista Atilio Gomes, o Nenna, dada à autora em 04/06/2011.

especializados como halls de teatros, edifícios e bancos como evidenciado nesta nota jornalística:

Na falta de instalações apropriadas, a Fundação Cultural do Espírito Santo vem há três anos promovendo exposições de artistas plásticos no Teatro Carlos Gomes. 'Inicialmente relutou-se em utilizar o Teatro. Nele não há uma distância suficiente para o observador apreciar, por exemplo, uma escultura, além do efeito inibidor produzido pelo ambiente', lembra Gerusa Samu, assessora de artes plásticas da Fundação Cultural.¹⁴⁷

Segundo informações extraídas de matérias do jornal *A Gazeta*, referentes às exposições de artes plásticas, verificou-se a existência, no período tratado, de pelo menos treze espaços expositivos entre galerias e outros recintos, a maioria deles não específicos: *Academia de Letras "Humberto Campos"* e Clube Libanês, ambos no município de Vila Velha; os auditórios dos edifícios *A Gazeta*, Fábio Ruschi, Martinho de Freitas, Banco Comércio Indústria de Pernambuco e Banco de Minas Gerais, além das galerias particulares Expo Arte, Hilal, da Efi Carvalho (Galeria de Arte da Rua Sete de setembro) e, ainda, o *MAM-ES*, o Teatro Carlos Gomes e a Aliança Francesa, em Vitória.

Os mais movimentados eram os espaços do Teatro Carlos Gomes, que recebia eventos promovidos pela *Fundação Cultural do Estado* e também pelo *Centro de Artes da UFES* e o do edifício do BEMGE, com exposições do Foto Clube local, lugar onde funcionava a sede social da instituição.¹⁴⁸ Na Aliança Francesa eram realizadas frequentes exposições coletivas e individuais, em sua maioria de artistas iniciantes, além de mostras trazidas de outras localidades. As galerias comerciais que tiveram maior destaque foram a Hilal e a da *marchand* Efi Carvalho, embora ambas de existência efêmera.

Percebe-se, com isso, que o Estado contou até 1975 apenas com poucos espaços e galerias de ordem particular, isto foi motivo para que muitas personalidades ligadas de alguma maneira ao campo da arte capixaba reclamassem e reivindicassem a implantação de uma galeria de arte pelo Estado, o que, como verificado nos documentos da época, não ocorreu antes de 1977. Sendo uma reivindicação já frequentemente abordada por personalidades do meio, como ocorreu em 1969, quando a artista, e então colunista do jornal *A Gazeta*, Carmen Có encabeçaria a

¹⁴⁷ O BECO da criação. *Revista Espírito Santo Agora*, Vitória, n 15, set./out. de 1974, p. 38 e 40.

¹⁴⁸ Mesmo desativado, o Foto Clube do Espírito Santo mantém a sede no edifício BEMGE até os dias atuais, onde guarda o acervo da agremiação.

campanha pela criação de uma galeria¹⁴⁹. Cinco anos mais tarde, Gerusa Samú – na época assessora de artes plásticas da *Fundação Cultural* – expunha o mesmo problema em matéria publicada na *Revista Espírito Santo Agora*.¹⁵⁰ E, ainda, em 1975, o artista Vilar voltava a frisar tal carência em Vitória, em entrevista concedida ao jornal *A Gazeta*¹⁵¹. Desse modo, fica clara a ausência e a necessidade de um cubo branco permanente mantido pelo poder público, vez que as galerias privadas dependiam de recursos próprios para continuar funcionando. Somente em 1976, com a criação da *Galeria de Arte e Pesquisa* da UFES, na antiga capela de Santa Luzia, no Centro de Vitória, funcionando enquanto espaço de mostras do corpus da universidade, é que esta circunstância poderia começar a mudar. Destaque, ainda, para a criação, em 1977, da *Galeria Homero Massena*¹⁵² - a primeira galeria de arte pública de Vitória - que se ateve ao preenchimento da lacuna de incentivar, promover e difundir a produção de artistas consagrados e emergentes.

Raras as vezes que a fotografia era incluída nos eventos. De fato, verifica-se que a promoção das imagens técnicas vinha majoritariamente do Foto Clube local, que desde sua fundação em 1946, incentivava e movimentava o campo fotográfico capixaba. Ainda que seus membros fossem, em sua maioria, da elite local e não possuíssem formação artística, essa associação de amadores promoveu 26 *Salões Nacionais e Internacionais de Fotografia*, cujo conjunto imagético produzido mostrasse amplo e diverso, ratificando, ao mesmo tempo, que a instituição e suas promoções foram de extrema importância para a movimentação do cenário artístico cultural do Espírito Santo. Neste sentido, alguns de seus fotógrafos também expunham em outras regiões, o que não só consistia em uma divulgação da arte capixaba a nível nacional, mas também na confirmação da existência de uma consonância fotográfica. Paulo Bonino, Maria Adélia Milanez, Antônio Carlos Sousa Neto, Nilton Pimenta, Magid Saade e Jorge Luiz Sagrilo são alguns nomes que passaram, então, pelos principais pólos artísticos do país, além de serem, alguns,

¹⁴⁹ CÔ, Carmen Lúcia. *A Gazeta*, Vitória, 02 set. 1969. Caderno AG2, p. 2.

¹⁵⁰ O BECO..., 1974, p. 38-40.

¹⁵¹ ARAÚJO, José Carlos Vilar de. Outro Artista Daqui. *A Gazeta*, Vitória, 14 dez. 1975, p. 8. Entrevista concedida a Jairo de Brito.

¹⁵² A Galeria Homero Massena estava voltada para a produção contemporânea, mesmo que em sua denominação homenageasse o artista acadêmico Homero Massena, recém falecido.

convidados para integrar o júri de eventos locais, a exemplo de Isauro Rodrigues, entre outros.¹⁵³

A decadência do fotoclube local nos anos 1970 ocorreu em consequência das mudanças do curso histórico do país, bem como das artes e as restrições citadas do cenário local, e também, em função da criação da disciplina de fotografia no *Centro de Artes* na década anterior. Com isso, o papel de movimentação de cursos, exposições e discussões passou a ser função da universidade.

Novas experimentações que agiam pela hibridização da fotografia com as linguagens das práticas artísticas, se configuraram através de artistas, como Anna Bella Geiger, Iole de Freitas, Regina Silveira. A manipulação das fotografias e/ou sua apropriação, foram utilizadas igualmente por artistas capixabas como Atilio Gomes, por exemplo, em sua obra *Imagens Foto-gráficas*, (1971), em que fez uso de projeção de slides (diapositivos fotográficos) do seu corpo nu iluminado em vermelho e azul, além de cópias em papel de imagens fotográficas com intervenções em seu processo.

Embora ainda fosse considerada retrógrada por alguns jovens, a *Escola de Belas Artes* agia, conjuntamente, no incentivo ao intercâmbio de âmbito interestadual entre artistas, universitários e docentes. Portanto, no intento de renovar o olhar sobre a arte, participavam de concursos e festivais produzidos fora do estado, como o *Salão de Artes Plásticas*, promovido no *MAM-RJ* e o *Festival de Inverno de Ouro Preto*, em Minas Gerais. Além dos, já citados, festivais de arte levados para o interior do Estado, como a *Semana de Arte*, organizada pelos professores do *Centro de Artes da UFES* e que propunha despertar e sensibilizar a população para as linguagens artísticas, por meio de cursos teóricos e oficinas práticas, além de exposições.

Assim, analisando o contexto dos anos de 1958 a 1978 no estado do Espírito Santo, não foi, contudo, possível perceber claramente a intervenção política da censura na fotografia e nem nas artes plásticas, considerando não termos localizado na

¹⁵³ "Arrastão", de Nilton Pimenta, e "S/T", de Jorge Luis Sagrilo foram obras apresentadas na Exposição Internacional Bandeirante, de São Paulo. Demais associados tinham fotografias no Salão de São Carlos (SP). In: FOTOS de capixabas na exposição que se realiza em SP. **A Gazeta**, Vitória, 12 nov. 1971, p. 2. Ainda, o Foto Clube ganha destaque em Bienal de Arte Fotográfica de Volta Redonda, RJ, em 1974, com o prêmio de segundo lugar. In: FOTO clube. **A Gazeta**, Vitória, 02 jun. 1974, p. 2.

imprensa local casos de perseguição ou intervenção nesses processos expressivos, talvez pela produção local não exigir tal perseguição. O jornal *A Gazeta*, funcionando enquanto um órgão conservador, também não deixava transparecer em seus textos o viés político da obra de arte, ou seus articulistas não atinavam para o teor crítico. Contrariamente ao que era veiculado, em entrevista concedida pelo artista Atílio Gomes¹⁵⁴, foi possível verificar que a repressão existia e limitava os artistas em seu processo de criação, mas raros eram os que tratavam da questão arte e política de maneira mais evidente.

Verificando na literatura o processo fotográfico do período no âmbito nacional, é perceptível que a arte dos grandes núcleos – Rio de Janeiro e São Paulo –, estava mais próxima a questão política do que no Espírito Santo. No entanto, é percebível que o viés político deixava marcas na produção artística capixaba, mesmo que na imagem final não transparecesse de maneira tão evidente esse caráter, justamente para não chamar a atenção da censura.

A conjuntura criada pelo golpe militar de 1964, quando de ser no país a instauração do regime ditatorial duradouro, refletiu de diferentes maneiras no processo artístico da fotografia. O fotoclubismo, que até então permanecia influente na produção fotográfica brasileira, foi perdendo espaço para os fotojornalistas em sua função de registro e denúncia social e ao regime. Com reconhecimento do grande público, o fotojornalismo estava em sintonia com as demandas políticas e sociais do momento, enquanto a estética fotoclubista não cabia mais no contexto, inclusive, capixaba.

2.2.2 Panorama histórico do *Foto Clube do Espírito Santo*

No início dos anos 1940, a fotografia no Espírito Santo, ainda incipiente, não dispunha de um local para a formação de fotógrafos, apesar da existência de profissionais e lojas comerciais nessa área. De encontros informais de interessados

¹⁵⁴ As ações conceitualistas de Atílio Gomes (Nenna) eram imbuídas dessa conotação política.

em uma loja de equipamentos e materiais de fotografia, a Empório Capixaba¹⁵⁵, surgiria a ideia de realizar na capital Vitória a *I Exposição de Arte Fotográfica de Amadores*, no ano de 1945. A premiação da mostra se deu da seguinte forma: o 1º lugar foi concedido a Pedro Fonseca, pela obra *Entardecer*; o 2º lugar a Ugo Musso, com *Retrato*; o 3º lugar coube a Magid Saade, pela foto *Amanhacer*; o 4º lugar foi dado, novamente, a Pedro Fonseca, por *Pirâmide Humana*; no 5º surge, mais uma vez, Pedro Fonseca, com *Convento da Penha*; e o 6º lugar foi atribuído a Dolores Bucher, pela obra *Cena Interna*.¹⁵⁶

Percebe-se, que os trabalhos apresentados na mostra exploravam, preferencialmente, as temáticas de paisagem e, em alguns casos, também era trabalhada a figura humana na imagem fotográfica, mantendo assim sintonia com assuntos dominantes nas artes visuais.

Os apenas seis participantes da primeira exposição fotográfica de amadores da localidade – Ugo Musso, Pedro Fonseca, Dolores Bucher, Décio Lyrio, Finn Knudsen e Magid Saade –, entusiasmados com os reflexos da mostra decidiram fundar, alguns meses depois, o primeiro fotoclube do Estado denominado *Foto Clube do Espírito Santo*.

Magid Saade (1920), presidente do *FCES* durante longo período e atualmente ocupando o cargo de diretor, faz uma leitura da germinação da associação, dizendo:

Líamos sobre fotografia e traçávamos [sic] informações com outros amadores e também profissionais. Nesses contatos surgiu a ideia de se organizar exposição coletiva dos trabalhos de grupo. A mostra foi levada a efeito em dezembro de 1945, em loja na Praça Oito, ponto de concentração de Vitória. Pelo ineditismo e pela qualidade dos trabalhos apresentados o evento obteve grande sucesso. Foi a partida para a fundação do *Foto Clube do Espírito Santo* concretizada em 23 de maio de 1946, que contou com a adesão de outros idealistas.¹⁵⁷

Deste modo, uma primeira reunião, uma assembléia com finalidade de se formar o corpo da diretoria do fotoclube, aconteceu no escritório da Kosmos Capitalização, localizado no Edifício Centenário, à Praça 8, no Centro de Vitória. Compareceram na

¹⁵⁵ A Empório Capixaba era gerenciado pelo italiano Nestor Cinelli e havia sido fundada na década de 1930. Estava localizada no Centro de Vitória, sendo ponto de encontro e troca de experiência de muitos amantes da fotografia. Informações obtidas em: LOPES, 2004, p. 104.

¹⁵⁶ A exposição fotográfica ocorreu no dia 26 de dezembro de 1945 na agência Larica, à Praça Oito de Setembro, em Vitória. É destaque da mostra o fotógrafo Pedro Fonseca, que acumulou cinco premiações das dez, inclusive o 1º lugar – entre as oficiais e as menções honrosas. Informações obtidas na Ata de Julgamento da exposição.

¹⁵⁷ Depoimento de Magid Saade dado em Maio de 2006, extraído de <<http://www.confoto.art.br/fces/index.php>> Acesso em: 05 de novembro de 2011.

ocasião 22 sócios-fundadores: Afonso Schwab, Alcides Guimarães, Augusto de Aguiar Salles, Carlos Larica, Clóvis Loureiro Machado, Dante Michelini, Dolores Bucher, Érico Hausschild, Finn Knudesen, Guedes Júnior, Isauro Rodrigues, Jorge Bumachar, José Ceglias Barbosa, José Agostinho Pezenti Nalin, Luiz Edmundo Malisek, Magid Saade, Manoel Martins Rodrigues, Mauro de Araújo Braga, Paulo Vasconcelos, Pedro Fonseca, Rodolfo Paulo Wolff e Vicente Burian. Ficou composta a primeira diretoria com: Érico Hauschild, na presidência da instituição, Magid Saade na posição de secretário e Pedro Fonseca como tesoureiro.

Para a estruturação do clube, foi enviada, em 31 de maio de 1946, uma carta ao *Foto Cine Clube Bandeirante*¹⁵⁸ (FCCB), de São Paulo, anunciando a fundação do FCES e também solicitando seu modelo de estatuto. Com isso, somente em 19 de outubro seria ratificado, em Assembléia Geral, o *Estatuto do Foto Clube do Espírito Santo*, então baseado nos moldes paulistas.

Assim, seguindo a propagação do movimento fotoclubista no Brasil, manteve-se ativo no Espírito Santo, do final dos anos 40 à década de 70, o fotoclube local. Com caráter amador, a instituição tinha o intuito de promover o encontro, a discussão e a exposição de trabalhos fotográficos, propagando e incentivando a sua prática, detendo, em seu período de atuação, a fomentação do ensino da fotografia no Estado.

De tal modo, um novo momento na fotografia era instaurado no Estado, impulsionado pela promoção de eventos e atividades diversos. Assim, o FCES totalizou um número de 45 cursos de iniciação à arte fotográfica ministrados em sua trajetória; além de vários concursos regionais e internos que incentivavam também o desenvolvimento de técnicas, processos e linguagens; e a realização de passeios, excursões e reuniões sociais. A associação, ainda, promoveu 26 *Salões Nacionais e Internacionais de Fotografia* no período de sua atuação. Além disso, o FCES, coletivamente, esteve presente em várias mostras no país e no exterior, tendo muitos trabalhos aceitos e diversas premiações. Seus membros também atuaram em comissões julgadoras, assembleias, diretorias e vice-presidências de outros órgãos, como a *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema*, da qual também foi um dos fundadores. Em 1968, esteve à frente da *V Bienal de Arte Fotográfica*

¹⁵⁸ Sobre o Foto Cine Clube Bandeirante ver: COSTA; SILVA, 2004.

*Brasileira*¹⁵⁹, sendo que ocorrendo essa edição em Vitória, possibilitou o contato do público capixaba com grandes nomes da fotografia brasileira da época.

O fotoclube local, seguindo o fotoclubístico do Brasil e do mundo, era composto majoritariamente por homens, estando a figura feminina no interior das associações praticamente ausente. Contudo, temos no *FCES* a rápida participação de Dolores Bucher, apenas no início da formação do fotoclube. Nascida no interior do Estado, em Itaguaçu, Bucher vem para a capital Vitória, mas logo retorna a sua cidade, e já a partir de 1947 vai se afastando das reuniões do fotoclube. Na década de 1950 ela se casa e se muda para o Rio de Janeiro, impossibilitando de vez a participação ativa no *FCES*.

Outras personalidades femininas passaram pelo grupo, entre elas a nutricionista Amália Pimentel, a arquiteta Maria do Carmo Schwab e, também, a professora de desenho da Escola Técnica do Estado Enila Coelho, mas as informações sobre a atuação dessas e outras mulheres ainda estão a ser estudadas.

Outra característica significativa do *FCES* é que a grande parte dos seus integrantes era oriunda do interior do Estado – naturalmente, vindos de famílias de imigrantes –, de outros Estados do Brasil e até mesmo do exterior¹⁶⁰. Tal indicação pode traduzir numa confluência de estilos e valores que compuseram o *FCES* como tal. A influência dessa circunstância pode ser sentida, por exemplo, nas experiências e contatos trazidos por membros, como o caso de Fábio Tancredi, carioca, que apresentou o *Photo Club Brasileiro*, do Rio de Janeiro, ao do Espírito Santo.

Como uma associação de fotógrafos amadores, poucos eram os que trabalhavam e viviam da fotografia, como Pedro Fonseca que atuou como repórter fotográfico de diversos periódicos, inclusive o *A Gazeta*. A fotografia para a maioria deles servia como *hobby*, já que estavam financeiramente envolvidos em outras atividades. Desse modo, o *FCES* incorporava todos os tipos de profissionais: médicos,

¹⁵⁹ A cada edição um fotoclube brasileiro sediava o evento. No ano de 1968, o *FCES*, pela reconhecida atuação, acolhe a 5ª edição. O local de exposição foi o saguão do prédio da *Companhia Vale do Rio Doce (CVRD)*, no centro de Vitória.

¹⁶⁰ Colatina, Afonso Cláudio, Santa Teresa, Itaguaçu, Ibraçu, João Neiva compunham algumas das cidades natais de integrantes do grupo; além dos estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul, São Paulo e Rio de Janeiro, e, também, países europeus, como Alemanha e Itália.

professores, bancários, comerciantes e engenheiros. Nas palavras de Saade, o fotoclube foi fundado por:

Amadores idealistas, na era do fotoclubismo, e teve adesão imediata de outros entusiastas da arte fotográfica, surgindo o grupo formado por pessoas da classe média amantes da arte fotográfica, de posições definidas em diversas profissões.¹⁶¹

Ainda, destaca-se o fato da maioria do grupo ter nascido nas primeiras duas décadas do século XX, estando a média de idade, na data fundação do clube, entre 30 e 40 anos de idade. Diante disso, pode-se dizer que seus primeiros integrantes poderiam já ter suas concepções artísticas formadas, apresentando uma posição mais conservadora quanto à arte fotográfica, o que pode ser percebido, a exemplo, da manutenção de temáticas como a paisagem e natureza-morta. As aspirações clássicas e acadêmicas que orientavam a pintura, contudo, teriam sido difundidas no interior do fotoclube principalmente em seus primeiros anos da formação. A partir de então, já na década de 1950, através dos intercâmbios com outras instituições do gênero e por meio, também, da sua interação em Salões nacionais e internacionais, ocorre uma afluência da linguagem moderna. Claudia Milke, em seu estudo a respeito do *FCES*, observa que, ainda que os fotógrafos tivessem contato com as experiências modernas, existiu, na verdade, no interior da associação, uma mistura dos estilos resultando numa produção eclética, por ora acadêmica e por ora moderna.¹⁶²

Neste sentido, é possível confrontar tal perfil com a realidade existente no *Foto Cine Clube Bandeirante*, o qual, como analisa Costa & Silva¹⁶³, era composto em sua maioria por integrantes muitos jovens, não sendo, portanto, formados artisticamente no auge do *pictorialismo*, estando, assim, mais receptivos às transformações e influências do moderno. Já no caso do *Photo Club Brasileiro*, que viveu entre os anos de 1920 e 1940 quando a estética *pictorialista* ainda imperava, ocorria a idolatria da técnica fotográfica em seus processos laboratoriais de bromóleo, goma bicromatada, entre outros.

Como já exposto, no final da segunda metade da década de 1960, ocorreu a introdução da disciplina de Fotografia no curso de Artes da universidade, que

¹⁶¹ Depoimento de Magid Saade dado em Maio de 2006, extraído de <<http://www.confoto.art.br/fces/index.php>>. Acesso em: 05 de novembro de 2011.

¹⁶² VASCONCELOS, 2008, p.141-142.

¹⁶³ COSTA; SILVA, 2004, p. 46.

acabava de ser federalizada. Se isso fazia parte da reestruturação e adequação curricular do curso de Artes às novas exigências, tal reforma permitiu a renovação do pensamento e a atualização dos valores estéticos. Rapidamente o Centro de Artes iria assumir a liderança do ensino da fotografia, que até então fora difundida e incentivada somente pelo fotoclube, fator que contribuiu de alguma maneira, para a derrocada do fotoclubismo local.

Na trajetória de mais de três décadas que o *FCES* se manteve ativo, muitos fotógrafos foram formados, técnicas e estilos foram por eles desenvolvidos e apreciados pelo expectador capixaba. Importante destacar a influência que os *Salões Fotográficos*, nacionais e internacionais, tiveram na produção dos integrantes da associação. Os eventos proporcionavam intercâmbios com instituições e fotógrafos de todo o mundo, permitindo, assim, que os fotoclubistas do *FCES* exercitassem seu olhar técnica e artisticamente com novas experiências. As exposições dos Salões, ainda, possibilitaram ao público capixaba o contato com a vasta produção mundial dos fotoclubistas.

De tal modo, na década de 1940 a estética fotográfica no interior da associação estava embasada nos conceitos relacionados à pintura acadêmica. Paisagens e cenas marinhas predominavam nas temáticas, além do uso da fotografia sem retoques, mas romântica e idealizada. *Ovelhas do Senhor* (1945), de Magid Saade mostra claramente a estética em vigor, na captura pura da paisagem bucólica do interior.



Imagem 13 - Magid Saade, *Ovelhas do Senhor*, 1945.
Fonte: Acervo do FCES.

Já em 1950, mais experientes e com uma maior influência dos *Salões Fotográficos*, que em 1958 adquiriam o caráter internacional, o ecletismo na produção das imagens dominava os fotógrafos do *FCES*, situando-se entre o acadêmico e o moderno. Milke observa a germinação do modernismo nessa fase, em que os integrantes usavam de elementos do moderno, como: cortes e ângulos pouco convencionais, closes e tomadas de cima ou de baixo, ênfase na geometrização das formas, interesse pelos detalhes (com perda da definição do referente), quebra da perspectiva linear, contraste de luz e sombra.¹⁶⁴

A partir dos anos 1960, percebemos a afluência de novas questões. A conjuntura criada pelo golpe militar de 1964, instaurando no país um regime ditatorial, refletiu de diferentes maneiras no processo artístico da fotografia. O fotoclubismo, que até então permanecia influente na produção fotográfica brasileira, foi perdendo espaço para os fotojornalistas em sua missão de registro e denúncia social e ao regime. Com reconhecimento do grande público, o fotojornalismo estava em sintonia com as demandas políticas e sociais do momento, enquanto a estética romântica fotoclubista não cabia mais nesse contexto.

¹⁶⁴ VASCONCELOS, 2008, p.151-169.

Entende-se que o panorama do fotojornalismo no Brasil é uma variante do processo global pelas especificidades do período. Em seu percurso, enquanto elemento constituinte da imprensa, a fotografia já desde o século XIX aparecia como ilustração do texto jornalístico. A partir daí, o fotojornalismo foi se desenvolvendo até ganhar um papel social definido, invertendo a noção anterior de documentar o texto. As inovações técnicas do meio trouxeram à profissão agilidade e versatilidade operando, também, numa renovação estrutural da linguagem fotográfica.

A postura estética do fotojornalismo no período da ditadura militar cunhava-se tanto pela crítica direta ao regime, como também, pelo olhar ao social, aos minoritários num sentido mais humano e poético. Sendo a essência da temática a figura humana, os repórteres fotográficos atuavam pela oportunidade do fato, usando da angulação, do enquadramento e da composição, e também, de modo geral, de linhas e formas contrastantes, para compor a imagem.



Imagem 14 - Jorge Luiz Sagrilo, *Luz e Sombra*, 1971.

Fonte: Acervo do FCES.

A fotografia atuando através do repórter fotográfico e do fotodocumentarista, tinha nomes no cenário nacional como o fotógrafo Luis Humberto, que registrou o momento político de Brasília, na década de 1970 e também 1980. Já em Vitória, destacam-se Rogério Medeiros, que elaborou cenas do interior do Estado, que se revelam verdadeiros documentos de interesse antropológico ou social e, também,

José Luiz Sagrilo, trabalhando entre o documental e o experimental fotográfico, em imagens como *Diva* (1971) e *Luz e Sombra* (1971) - com processos de alto contraste, solarizações e técnicas pré-digitais - modificam o novo fazer fotográfico.



Imagem 15 - Sagrilo *Diva*, 1971.

Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 16 - Sagrilo, *Diva*, *Estudo nº 2*, 1971.

Fonte: Acervo do FCES



Imagem 17 - Sagrilo, *Estudo em Branco*, 1971.

Fonte: Acervo do FCES

Assim, o período abarcado de 1958 a 1978, que com a promoção dos Salões Fotográficos marcou um importante contato da associação com a sociedade e também com outras instituições do gênero, trata, também, de um período delicado na política brasileira – dada a conjuntura da Ditadura Militar –, além de configurar um momento de renovação no cenário cultural do Estado com iniciativas de se instaurar uma crítica de arte, locais especializados em exposições, e ter o Centro de Artes da UFES sofrido alterações significativas em sua estrutura, entre outras.

Enfim, no capítulo seguinte serão abordadas questões sobre os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, os processos de seleção e premiação das imagens fotográficas e os parâmetros da produção e de avaliação da imagética fotográfica na época referida pelas Comissões Julgadoras do evento.

2.2.3 Expressões do *Foto Clube do Espírito Santo*

Será apresentada neste ponto, uma seleção de imagens fotográficas produzidas por integrantes do *Foto Clube do Espírito Santo*, a fim de que se amplie a percepção sobre o objeto de estudo, os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, a partir da expressividade visualizada na produção imagética foto-amadora capixaba. Entendendo que o *FCES* e seus membros, atuaram enquanto promotores dos Salões e como selecionadores de arte fotográfica das edições do evento, através das Comissões Julgadoras, cabe referir à existência de diálogos entre os processos de produção e de seleção dos fotoclubistas capixabas. Neste sentido, a produção interna do *FCES* torna-se relevante para uma maior compreensão da atuação do fotoclube e suas práticas e atividades.

As fotografias indicadas na seleção da pesquisa compõe o acervo fotográfico do *FCES*, e caracterizam a variedade de olhares, técnicas e temáticas que o fotoclube capixaba compreendeu em sua trajetória. Buscou-se, assim, abranger desde as primeiras imagens produzidas, ainda na década de 1940, até a fase final de atividade do fotoclube capixaba, no final dos anos de 1970. Dessa forma, pode-se perceber, mais claramente, a incorporação de experimentalismos, técnicas, abordagens e diferentes estéticas e estilos fotográficos utilizados pelos fotógrafos integrantes do *FCES*.

O processo de seleção que a pesquisa propôs, para exposição das expressões do *FCES*, delimita as imagens fotográficas que tiveram ampla aceitação e/ou premiação em mostras e salões fotográficos de variados fotoclubes nacionais e internacionais. De tal modo, pode-se dispor que o conjunto de imagens selecionado estava em concordância com os parâmetros de julgamento estético determinados pelo fotoclubismo, operados por meio de salões fotográficos, estando inseridos no mesmo circuito de seleção de imagem em que os Salões capixabas atuam. É preciso demarcar que, as imagens aqui selecionadas, não limitam o conjunto extenso que o acervo do *FCES* possui, entendendo, então, que caracterizam apenas uma parte da diversa produção fotoclubista capixaba.

A uma impressão inicial do conjunto do acervo do fotoclube como um todo, é possível verificar a manifestação de um universo amplo e variado. Pela orientação temática, observa-se a predileção, em especial, pelas fotografias de paisagens marinhas e rurais, além de cenas do cotidiano, retratos, objetos, arquiteturas, naturezas-mortas. Observa-se, ainda, o emprego de técnicas que aproximam a visualidade fotográfica da imagem do *pictorialismo*, ainda que se encontrem vinculações das produções imagéticas às experiências da fotografia moderna e influências do fotojornalismo e da fotopublicidade.

De toda forma, é perceptível a recorrência de certas temáticas e tratamentos de imagem, ainda que os integrantes do *FCES* estivessem em contato com a produção de demais associações foto-amadoras, a partir da realização dos Salões de Arte Fotográfica e, também, da participação de eventos da mesma natureza. A respeito disso, Claudia Milke Vasconcelos expressa que

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.¹⁶⁵

Dessa forma, o conjunto a ser apresentado está disposto seguindo a ordem cronológica das imagens, a fim de que possam ser visualizadas as características mencionadas na produção do *FCES*, representadas pelas imagens fotográficas dos fotógrafos: Francisco Quintas Jr., Hércio Modenese, Isauro Rodrigues, João Luiz Mazzi, José de Almeida Rebouças, Joaquim Ferreira de Souza, José Maria Silva, Júlio César Pagani, Luiz Guilherme S. Moreira, Luiz Saraiva Porto, Magid Saade, Manoel Martins Rodrigues, Marcus de Barros, Maria Adelia Milanez, Milton de Siqueira Lopes, Nilton Pimenta, O. M. Wanguestel, Paulo Bonino, Pedro Fonseca, Ralph Miller, Renato de Jesus, Roberto de Oliveira.

¹⁶⁵ VASCONCELOS, 2008, p. 141.

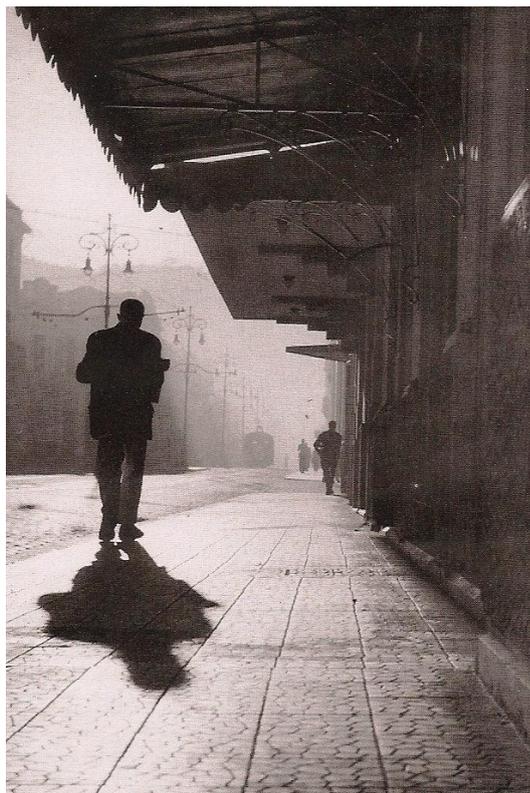


Imagem 18 - Pedro Fonseca, *Manhã capixaba*, c. 1940.
Fonte: LOPES, 2004, p. 284.

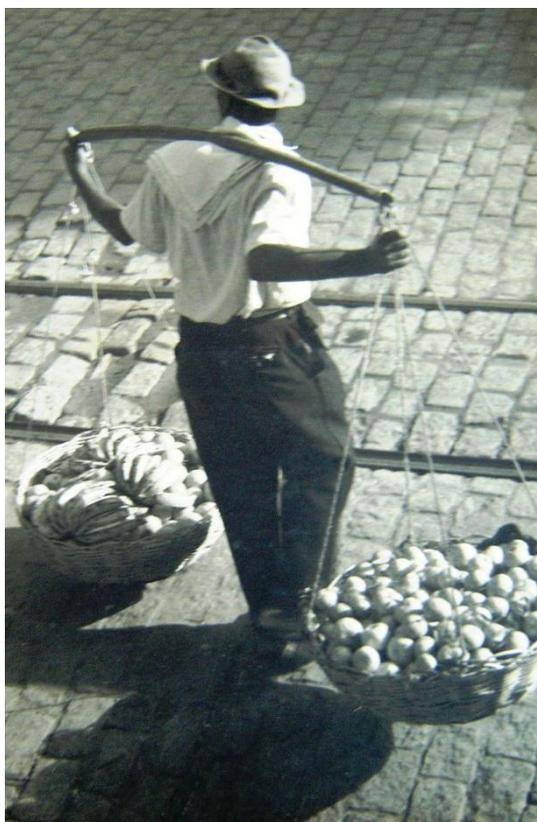


Imagem 191 - Joaquim Ferreira de Souza, *Vendedor de Frutas*, c. 1940.
Fonte: Acervo do FCES.

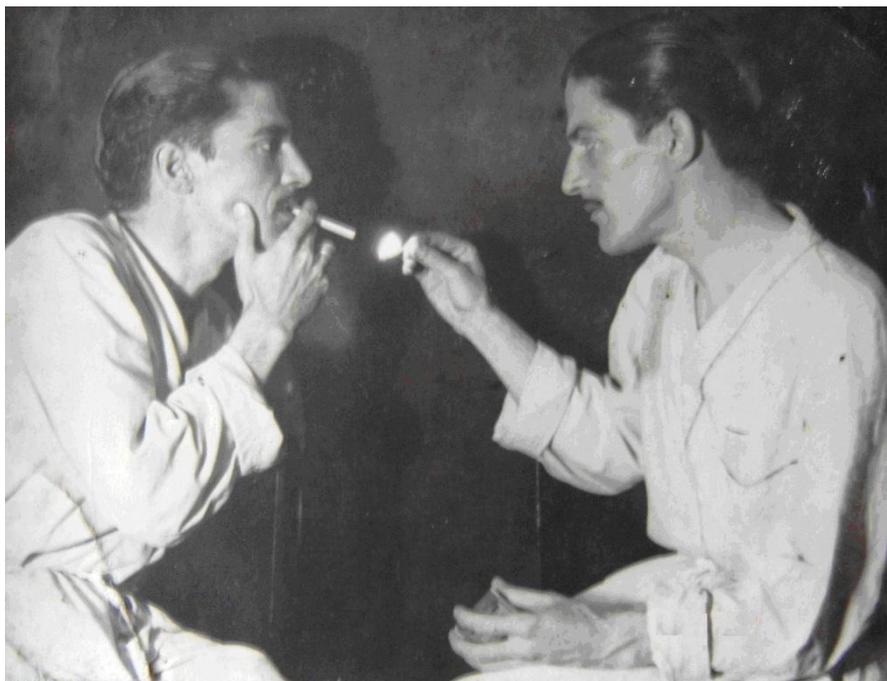


Imagem 20 - Manoel Martins Rodrigues, *Isauro*, 1946.
Fonte: Acervo FCES.

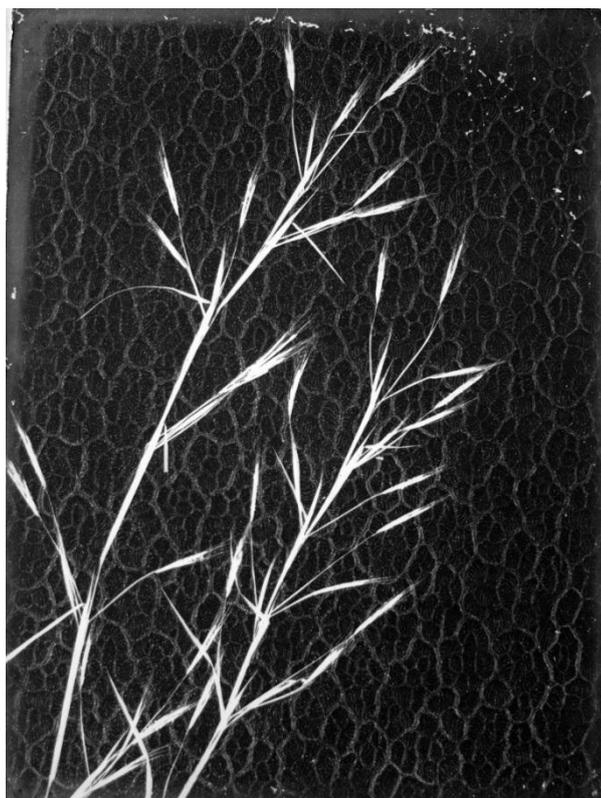


Imagem 21 - Renato de Jesus, *Sem título*, c. 1949.
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 22 - Manoel Martins Rodrigues, *Convergências*, 1951.
Fonte: Catálogo do IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica. Acervo do FCES.

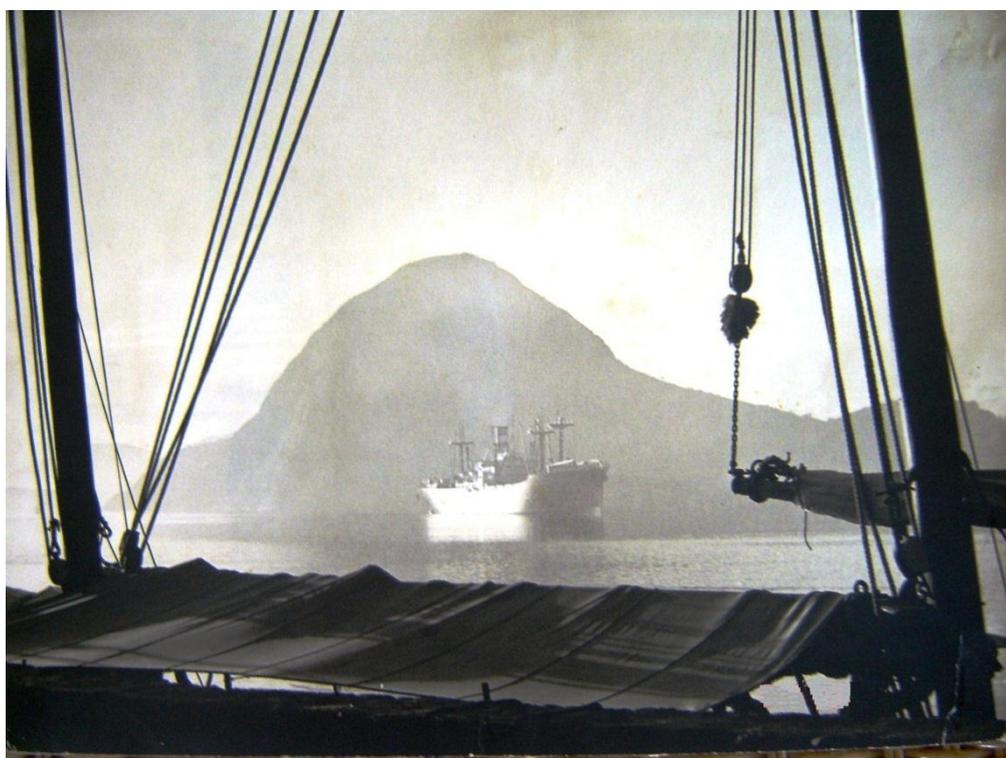


Imagem 23 - Pedro Fonseca, *Brumas*, 1951.
Fonte: VASCONCELOS, 2008, p. 154.



Imagem 24 - Pedro Fonseca, *Inspiração*, 1951.
Fonte: Catálogo do IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica.



Imagem 25 - Manoel Martins Rodrigues, *Tropical*, 1952.
Fonte: Catálogo do V Salão Capixaba de Arte Fotográfica. Acervo do FCES.

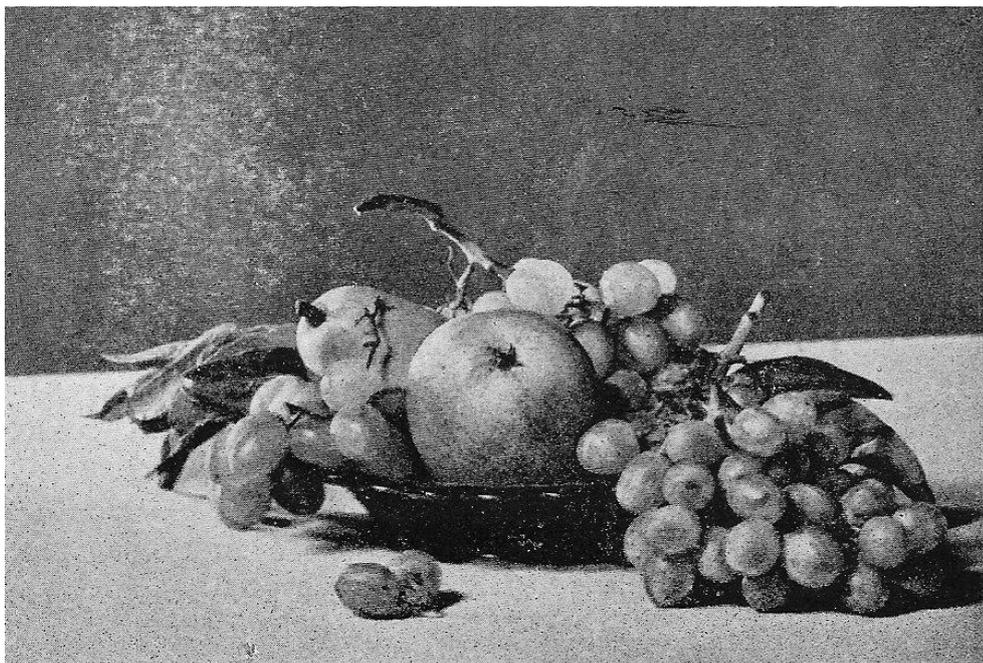


Imagem 26 - Francisco Quintas Jr., *Natureza morta*, 1953.
Fonte: Catálogo do VI Salão Capixaba de Arte Fotográfica. Acervo do FCES.

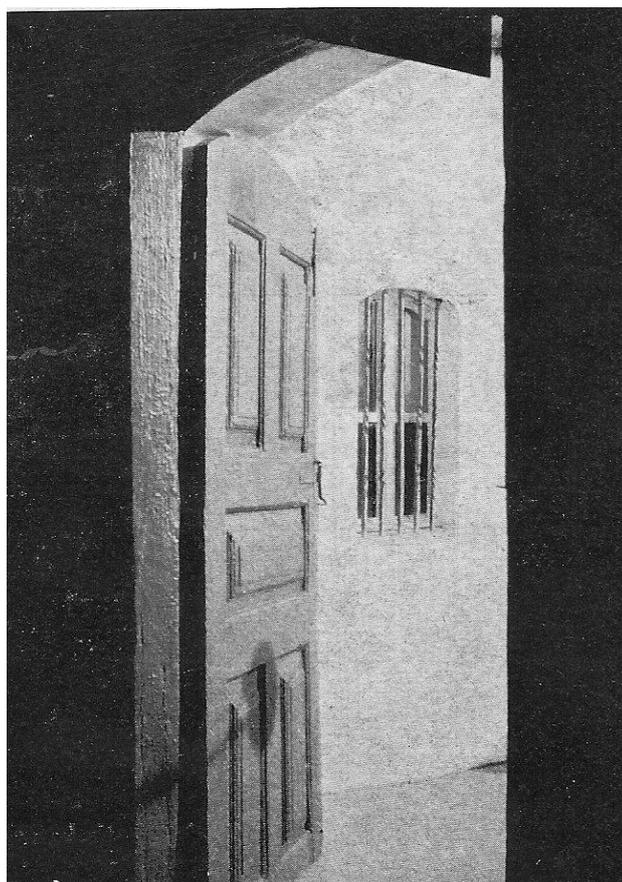


Imagem 27 - Magid Saade, *Colonial*, 1953.
Fonte: Catálogo do VI Salão Capixaba de Arte Fotográfica. Acervo do FCES.



Imagem 28 - Hércio Modenese, *Trabalho e Displícência*, 1953.
Fonte: Catálogo do VI Salão Capixaba de Arte Fotográfica. Acervo do FCES.



Imagem 29 - Ralph Miller, *Contra luz*, 1954.
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 30 - José de Almeida Rebouças, *Comunicações*, 1954.
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 31 - O. M. Wanguetel, *Poème*, c. 1959.
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 32 - Nilton Pimenta, *Fundição*, 1960.
Acervo do FCES.



Imagem 33 - Manoel Martins Rodrigues, *Luz e sombras*, c. 1960.
Fonte: VASCONCELOS, 2008, p. 212.



Imagem 34 - Milton de Siqueira Lopes, *Manhã radiosa*, 1960.
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 35 - Luiz Guilherme S. Moreira, *A troca*, 1960.
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 36 - Roberto de Oliveira, *Elos*, 1961.
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 37 - Marcus de Barros, *Folga a bordo*, 1961.
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 38 - Roberto de Oliveira, *Garras metálicas*, 1963.
Fonte: Acervo do FCES.

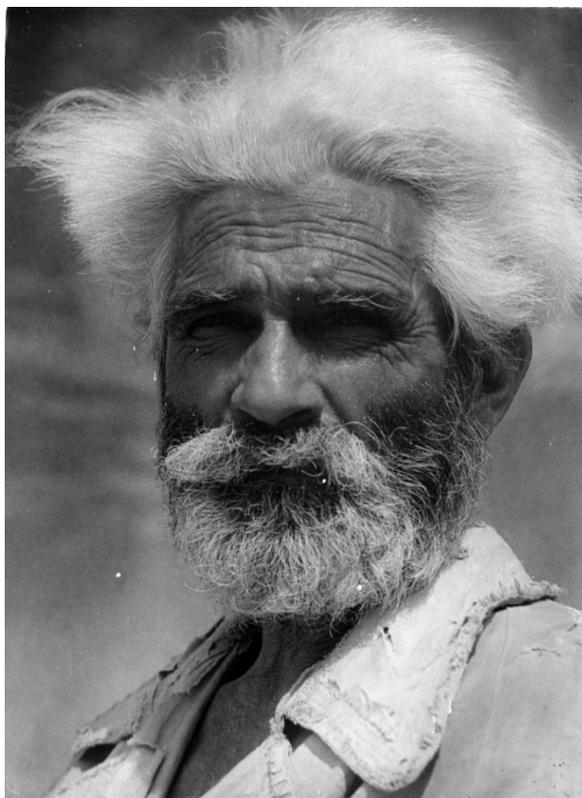


Imagem 39 - Roberto de Oliveira, *Sem título*, 1964.
Fonte: Acervo do FCES.

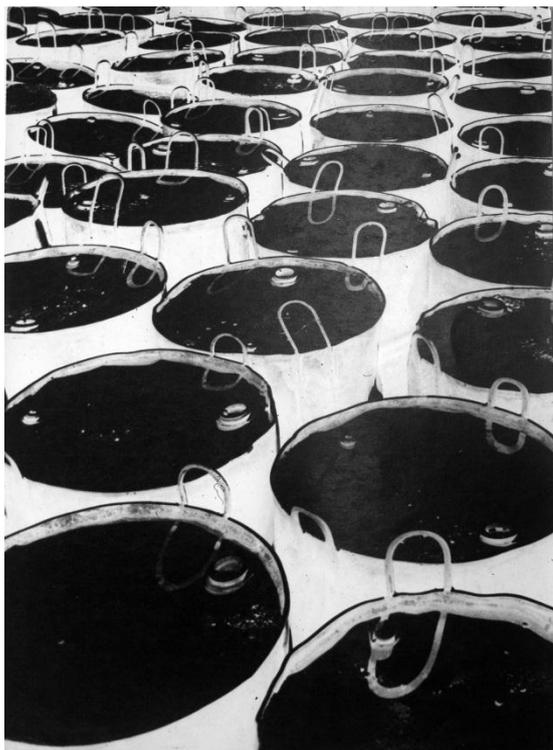


Imagem 40 - Roberto de Oliveira,
Tambores, 1964.
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 41 - Roberto de Oliveira,
Tambores, 1964.
Fonte: Acervo do FCES.

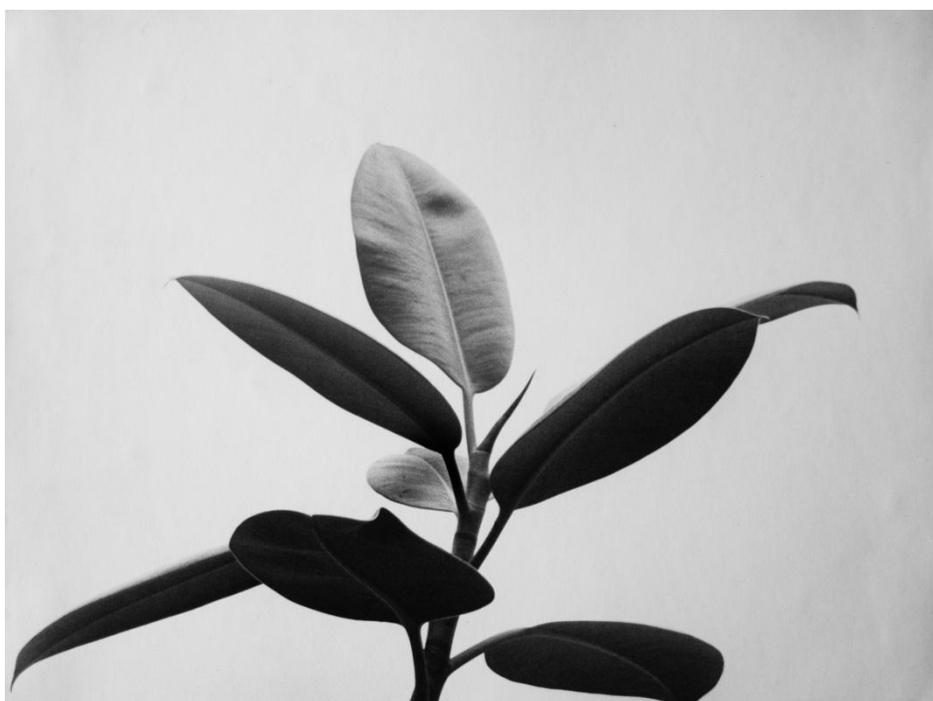


Imagem 42 - João Luiz Mazzi, *Ficus italiano*, 1966.
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 43 - José Maria Silva, *Aura*, 1966.
Fonte: Acervo do FCES.

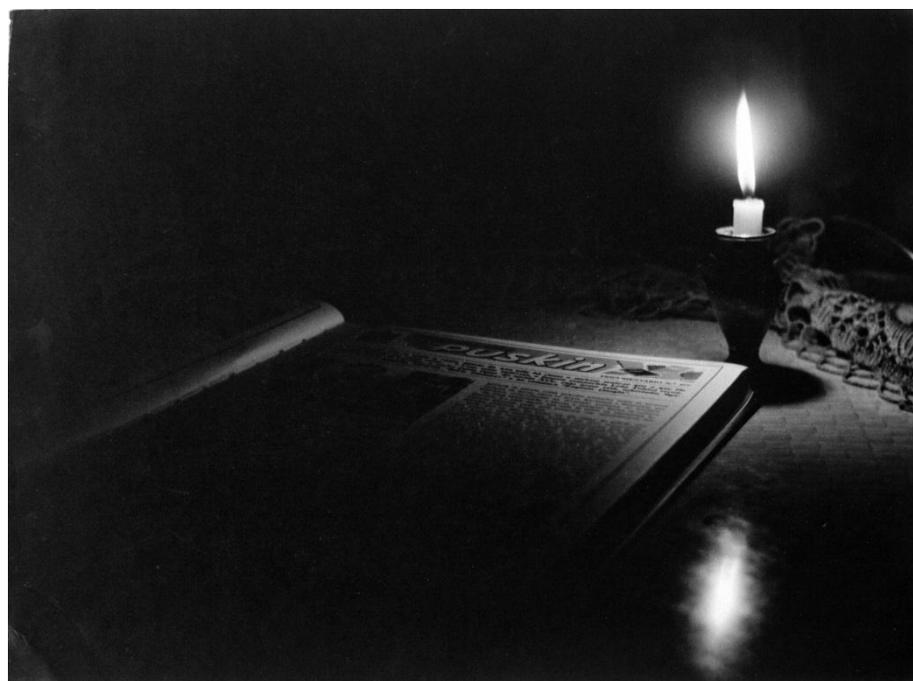


Imagem 44 - Julio César Pagani, *A luz de vela*, 1968.
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 45 - Luiz Saraivo Porto, *Perfil de mulher*, c. 1970.
Fonte: VASCONCELOS, 2008, p. 191.



Imagem 46 - Marcus de Barros, *Revoada II*, c. 1972.
Fonte: Acervo do FCES.

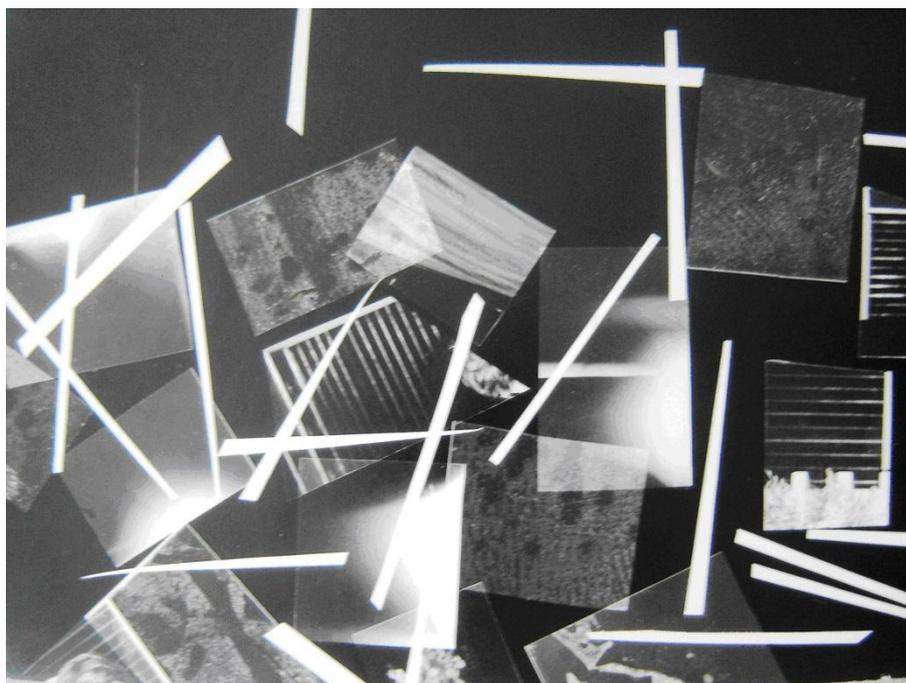


Imagem 47 - Francisco Quintas Jr., *Retângulos*, 1973.
Fonte: VASCONCELOS, 2008, p. 193.



Imagem 48 - Paulo Bonino, *Almoço II*, 1974.
Fonte: VASCONCELOS, 2008, p. 184.



Imagem 49 - Luiz Saraiva Porto, *Canoeiros*, 1975.
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 50 - Maria Adelia Milanez, *Colonial (Ouro Preto)*, 1976.
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 51 - Nilton Pimenta, *Rebouças*, 1978.

Fonte: Catálogo do XXVI Salão Capixaba de Arte Fotográfica. Acervo do FCES.

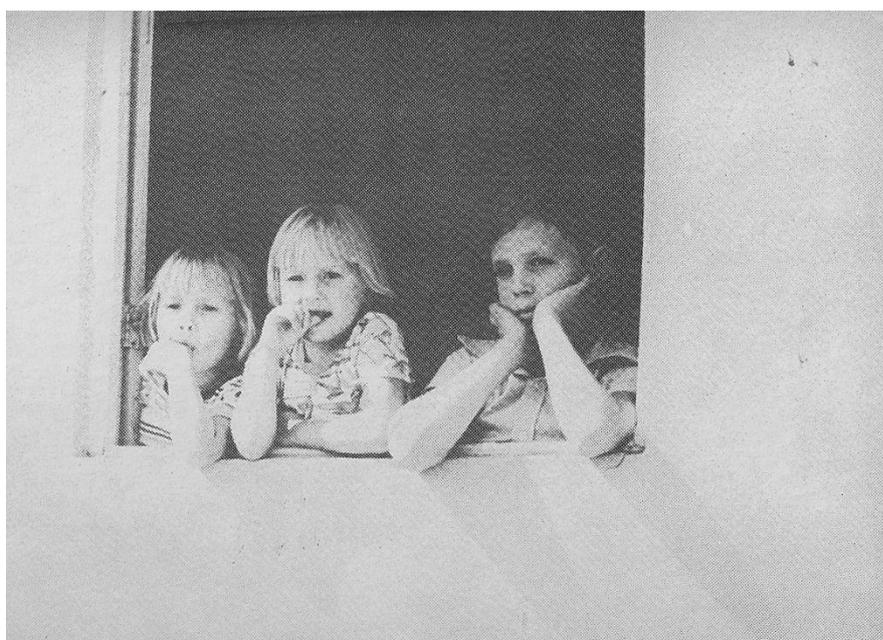


Imagem 52 - Isauo Rodrigues, *S/T I*, 1978.

Fonte: Catálogo do XXVI Salão Capixaba de Arte Fotográfica. Acervo do FCES.

3 OS SALÕES INTERNACIONAIS PROMOVIDOS PELO FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO

3.1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE OS SALÕES CAPIXABAS DE ARTE FOTOGRAFICA

Os Salões de Arte Fotográfica compunham o conjunto de atividades realizadas pelos fotoclubes, sendo uma das mais importantes práticas das agremiações por operarem na difusão da fotografia artística e, também, na manutenção do fotoclubismo. A tentativa de homogeneização da prática fotográfica ganharia, assim, reforço por meio da realização dos Salões, os quais propagavam a fotografia artística discutida no interior do fotoclube aos participantes do evento e ao público em geral. Sendo os Salões configurados em diversos níveis – estadual, nacional ou internacional –, permitiam, ainda, produtivo intercâmbio entre fotoclubistas e fotoclubes.

No Espírito Santo, a promoção das edições do Salão Capixabas de Arte Fotográfica, de 1947 a 1978, pelo *Foto Clube do Espírito Santo (FCES)*, ocorreu de modo similar aos dos demais fotoclubes brasileiros. Tendo contribuído, ainda, na formação imagética dos seus membros e na adequação do fotoclube local ao movimento fotoclubista. O empenho do *FCES* nas intensas atividades fotoclubistas, então, colaborou para sua participação na construção da visualidade do fotoclube no Brasil.

Nos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, as três primeiras edições – dos anos de 1947, 1949 e 1950¹⁶⁶ – foram de nível estadual, participando, basicamente apenas os integrantes do próprio fotoclube. No IV Salão, em 1951, se inauguraria a expansão do evento ao nível nacional e, também teria início a confecção e publicação dos respectivos catálogos, que a partir de então, documentariam cada edição¹⁶⁷.

¹⁶⁶ Por dificuldades financeiras e falta de apoio o FCES não consegue executar a segunda edição do Salão no ano de 1948, como pretendido.

¹⁶⁷ A partir da 4ª edição, apenas o VIII Salão, de 1955, não possui catálogo.



Imagem 53 - 1º Salão Capixaba de Arte Fotográfica, 1947.

Salão realizado na sede da A.E.I. (Associação Espírito-Santense de Imprensa). Da esquerda para direita, estão dispostos: Isauro Rodrigues, José do Patrocínio Machado de Oliveira, Érico Hauschild, Magid Saade, Rubens Grausco e Manoel Martins Rodrigues.

Fonte: VASCONCELOS, 2008, p. 97.

Consta na página de apresentação do catálogo do IX Salão, de 1956, o termo “Internacional”, entre parênteses. Contudo, não se encontra na relação de trabalhos aceitos do Salão referido, a presença de fotógrafos estrangeiros, tanto na condição de “avulso” ou representado por agremiação. Somente no ano de 1958, na 11ª realização do evento, que constaria, de fato, a presença de estrangeiros participando do Salão. No catálogo desse XI Salão encontram-se obras enviadas por fotógrafos da Alemanha, de Portugal, da Itália e da antiga Iugoslávia. Tal abertura resultaria num intercâmbio fotográfico favorável ao aprimoramento do olhar e da experiência dos integrantes do *FCES*, que absorviam as novidades vindas de fora, em especial, ao que se referia a processos e estéticas.

Evidentemente, a promoção dos Salões de caráter internacional, também teve impacto sobre a produção fotográfica dos integrantes do *FCES*. O circuito de imagens de fotoclubistas pelos Salões era o meio de repercussão em que essas produções eram avaliadas e recebiam críticas, sendo a sua aceitação no meio o reflexo de que correspondiam às concepções fotoclubistas. É atribuído à experiência dos Salões fotográficos, o aperfeiçoamento progressivo dos fotógrafos, pois, a cada edição, novos e variados materiais de estudo eram apresentados.



Imagem 54 - Abertura do XI Salão Capixaba de Arte Fotográfica, 1958.

Roberto Vianna Rodriguez abre o XI Salão, que foi realizado no Centro de Comércio do Café (Praça Costa Pereira, Vitória/ES).

Fonte: VASCONCELOS, 2008, p. 111.

Jacob Polacow, em artigo para *Foto-Cine Clube Bandeirante-Boletim (FCCB-Boletim)*¹⁶⁸, enfatiza a influência dos Salões Internacionais sobre os fotógrafos, mas ressaltava que a questão não significava dizer que os trabalhos dos estrangeiros eram “obras de mestre”, mas se existiam diferenças entre as produções, o intercâmbio seria sempre favorável a ambos os lados. Complementa a discussão apresentando uma série de elementos que foram sendo pouco a pouco incorporados à linguagem fotográfica pelo contato proporcionado pelos Salões internacionais, como “movimento”, “dinamismo”, “vibração”, “estudo de variação de ângulos de tomada”, entre outros. E concluía “devolvem-se, assim, à pintura, com o penhor da gratidão, os temas e assuntos que lhes haviam sido tomados de empréstimos, atirando-se os fotógrafos, avidamente, àqueles que lhes eram predestinados, no Império da Luz”¹⁶⁹

Os primeiros Salões promovidos pelo fotoclube local previam a inscrição de fotografias exclusivamente em “Branco e Preto”. No X Salão, em 1957, a seção “Cor” seria inaugurada com “Transparências 35mm”. Nesta categoria, no entanto, somente são registrados membros do próprio *FCES* participando. Nos dois anos seguintes, contudo, a categoria não aparece, retornando firmemente aos Salões, em 1960, como “Seção cor – 30x40”. Nessa edição, a XIII, somente um concorrente tem as

¹⁶⁸ A denominação *Foto-Cine Clube Bandeirante-Boletim (FCCB-Boletim)* foi utilizada até 1950, na ocasião do nº 56 da publicação, quando, então passa a ser referenciado na capa o nome de *Foto-Cine Boletim*.

¹⁶⁹ POLACOW, Jacob. Arte Fotográfica em seus aspectos locais. *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.43, 1949. p. 6-9.

obras aceitas na seção referida – totalizando quatro fotografias do mesmo fotógrafo –, sendo ele membro da agremiação *Fény-Szöv Fotó-Club*, de Budapeste, Hungria.

A partir de então, os Salões priorizariam os trabalhos coloridos, sendo os eventos organizados em três seções: “Branco e Preto”, “Cópias/Ampliações Coloridas” e “Transparências/Diapositivos Coloridos”. A propagação dos filmes em cor reflete-se na quantidade de fotografias coloridas inscritas e aceitas nos Salões capixabas. Entretanto, ainda que a fotografia em cor angariasse espaço nos Salões, conquistando duas das três categorias do evento, as fotos em “branco e preto” ainda predominavam entre os trabalhos inscritos e admitidos.

O aumento na quantidade de categorias implicava, também, na ampliação do número de premiações: se de cada seção eram selecionados as três melhores obras, o Salão passaria, assim, a ter nove premiações por edição – sem contar com as concessões de menções honrosas, que não seguiam uma regularidade na premiação.

Contudo, mesmo com as categorias da fotografia colorida se fazendo presentes nos Salões, constata-se que a escolha das imagens a serem reproduzidas nas impressões dos catálogos privilegiava, em todas as edições, as imagens em “branco e preto”, em detrimento das cópias em cor. Isso pode apontar uma determinação imposta por restrições orçamentárias do fotoclube capixaba na confecção dos catálogos, pois na época a impressão de cada cor da imagem exigia uma folha de fotolito em metal, processo que, além de custoso, pouco se encontrava nas gráficas do Espírito Santo, determinando que a maioria das publicações fosse enviada a outro estado para ser impressa.

Em razão de não se ter acesso às obras coloridas aceitas nos Salões, pois as mesmas não foram publicadas nos catálogos e, também pela política de devolução das fotografias inscritas no evento, não há registro imagético das mesmas, fato que impossibilita o conhecimento e a leitura dessas imagens.

TABELA 1 – COMPARATIVO DE PARTICIPAÇÃO ENTRE AS EDIÇÕES DE NÍVEL NACIONAL E INTERNACIONAL DO SALÃO CAPIXABA DE ARTE FOTOGRÁFICA DE 1951 A 1978									
EDIÇÃO	CONCORRENTES		MÉDIA CONC. INSCRITOS	MÉDIA CONC. ADMITIDOS	TRABALHOS		MÉDIA TRAB. INSCRITOS	MÉDIA TRAB. ADMITIDOS	
	INSCRITOS	ADMITIDOS			INSCRITOS	ADMITIDOS			
IV SALÃO (1951)	135	78			339	134			
V SALÃO (1952)	122	69			321	135			
VI SALÃO (1953)	127	84			299	132			
VII SALÃO (1954)	123	75	125,66	70,5	259	119	296,5	119,66	
VIII SALÃO (1955)	*	*			*	*			
IX SALÃO (1956)	138	49			334	84			
X SALÃO (1957)	109	68			227	114			
XI SALÃO (1958)	150	78			342	142			
XII SALÃO (1959)	166	76			413	128			
XIII SALÃO (1960)	219	97			468	144			
XIV SALÃO (1961)	236	100			589	152			
XV SALÃO (1962)	304	135			879	234			
XVI SALÃO (1963)	181	126			516	263			
XVII SALÃO (1964)	235	164			780	308			
XVIII SALÃO (1965)	316	195			956	348			
XIX SALÃO (1966)	384	243	353,62	201,87	1.245	398	1.145,5	349	
XX SALÃO (1967)	489	289			1.638	503			
XXI SALÃO (1968)	543	312			1.816	522			
XXII SALÃO (1969)	361	212			1.227	354			
XXIII SALÃO (1971)	498	325			1.760	588			
XXIV SALÃO (1973)	559	393			2.044	738			
XXV SALÃO (1975)	713	319			2.511	485			
XXVI SALÃO (1978)	304	166			1.144	277			
COMPARATIVO NACIONAL X INTERNACIONAL EM %			281,4%	286,34%			386,34%	291,66%	

*No ano de 1955 não foi confeccionado catálogo referente ao Salão, logo, não se encontram descritos os dados do quadro demonstrativo da edição.

No comparativo de participação entre as edições de nível nacional e internacional dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica* (Tabela 1), tem-se, claramente indicada a ampliação do evento de acordo com os números apresentados dos quadros demonstrativos de cada edição. Na relação expressa por meio da porcentagem, o aumento da participação entre as edições nacionais e as internacionais, gira em torno de 300%. A média de fotógrafos concorrentes nas edições internacionais passa dos 200, enquanto no nível estadual eram aceitos cerca de 70 concorrentes por edição. Esse aumento foi mais notório nas edições da década de 1970, em que chegam a participar quase 400 fotógrafos com mais de 700 obras no XXIV Salão, de 1973, a exemplo.

Vale a pena ressaltar na análise dos dados, o índice de corte de imagens enviadas, que em algumas edições chega a mais de 70% dos recebimentos. Isso é percebido, sobretudo, nas edições de nível internacional do evento, em que grande parte dos Salões apresenta essa marca. Excetuam somente as edições 1958 (XI Salão) e a de 1963 (XVI Salão) que mostram que, respectivamente, 41,52% e 50,97% dos trabalhos inscritos foram aceitos. Na ocasião das edições de nível nacional, por exemplo, essa questão do corte pode ser percebida no IX Salão (1956), que apresenta que 25,15% das fotografias inscritas no evento foram admitidas. Nas demais edições, o evento admitiu cerca de 50% das imagens enviadas para participar dos Salões.

Esses dados podem demonstrar a amplitude que o evento tomou ao abrir-se ao nível internacional e revela o tamanho dos Salões que, em média, expunha, em espaços de Vitória, cerca de 350 fotografias das mais variadas partes do Brasil e do mundo.

Era permitida a participação desses eventos agremiações e fotógrafos “avulsos”, aqueles que não eram associados a nenhuma instituição do movimento fotoclubista, ou seja, não era condição obrigatória ser membro integrante do fotoclube para ter aceitação nos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*. Contudo, mesmo que o Salão previsse a participação de fotógrafos “avulsos”, é claramente percebida que a inscrição de fotografias de fotoclubistas ocorria em maior número que o de fotógrafos externos. Pode-se atribuir isso ao fato do regulamento do Salão ser divulgado pelos canais do próprio movimento, como o contato direto com os

fotoclubes ou divulgação através de convites inseridos em seus boletins informativos e mesmo nos catálogos do evento. Como as mídias convencionais não veiculavam tais informações sobre a forma de participação no evento, o número de pessoas de fora do circuito fotoclubístico acabava restrito.

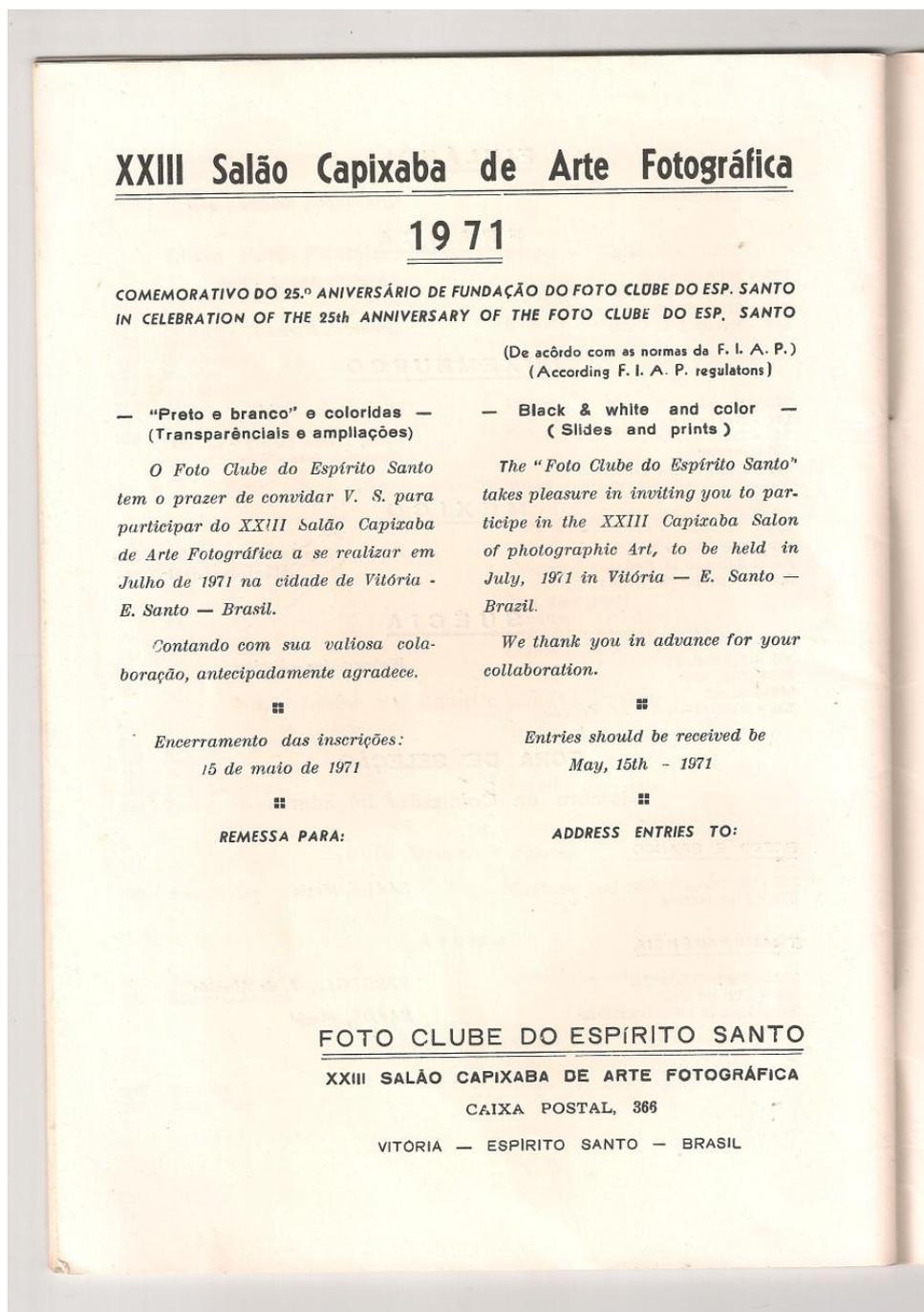


Imagem 55 - Exemplo de convite para a participação no *Salão Capixaba de Arte Fotográfica* no próprio catálogo do evento.

Fonte: XXII Catálogo do Salão Capixaba de Arte Fotográfica Acervo do FCES. Reprodução digital da fotografia pela autora.

Isso, no entanto, não significava que os “avulsos” não eram aceitos ou não eram premiados nos Salões. Assim, no decorrer das dezesseis edições internacionais do Salão, tem-se com frequência a aceitação no evento de fotógrafos “avulsos” de todo o mundo, ainda que em menor número que os fotógrafos de agremiações.

Quanto às premiações, registram-se ao todo, dez premiações de fotógrafos “avulsos”, entre os primeiros, segundos e terceiros lugares e menções honrosas da categoria “branco e preto”, e 39 premiações relativas aos fotoclubistas. De acordo com essa relação, fica evidente que apesar de quantitativamente a participação de fotógrafos de fora não se comparar ao número mais expressivo de fotoclubistas, qualitativamente, sua aceitação e reconhecimento através das premiações é manifesta.

A inclusão de fotógrafos “avulsos” no evento fotoclubista, apontava, também, para a uniformização da prática fotográfica para além dos muros do fotoclubismo, considerando que os participantes dos salões compartilhavam de um mesmo princípio fotográfico, de ordem técnica e artística. Sendo assim, não haveria grandes mudanças de estilo de um salão para outro.

A esse respeito, Roland Barthes destaca, em “A Câmera Clara” (1984), o desafio que compete ao fotógrafo para buscar produzir uma fotografia interessante: agindo na subversão dos modelos instituídos, na operação nas brechas, no rompimento de matrizes codificadas.

A foto se torna “surpreendente” a partir do momento em que não se sabe por que ela foi tirada; qual motivo e qual interesse para fotografar um nu, contra-luz, no vão de uma porta, a frente de um velho automóvel na grama, um cargueiro no cais, dois bancos em uma pradaria, nádegas de mulher diante de uma janela rústica, um ovo sobre uma barriga nua (fotos premiadas em um concurso de amadores)?¹⁷⁰

Na mesma obra, Barthes faz um questionamento aos salões de amadores: a busca pela aceitação nos salões acabava gerando a inalterabilidade fotográfica, impedindo a agregação de novos valores à fotografia artística?

A questão da mesmice fotográfica sugerida por Roland Barthes, quanto à fotografia veiculada nos salões fotográficos de amadores, é, também, discutida por Eduardo Salvatore, integrante do *Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)*, em artigo publicado

¹⁷⁰ BARTHES, 1984, p. 57.

no *FCCB-Boletim* a respeito do 39º Salão promovido pelo próprio fotoclube do qual era membro, contemporaneamente à obra de Barthes.

Pouca criatividade, pouca originalidade, muita repetição de temas já bastante explorados, bastante vistos e, o que é pior, tratados sempre da mesma maneira (...) Trabalhos comuns, portanto, que nada de novo nos trazem. (...) Isto reflete a busca somente pela conquista de títulos para figurar estatísticas como a PSA ou a *FIAP*, o que se denomina de "Salonismo", o que pode dar uma satisfação pessoal do "salonista", mas não leva a nada em termos de evolução (mesmo pessoal) e não acrescenta nada à arte fotográfica.¹⁷¹

Anos antes de publicar este texto, Salvatore já apontara, em 1951, em outro artigo incluído nos informativos do *FCCB-Boletim*, que o momento fotográfico caminhava em direção a certa decadência da fotografia, ou para o que chamou de "estagnação". E quanto aos salões de fotografia observava:

(...) não me parece estranho justamente o fato de a grande maioria dos expositores ter como preocupação maior apenas acumular etiquetas de salões, embora a custa da padronização de sua produção, num conformismo aniquilador da própria personalidade.

(...)

Não quero dizer, absolutamente, que não se deva concorrer aos salões de fotografia. O que não se deve fazer, o que não faz o verdadeiro artista, aquele que faz Arte pela Arte, é subordinar a sua personalidade e a sua obra, ao gosto comum, à tendência de cada júri, para mais facilmente ganhar mais uma etiqueta ou mais um prêmio. Isto é o que se chama "salonite" e isto longe de contribuir para o aprimoramento da fotografia, a torna vulgar e inexpressiva.¹⁷²

Pode-se concluir que as impressões que Salvatore antecipou em 1951 iriam se confirmar nas décadas seguintes, permanecendo válidas ainda em 1987, quando escreve outro artigo no mesmo periódico, insistindo no assunto. O desabafo do fotógrafo é apresentado, agora, de forma similar aos anteriores, utilizando, por vezes, os mesmos termos nas diferentes ocasiões, como "salonismo", "acumular etiquetas de salões" e "conquista de títulos". Contudo, a fala de Salvatore não é comum ou válida para expressar o pensamento de todos os fotoclubistas, mas deve ser vista como um possível sintoma de sua própria percepção sobre os salões de fotografia promovidos pela agremiação da qual fazia parte.

Se a busca pela aceitação nos salões de fotografia poderia gerar a inalterabilidade fotográfica, os eventos se estruturariam de uma mesma forma, seguindo o júri

¹⁷¹ SALVATORE, Eduardo. Considerações à margem do 39. Salão de Fotografias. *FCCB-Boletim*, São Paulo, set. 1987. apud VIDICA, 2010, p 214-215.

¹⁷² SALVATORE, Eduardo. **Considerações sobre o Momento Fotográfico**. *F.C.C.B. Boletim*; Ano VI, nº 67 - nov. 1951. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/21/01b.html>> Acesso em: 07 de novembro de 2013.

determinada tendência, sem grande variação de uma edição para outra ou mesmo com contradição nas escolhas. Contudo, é possível verificar por meio dos catálogos dos Salões, que existia, de maneira geral, uma diversidade de temas abordados, técnicas e tratamento nas fotografias aceitas.

Dessa forma, diferentemente do que observou Salvatore, é possível colocar que não havia uma única corrente fotográfica, mas distintas estéticas que coexistiam no mesmo momento fotográfico. Sobre a questão, Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva expõem que:

Havia assumidamente um gosto pela convivência entre as várias concepções da estética fotográfica, o que só foi possível devido a duas razões: primeiro pela inexistência de um corpo teórico suficientemente estruturado que desse conta das consequências estéticas últimas de uma especulação moderna; segundo devido à defesa de uma ideologia liberal bem ao gosto da pequena burguesia urbana.¹⁷³

Eduardo Salvatore, inclusive, é quem, em 1951, adotaria essa postura do ecletismo na prática fotográfica fotoclubista, atitude que passaria a assinalar os julgamentos dos Salões e seminários internos dos fotoclubes. Defenderia, ainda, para que não fossem impedidos os participantes de se atirarem a novos temas, novos assuntos, novas formas de expressão. Sugeriria, assim, a liberdade do fotógrafo.

É neste sentido, que se estabelece a função dos organizadores dos salões de fotografia de agregar nas Comissões Julgadoras integrantes que tivessem concepções fotográficas diferenciadas. Acreditavam que a partir do ecletismo da composição da Comissão, os julgamentos se dariam de forma a atrair trabalhos também de concepção diversa.

A tarefa da Comissão Julgadora¹⁷⁴ do *Salão Capixaba de Arte Fotográfica* era de selecionar as fotografias a serem aceitas e premiadas no evento. Para tal, o júri era formado por cinco integrantes, sendo eles associados do *FCES*. O membro do *FCES*, Magid Saade, era o único que recebia as fotografias que chegavam das agremiações para participar dos Salões.¹⁷⁵ Era de sua responsabilidade registrar as fotografias e colocá-las no cavalete para serem julgadas. Os julgadores recebiam as informações de título e a agremiação à que pertencia o fotógrafo. Isso denotaria o

¹⁷³ COSTA; SILVA, 2004, p. 58.

¹⁷⁴ Mais sobre as Comissões Julgadoras dos Salões Capixabas de Arte Fotográfica será apresentado em ponto posterior do capítulo.

¹⁷⁵ Magid Saade ficou sendo o único responsável pelo recebimento e registros das fotografias do IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica em diante.

cuidado que o Salão tinha para manter a isenção do júri às possíveis influências externas. Na triagem, a fotografia inscrita deveria ter aceitação de pelo menos três jurados para ser admitida no Salão, sem, contudo, concorrer à premiação. Apenas quando a concordância da Comissão era unânime, que a fotografia ficava separada para concorrer à seleção de premiação. De maneira geral, a premiação se dava por três colocações na categoria e, quando cabia, também eram concedidas menções honrosas.

No final de cada edição, o fotoclube era responsável por fazer a devolução de todas as fotografias enviadas ao Salão, cuidando para que isso ocorresse no mais perfeito estado.

Em 1950, o *Foto Clube do Espírito Santo* participa da *1ª Convenção Brasileira de Arte Fotográfica*, evento que é sintoma de que o movimento fotoclubista atinge grande potencial artístico e social. Desdobramento evidente da Convenção reflete-se no surgimento de entidades nacionais como a *União Nacional de Fotoclubes* e a *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema (CBFC)*¹⁷⁶ – atualmente denominada *Confederação Brasileira de Fotografia (Confoto)*. Esta, passaria a representar o Brasil na *Fédération Internationale de L'art Photographique (FIAP)*¹⁷⁷, fundada em 1946 com sede na Suíça. Essas associações tinham o empenho de congregar os fotoclubes para que atuassem segundo interesses comuns.

A partir de 1964, por ocasião do XVII Salão capixaba, a *Fédération Internationale de L'art Photographique* reconheceria e regulamentaria o evento do *Foto Clube do Espírito Santo*.¹⁷⁸ Para que isso ocorresse, procedimentos e normas deveriam ser seguidas pelos promotores do evento como a confecção de medalhas referentes a, no mínimo, três primeiros lugares de cada categoria; a emissão de convites, os quais eram entregues para a *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema*. Esta as repassava para a *FIAP*, que então distribuía os convites internacionalmente –

¹⁷⁶ Eduardo Salvatore, integrante do Foto Cine Clube Bandeirante, foi eleito presidente da CBFC, ficando no cargo de 1950 a 1989.

¹⁷⁷ A FIAP é uma federação internacional que conta com membros operacionais das associações nacionais de fotografia com o objetivo de promover a arte fotográfica em todos os seus aspectos, gêneros e processos, além de eventos. Foi fundada pelo Dr. Van de Wijer, na Bélgica, que desde 1946 estabeleceu contatos com várias associações nacionais de fotografia em todo o mundo. O primeiro Congresso, ato oficial de fundação da FIAP, teve lugar em Berna (Suíça) em 1950, com a participação de representantes de 10 países.

¹⁷⁸ Segundo informações dadas por Magid Saade em entrevista a autora em 02/12/10.

além de também entregar diretamente a algumas agremiações; a produção de selos para cada edição (os quais às vezes se repetiam de um evento para o outro); a impressão de catálogos com quadros estatísticos dos países participantes com a quantidade de trabalhos inscritos e admitidos, além da realização da exposição com os trabalhos admitidos. De tal maneira, a promoção do evento se daria de modo similar em todo mundo, numa tentativa de uma padronização dos Salões, de acordo com as orientações da *FIAP*.

Assim sendo, o *FCES* estava filiado à *CBFC*, atuante enquanto órgão regulamentador da prática fotoclubística no Brasil, que mantinha o contato direto com o organismo internacional, a *FIAP*.

A partir da filiação do *FCES* à *FIAP*, percebe-se, por meio dos catálogos, um crescimento no número de concorrentes e de trabalhos inscritos a cada edição. Isso pode caracterizar a divulgação ou respeito do evento capixaba no cenário internacional, o que favoreceria a qualidade e a repercussão do mesmo interna e externamente.

Analisando os países participantes nos Salões internacionais, verificamos, de acordo com os dados constantes dos catálogos, o montante de trinta e duas nações ao longo das edições do evento: Alemanha, Argentina, Austrália, Áustria, Bélgica, Brasil, Chile, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, Filipinas, Finlândia, França, Grécia, Holanda, Hong Kong, Hungria, Inglaterra, Itália, antiga Iugoslávia, Jamaica, Luxemburgo, México, Noruega, Peru, Polônia, Portugal, Romênia, Rússia (na época, URSS), Suécia, Suíça e antiga Tchecoslováquia. É intensa a afluência da Europa, além de representantes dos demais continentes, com exceção, contudo, da África.

Ainda, segundo informação de Magid Saade (2010), o *Salão Capixaba de Arte Fotográfica* chegou a ser considerado o 2º melhor Salão fotográfico do país, recebendo apreciações quanto à sua organização e, também, quanto ao ecletismo de sua Comissão Julgadora. De fato, a trajetória perpetrada pelo *Foto Clube do Espírito Santo*, o inclui, legitimamente, no movimento fotoclubista e mostra-se coerente com as práticas do movimento em todo o mundo.



Imagem 56 – Inauguração do XIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1960).
Fonte: Acervo do FCES.

A regularidade das edições do evento foi anual até o XXII Salão, em 1969. Os eventos realizados na década de 1970 têm intervalos irregulares, tendo comportado quatro edições: XXIII Salão (1971), XXIV Salão (1973), XXV Salão (1975) e o XXVI Salão (1978). Magid Saade esclarecia, em entrevista à autora (2010), que como a promoção dos eventos dependia de muito trabalho dos membros envolvidos, os dirigentes e associados do *FCES* resolveram transformar os Salões em bienais. No entanto, o espaço de tempo entre o XXV e o último evento realizado (XXVI Salão) caracterizou-se como trienal.

Também não era fixado um período específico para a ocasião do evento, apesar de que se percebe que parte das edições encerravam as inscrições das fotografias no mês de Março¹⁷⁹ ou, ainda, no mês de aniversário do *FCES*, no mês de Maio¹⁸⁰, de 1960 a 1964. Em algumas edições está registrado o período em que ocorreram os Salões capixabas: sendo as em 1958 e 1959, realizado em 8 de Setembro. De qualquer forma, a regularidade anual com que o *FCES* manteve a promoção dos Salões capixabas por longo período, pode indicar a caracterização do evento como marco cultural capixaba.

¹⁷⁹ Percebe-se que nos Salões dos anos de 1960 a 1966 havia a solicitação para envio das fotografias até o dia 15 de março.

¹⁸⁰ Já nos Salões capixabas de 1967 a 1978, o prazo de inscrição se encerraria no dia 15 de maio, conforme mencionam os catálogos.

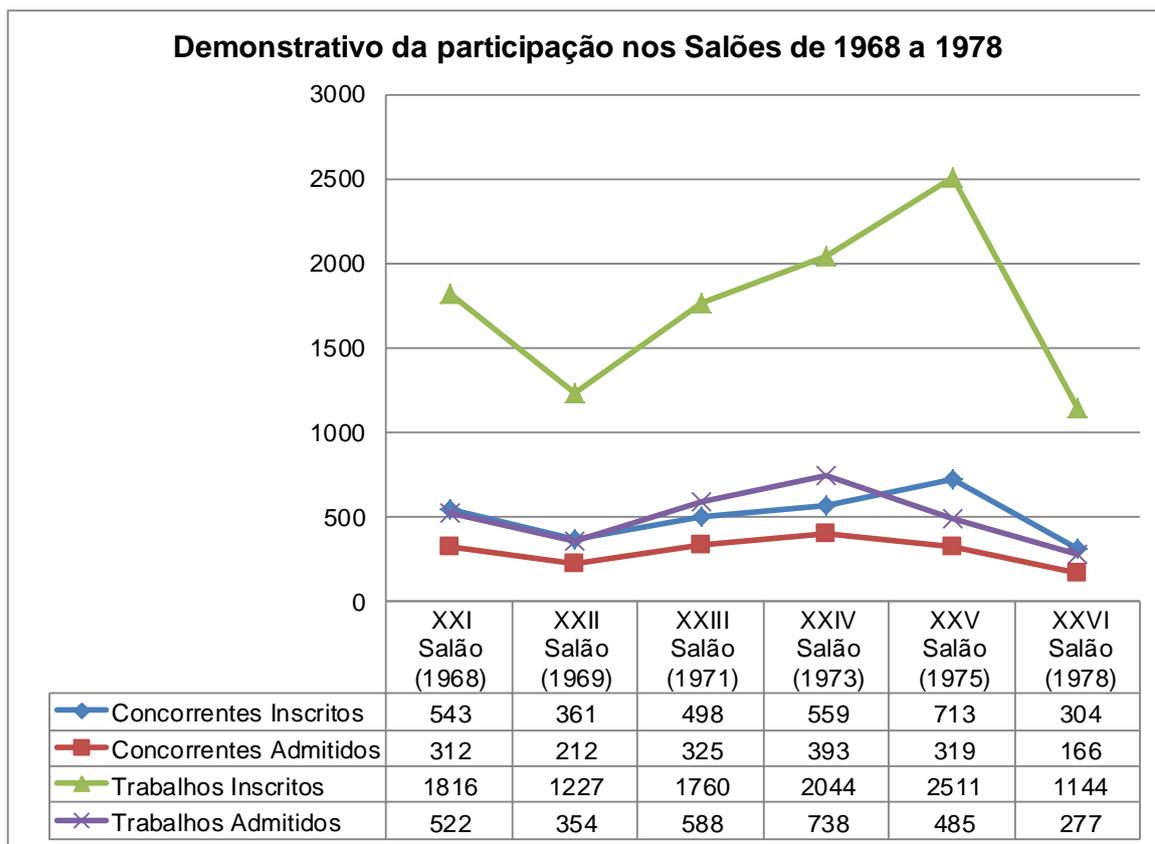


Gráfico 1 - Demonstrativo da participação nos Salões de 1968 a 1978.
Dados extraídos dos catálogos referentes a cada edição do Salão.

O Gráfico 1, evidencia como, em especial, os últimos dez anos dos Salões foram marcados por altos e baixos, registrando uma caída em 1969 e outra a partir de 1973. Em sua penúltima edição, em 1975, o número de trabalhos inscritos é recorde, com mais de 2500 obras – entre fotografias “branco e preto”, cópias coloridas e diapositivos. No entanto, os trabalhos que realmente foram admitidos no evento apresentam-se com cerca de 20% de aproveitamento, o mais baixo índice registrado em todo período de realização dos Salões. Importante assinalar que mesmo a proporção do índice de corte das imagens sendo reduzido, o número efetivo de fotografias aceitas no XXV Salão (1975) é um dos mais expressivos da trajetória do evento, com o total de 485 obras, enquanto a média das edições internacionais admitia em torno de 350 imagens.

Aponta-se que a falta de espaço mais amplo para a realização dos Salões possa ter influenciado a admissão de mais ou menos trabalhos nas edições. Magid Saade

(2010) revela que, o número de trabalhos admitidos para a exposição ficava, muitas vezes, condicionado ao espaço disponibilizado para a edição¹⁸¹.

Três anos mais tarde, em 1978, o *FCES* realizaria seu 26º e, também, último Salão. Este já registrava um número baixo de inscrições, se comparado às demais edições da mesma década, com apenas 1.144, cifra que correspondia a menos de 50% de fotografias recebidas em relação à edição anterior, e 277 trabalhos aceitos. Isso confirma que, de maneira geral, as atividades fotoclubistas no Brasil e no mundo estavam, nesta época, perdendo força e os dados apresentados podem ilustrar um início dessa “decadência” no *FCES*.

Portanto, para que os Salões acontecessem várias etapas deveriam ser seguidas, adotando as normas da *FIAP*, o que demandava tempo e dedicação para realizar os eventos praticamente sem nenhum apoio oficial, seja do governo do Estado ou da Prefeitura de Vitória. Apesar de o *FCES* ter sido considerado de “Utilidade Pública”¹⁸², a partir da década de 1950, o fotoclube só teria recebido subsídios do Estado uma única vez, no valor de 15.000 cruzeiros.¹⁸³

Constata-se, nos documentos dos Salões, o apreço social que a associação capixaba desfrutava entre o público capixaba. Em alguns exemplares dos catálogos dos Salões, encontram-se referências de empresas parabenizando a atuação do *FCES*, que divulgava o Estado, além de seus limites, o que mostra o alcance do evento e do fotoclube no Espírito Santo. Para ilustrar a questão, têm-se as considerações de Jones Santos Neves Filho, então presidente do SENAI (Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial), que diz:

Externando o mais sadio reconhecimento pelo elevado trabalho que vem sendo realizado pelo *Foto Clube do Espírito Santo* em favor do alevantamento [sic] cultural da gente capixaba, é com grata satisfação que, em nome do Serviço Social da Indústria (SESI), do Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai) e da Federação das Indústrias do Espírito Santo (FIES), nós nos congratulamos com seus dirigentes e associados pela realização de mais um certame de arte.¹⁸⁴

Vários foram os espaços utilizados para a realização dos Salões do *FCES*, especialmente os saguões de edifícios, como o da Companhia Vale do Rio Doce, o

¹⁸¹ Depoimento à autora em 02/12/10.

¹⁸² Pelos Governos do Estado do Espírito Santo (Lei 643, de 26-08-52) e do Município de Vitória (Lei 208 de 2-10-51).

¹⁸³ Segundo informações de Magid Saade dados a Claudia Milke Vasconcelos em depoimento em 09/10/2006, Cf. VASCONCELOS, 2008, p. 29.

¹⁸⁴ Congratulação extraída do XXI Salão Capixaba de Arte Fotográfica, de 1968, sem paginação.

Ed. Ouro Verde e o Ed. Glória, o espaço físico da firma Ribeiro Brandão & Cia, do comércio de Antonio Moysés, além da própria sede do fotoclube. Percebe-se assim, que não se tinha um lugar especializado para a apresentação dos trabalhos, fato comum no cenário artístico capixaba da época.

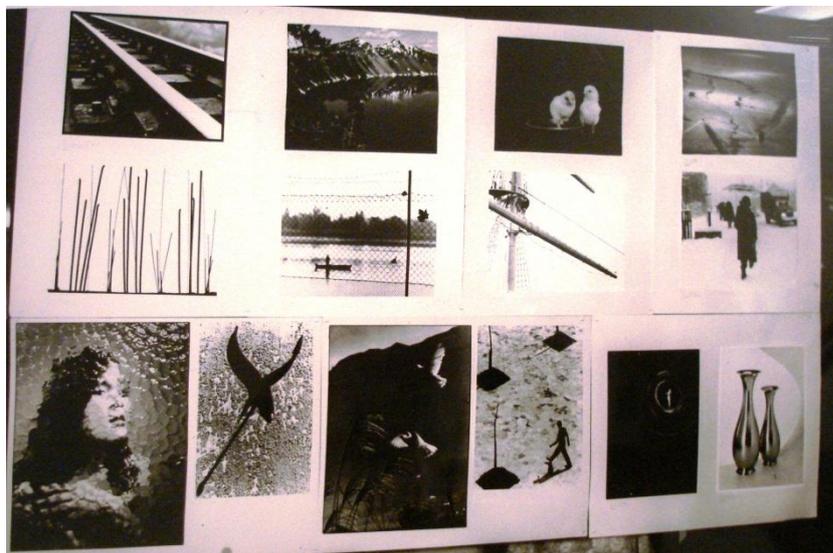


Imagem 57 – Vista parcial da exposição do XIX Salão Capixaba de Arte Fotográfica, de 1966. A terceira fotografia da primeira linha é *Dueto*, de João Luiz Mazzi (FCES).
Fonte: Acervo do FCES.



Imagem 58 – Exposição do XI Salão, de 1958, no Palácio do Café, localizado na Praça Costa Pereira. As fotos foram montadas sobre cartolina, sem moldura. A iluminação para a exposição não foi utilizada na ocasião por sua luz privilegiar apenas algumas fotografias.
Fonte: Acervo do FCES.

Nas exposições, as configurações no espaço de apresentação das fotografias interferem na maneira como a obra interfere na percepção do espectador. Por meio de fotos de registros das mostras dos Salões, é possível perceber que, no entanto,

não havia uma preocupação ou orientação quanto à apresentação das fotografias ao público. Nos registros fotográficos de algumas edições, é visto que as fotografias aceitas estavam dispostas lado a lado, sem respeitar o que é chamado de “respiro” entre uma obra e outra. A disposição das fotografias no espaço expositivo, assim, sofre alterações de uma edição para outra, sendo que em algumas mostras são manifestos cuidados especiais e maior especialização profissional, como a preocupação com iluminação adequada para as obras.

Até 1967, como consta nos catálogos dos Salões, as obras dos membros da Comissão Julgadora não poderiam participar da seleção do evento e concorrer à premiação. Os trabalhos desses, então, somente participavam da exposição. Contudo, daí em diante, as fotografias de todos os associados do *FCES* não poderiam concorrer à premiação. Isso configurava uma das normas ditadas pela *Fédération Internationale de L'art Photographique*, porém tornava o evento, para o Fotoclube promotor, apenas a sede da amostragem e não possibilidade de competição.

De outra forma, a participação dos membros do *FCES* com a exposição de suas fotografias em “mostra paralela”, favorecia a sua apresentação no espaço expositivo em relação às demais. Ana Rita Vidica, na leitura que faz do caso do *Clube da Objetiva* (GO), aponta que isso podia oferecer uma “divulgação do trabalho fotográfico local, que coaduna com o dos outros expositores, dando uma dimensão de qualidade em nível internacional para os fotoclubista locais, aos olhos do público local”.¹⁸⁵

O espaço dos catálogos dos Salões capixabas, também era uma possibilidade de divulgar a produção fotográfica dos membros do *FCES*. Dessa forma, o catálogo foi usado como veículo para afirmar a qualidade dos fotoclubistas locais em igualdade aos internacionais. Assim, uma quantidade significativa de fotografias dos integrantes do fotoclube capixaba compõem os catálogos.

¹⁸⁵ VIDICA, 2013, p. 55.

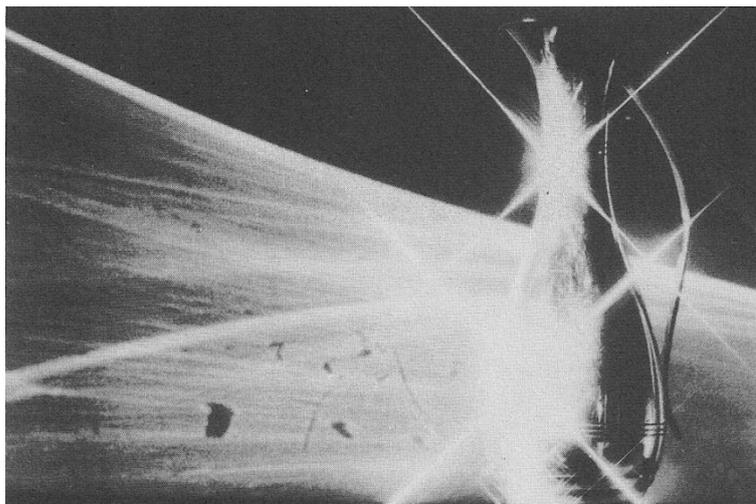


Imagem 59 – Isauro Rodrigues, *Composição sob Luz Solar*, 1975.
 Fonte: Catálogo do XXV Salão Capixaba de Arte Fotográfica. Acervo do FCES.

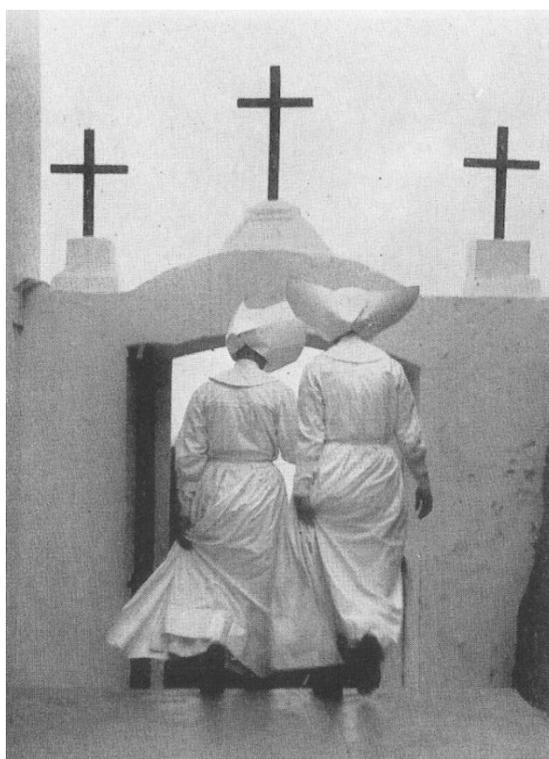


Imagem 60 – Roberto de Oliveira, *Um só destino...*, 1962.
 Fonte: Catálogo do XV Salão Capixaba de Arte Fotográfica. Acervo do FCES.

Dos fotoclubes brasileiros participantes é evidente a presença em peso dos originários do Rio de Janeiro e de São Paulo, localidades onde havia uma proliferação maior de agremiações em relação a outras regiões do país. Dos paulistas, têm-se imagens enviadas por membros do: *Foto Cine Clube Bandeirante (São Paulo/SP)*, *Academia Santista de Fotografia (Santos/SP)*, *Foto Clube do Jaú (Jaú/SP)*, *Iris Foto Grupo (São Carlos/SP)*, *Liberdade Foto Clube (São Paulo/SP)*,

Santos Cine Foto Clube (Santos/SP), Foto Cine Clube de Barretos (Barretos/SP), Foto Cine Clube Aracoara (Araraquara/SP), Cine Foto Clube de Ribeirão Preto (Ribeirão Preto/SP), Grupo dos Seis (São Paulo/SP), Foto-Cine Clube Jundiaí (Jundiaí/SP), Foto Clube Lençoense (Lençóis Paulistas/SP), Cine-Foto Clube (Amparo/SP) e Clube Foto Amigos (Santos/SP).

Estão registrados, também, a participação dos seguintes fotoclubes cariocas: *Associação Brasileira de Arte Fotográfica (ABAF – RJ), Clube Foto Filatélico Numismático de Volta Redonda (Volta Redonda/RJ), Foto Grupo Objetiva (Niterói/RJ), Sociedade Fluminense de Fotografia (Niterói/RJ), Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo (Nova Friburgo/RJ), Foto Grupo Niteroi (Niterói/RJ), Rio Foto Grupo (Guanabara/RJ).*

Na relação dos demais fotoclubes brasileiros que tiveram trabalhos aceitos nos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, verificou-se a participação de agremiações das regiões Nordeste, Sudeste, Centro-Oeste e, fortemente a Sul. Desses, estiveram representados: *Clube da Objetiva (Goiânia/GO), Foto Clube de Londrina (Londrina/PR), Grupo de Fotógrafos Amadores (Aracaju/SE), Sociedade Sergipana de Fotografia (Aracajú/SE), Foto Cine Clube do Recife (Recife/PE), Foto Cine Clube Gaúcho (Porto Alegre/RS), Foto Clube de Minas Gerais (Belo Horizonte/MG), Foto Cine Light Clube¹⁸⁶, Clube de Cinema do Rio Grande (Rio Grande/RS), Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia (Salvador/BA), Santa Catarina Foto Grupo (Florianópolis/SC), Foto Clube do Pará (Belém/PA), Foto Clube Uberaba (Uberara/MG), Foto-Grupo de Indaial (Indaial/SC), Poço de Caldas Cine-Foto Clube (Poço de Calda/MG), Cine-Foto Clube (São Leopoldo/MG), Foca-Foto Clube Amador (Rolândia/PR), Foto Cine-Clube Vila Velha (Ponta Grossa/PR), Associação Cachoeirense de Arte Fotográfica (Cachoeiro de Itapemirim/ES) e, claro, o próprio FCES, em participação em “fora de seleção”.*

Como isso, pode-se perceber a amplitude do evento, também, em território nacional. Na edição de 1971, a exemplo, chegaram a participar 17 fotoclubes do Brasil, sendo a média de 13, neste período dos anos de 1970, fase final, mas também a mais expressiva em números do Salão capixaba.

¹⁸⁶ Não se achou correspondência de localização deste fotoclube.

A figura feminina também esteve presente nos eventos, ainda que pontualmente. Das representantes do Brasil registram-se pelo menos vinte e sete nomes: Zilia de Lucena Duarte Ribeiro, Edith Aszmann, Doris Elena Rezende e Marcia Santos Weiger, da *Associação Carioca de Fotografia/RJ*; Wanda Werneck de Souza e Marília Correa Vaz, da *Sociedade Fotográfica de Nova Friburgo/RJ*; Zélia Leocádia T. Jardim (*Foto Grupo Objetiva/RJ*); Rosary Esteves (*Clube da Objetiva/GO*); Gertrudes Altschul, Dulce G. Carneiro, Tereza Samaja, Mariza Paladino, Mariza Palladino, Madalena Schwartz e Juanita Suarez, do *Foto Cine Clube Bandeirante/SP*; Irani P. Pedro e Alcyone Calino, do *Clube Foto Filatélico Numismático/RJ*; Ana Elisabeth Vieira Rodrigues (*Grupo dos Seis/SP*), Nice Costa de Moraes (*Associação Brasileira de Arte Fotográfica/RJ*), Lizete T. Tavares (*Associação Cachoeirense de Arte Fotográfica/ES*), Teresinha A. Barbosa (*Santos Cine Foto Clube/SP*), Maria Elysia Araujo Luna (*Sociedade Fluminense de Fotografia/RJ*), Maria Opice (*Foto Cine Clube Aracoara/SP*), Vera Ferreira (*Poço de Caldas Cine-Foto Clube/MG*). De todos os nomes apresentados, contudo, nenhum foi contemplado com os primeiros lugares nas edições dos Salões de que participaram.

Do Foto Clube do Espírito Santo, constata-se que duas figuras femininas participaram dos Salões capixabas: Maria Teresa Barbosa Silva com a fotografia *Folgedos Juninos*, na categoria Diapositivos, no XX Salão de 1967; Maria Adelia Milanez apresentando duas fotografias na categoria “branco e preto” do XXIII Salão, de 1971, *Brejo* e *Reflexos*. Maria Adelia Milanez e Maria Teresa Barbosa, segundo as relações dos trabalhos aceitos nos Salões, teriam sido as únicas mulheres da cena capixaba participando dos Salões, ambas, contudo, em apenas uma edição do evento. Isso revela a inexpressiva participação feminina no interior do *FCES* e em seus eventos, o que também pode ser constatado na maioria dos fotoclubes brasileiros.

Por fim, os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, promovidos pelo *FCES*, durante o período que se estende por 31 anos, destacou, por seus critérios e concepções, a seleção da fotografia artística no contexto do fotoclubismo internacional. A compreensão imagética das obras aceitas e, principalmente, das que foram premiadas nas edições, podem ser avaliadas, por meio dos catálogos das edições dos Salões.

3.2 OS CATÁLOGOS DOS SALÕES: VESTÍGIOS DO EVENTO

Ao longo dos 26 *Salões de Arte Fotográfica*, promovidos pelo *Foto Clube do Espírito Santo*, este publicou a partir do seu IV Salão, em 1951, um total de 22 catálogos. Verdadeiros documentos históricos e fonte de memória dos eventos, os catálogos compõem o acervo do *FCES*, situado na sede da instituição, em Vitória, que ainda guarda exemplares que não foram distribuídos no momento dos eventos.

As dimensões dos catálogos estão próximas do padrão internacional A5 (15 x 22 cm), com variações de poucos centímetros de uma edição para outra, e são a principal referência dos eventos. Revelam um complexo de informações, desde a relação de fotógrafos participantes à reprodução de parte de fotografias que foram exibidas na exposição. Diante da importância dos documentos do passado, cabe apontar aqui que o catálogo, sob o prisma de uma fonte escrita impressa, atua como meio de transmissão de informações que torna possível tanto a compreensão, quanto a tentativa de reconstituição de uma atividade específica do fotoclube e, também, a investigação das circunstâncias que envolveram a produção fotográfica da época.

Surge a necessidade de se fazer conhecer os conteúdos dos documentos, possibilitando o resgate da memória visual e escrita do evento por meio de ações de descoberta, análise e interpretação dos materiais que se tornam, então, instrumentos da pesquisa. Consciente disso, Boris Kossoy, ao abordar em suas obras referências à pesquisa histórica, cita o historiador francês Henri-Irénée Marrou, que teria observado:

Muitas vezes a existência da documentação só se revela no dia em que um historiador, o primeiro a interessar-se por esse problema, a reclame, a procure, a faça surgir mediante processos engenhosos, imaginados com essa finalidade.¹⁸⁷

O contato e o estudo da documentação relativa ao evento em questão possibilitam inquiri-la como instrumento de apoio à pesquisa. Permite formular interpretações do extenso tecido de informações e favorecer a ampliação do horizonte de pesquisas no campo da história da fotografia no Brasil.

¹⁸⁷ MARROU apud KOSSOY, 2001, p. 64.

O catálogo do Salão apresenta um quadro completo e detalhado de informações sobre o evento. As páginas iniciais são dedicadas a dados concernentes ao *FCES*, como a data de sua fundação, o endereço de sua sede, sua filiação a outras instituições e a diretoria do fotoclube à época do evento, além de mencionar o patrocínio da *Fédération Internationale de L'art Photographique (FIAP)* e da *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema (CBFC)*.

Na sequência, era listada a relação dos trabalhos expostos na mostra do Salão, ou seja, eram citados todos os trabalhos selecionados pela comissão julgadora do evento. A relação, era feita por seção (“branco e preto”, cor “diapositivo”, cor “ampliação”)¹⁸⁸. Por conseguinte, era mencionado o país de origem do fotógrafo, o nome do fotoclube de filiação do mesmo e sua cidade sede, o nome do autor e o título da fotografia. Além da distribuição por fotoclube, eram, também, relacionados os fotógrafos chamados “avulsos”, isto é, aqueles que não tinham ligação direta com qualquer instituição fotoclubística, atuando independentemente do movimento.

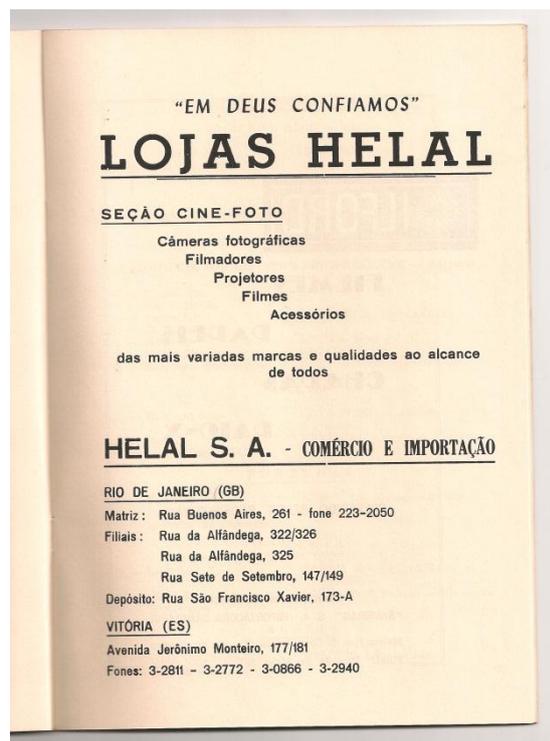
Da ordem gráfica do catálogo, o exemplar se apresentou de maneira bem variada no tocante ao número de página. Em algumas edições, chegaram a conter até 50 páginas, enquanto em outras, especialmente nos últimos tempos dos Salões, houve redução para cerca de 20 páginas. Nas primeiras edições, a capa era impressa em um tipo de papel cartão de gramatura alta. Posteriormente, o Salão passaria a estampar fotografias na capa dos catálogos, quando utilizou um papel mais específico, assegurando maior qualidade na impressão da imagem. Essa diferença também é percebida no miolo do catálogo. Contudo, de uma maneira invertida: antes o papel das páginas internas parecia de melhor qualidade, semelhante a um papel *couché*, e nas edições do final da década de 1960 e nas dos anos de 1970, o papel tem qualidade mais reduzida. Essas mudanças podem ser visualizadas, por exemplo, ao se comparar os tons da impressão da fotografia preto e branco reproduzida nos catálogos, sendo que nas últimas edições do Salão Capixaba, o p&b tem um aspecto de “lavado”, pois não apresenta contrastes nas gradações.

¹⁸⁸ Cabe apontar que as categorias de fotografias coloridas foram incluídas posteriormente nos Salões Capixabas, quando o evento já seria realizado em nível internacional. Em 1960, o Salão amplia as seções pela primeira vez, estabelecendo as categorias “Branco e Preto” e “Cor – 30x40”. Já em 1961, apresentaria a categoria colorida “Cor – 35 mm (transparências e slides)”. A partir do XV Salão, em 1962, as categorias estariam fixadas em três: “Branco e preto”, “Cor – Ampliação” e “Cor – Diapositivo”.

Quanto à circulação e à tiragem dos exemplares do catálogo, não se encontra mencionado em nenhuma parte do mesmo, qualquer informação de como isso ocorria. Em algumas edições são mencionados os nomes das gráficas que confeccionaram o catálogo, sendo que em 1962, o catálogo foi produzido na Gráfica Barthel S. A., do Rio de Janeiro; em 1964, 1967, 1968 e 1969, foram confeccionados na Papelaria e Tipografia Samorini (Moacyr Barbosa & Cia. Ltda.), em Vitória/ES; em 1966, se tem registro de ter sido “composto e impresso” no Departamento de Imprensa Oficial, em Vitória. Nos demais anos do evento, excepcionalmente, não foi referenciada a empresa de editoração. As variações no emprego de papel e impressão do catálogo, contudo, não têm relação única e direta com as alternâncias na escolha da oficina gráfica. Possivelmente, as mudanças podem ter ocorrido por diferentes motivos, entre eles a entrada de patrocínio ou subvencionado, por meio de propagandas publicitárias, o que explica a maior ou menor qualidade na confecção do documento. Basta mencionar que parte das páginas era inteiramente reservada para a publicidade de lojas comerciais, ligadas ou não à fotografia, que custeavam a confecção do catálogo, sem contar que alguns anúncios publicitários que compõem as páginas do catálogo estampavam, inclusive, fotografias de autoria dos próprios foto amadores.

Muitas foram as empresas que veicularam propagandas nos catálogos ao longo das edições dos Salões do *FCES*, em especial, bancos, exportadores, fábricas de produtos alimentícios e revendedoras de automóveis. Entre as mais presentes que se pode citar estão: Vitoriawagen S.A. (revendedora de automóveis), Banco de Crédito Agrícola do Espírito Santo S.A., Chocolates Garoto (fábrica de chocolates e balas), Centro do Comércio do Café de Vitória (exportação e importação de café), Banco Banestes, Senai, Ceglias Barbosa S.A. (revendedora de automóveis), Coser Café (exportação e importação de café) e outros. Além dessas, havia empresas relacionadas ao mercado fotográfico que também cobriam o espaço editorial do catálogo, como: Ilford (papéis fotográficos, raio-x), Focima S.A. (artigos fotográficos para amadores e profissionais situada no Rio de Janeiro), Departamento Cine-Foto Mesbla (loja de materiais fotográficos), Casa Hilal (material fotográfico), Lojas Helal S.A Comércio e Importação (loja de fotografia do Rio de Janeiro com filial em Vitória) e João Ferreira da Silva (representante de câmeras fotográficas). Apesar dos catálogos não se restringirem a divulgar somente lojas de artigos e serviços

especializados em fotografia, importadores, representantes ou, ainda, distribuidores de materiais fotográficos e cinematográficos, é possível compreender a formação de um comércio especializado de materiais fotográficos no espaço do mercado capixaba. Isso possibilitava abastecer os amadores interessados sem que carecessem adquiri-los de empresas estabelecidas em grandes cidades, como São Paulo e Rio de Janeiro.



Imagens 61 e 62 - Propagandas veiculadas no interior dos catálogos. Em especial, destacam-se empresas locais especializadas ou não em fotografia.

Fonte: Catálogos dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*. Acervo do FCES.
Reprodução digital do catálogo pela autora.

Inicialmente, a configuração formal da capa dos Salões não seguia padrões únicos ou definidos, expondo, a cada edição, diferentes estratégias compositivas. De forma geral, apresentavam-se de forma bem organizada, com harmonia e equilíbrio. Nas primeiras quatro edições do catálogo, de 1951 a 1954, nota-se a preferência por ressaltar a naturalidade capixaba do FCES, o promotor do evento. A capa do catálogo inaugural, do *IV Salão* de 1951, apresenta, em desenho contrastado em branco e preto com traços ritmados, o Convento da Penha, importante marco postal capixaba. Sobrepondo-se à figura, os elementos textuais do catálogo revelam-se de dimensões exageradas. No ano seguinte, na V edição do Salão, novamente ganham destaque os pontos turísticos do Estado: é estampada a formação rochosa capixaba

chamada O Frade e a Freira na capa do catálogo, porém com linguagem mais clara e em harmonia com a logomarca do fotoclube e demais elementos de texto. Em 1953, a capa volta a apresentar uma imagem do Convento da Penha, mas agora uma fotografia aérea do monumento. Aparentemente, a imagem fotográfica parece ter o mesmo ponto de vista do desenho do catálogo de 1951, o que sugere que a imagem fotográfica pode ter servido de referência para a produção de tal desenho, ambos, contudo, sem menção à autoria. A capa do *VII Salão*, de 1954, surge com fundo negro sobrepondo a logomarca do fotoclube na cor branca e centralizada na página.

Nas edições de 1956 a 1961 do Salão, a composição da capa apresenta conceitos estéticos semelhantes, sendo composta, basicamente, por linhas definidas e com ordenação visual simples. Além disso, do primeiro catálogo até a edição de 1961, a parte textual informava apenas a edição do Salão, o nome do fotoclube, localidade e ano.

Em 1962, no *XV Salão*, a diagramação da capa sofre alterações passando a incluir, além das informações textuais já citadas, também uma fotografia, seguida de legenda com indicação do título, o nome do fotógrafo e país de origem. A partir de 1963, a fotografia que estamparia a capa do catálogo seria a imagem premiada em primeiro lugar na categoria “branco e preto” do Salão, incluindo-se na legenda, também, a referência à premiação. Em geral, a organização visual das capas a partir de 1962, apresenta-se de forma padronizada: com composição equilibrada na distribuição dos elementos, textuais e imagéticos, mas evidenciando mais a imagem, considerando que o tamanho da fonte e o número de palavras do texto foram reduzidos.



Imagens 63, 64 e 65 - Capas com as principais configurações compositivas adotadas nos Salões. Fonte: Catálogos dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica* dos anos de 1951, 1957 e 1965. Acervo do FCES. Reprodução digital do catálogo pela autora.

No interior do catálogo pode-se perceber, como já citado, que, de maneira geral, as fotografias reproduzidas predominantemente eram as da categoria “branco e preto”, apesar da existência, desde 1960, de categorias referentes à fotografia em cores.¹⁸⁹ Possivelmente, a escolha por incluir somente reproduções em “branco e preto” se dava em razão do exemplar ser impresso em preto e branco, pela melhor qualidade da imagem reproduzida e para baratear os custos dos catálogos. Dentre as fotografias que estampavam o interior dos catálogos, faziam parte aquelas premiadas na 1ª, 2ª e 3ª colocação, as menções honrosas – quando havia –, além de outras fotografias, de expressão, que fizeram parte da seleção da mostra. Junto às fotografias, legendas contendo o título da obra, nome do fotógrafo, país e, quando cabia, a premiação da foto. Em geral, a fotografia era diagramada em página inteira e, em alguns casos, dividia o espaço com outra.

Inclui-se também na parte interna do catálogo, o quadro estatístico ou demonstrativo do evento que, na maioria das vezes, se localizava ao final do documento. Nele se encontra a relação em números de concorrentes inscritos e de trabalhos recebidos e aceitos no Salão. Em uma pequena parte das edições, como a XXIII de 1971, o quadro foi ampliado com novo detalhamento por países participantes.

¹⁸⁹ A produção característica do Foto Clube do Espírito Santo e dos Salões Capixabas de Arte Fotográfica que promovia era a fotografia em branco e preto. Importante assinalar que a partir de 1960 a fotografia em cores passou a constar nos Salões capixabas, porém, infelizmente, não foi possível localizar nenhuma dessas fotos.

ESTATÍSTICA				
PAÍSES	CONCORRENTES		TRABALHOS	
	Inscritos	Admitidos	Inscritos	Admitidos
Alemanha	55	44	198	82
Argentina	9	5	35	9
Áustria	126	72	448	117
Bélgica	11	7	44	10
Brasil	139	64	419	97
Dinamarca	1	1	4	2
Finlândia	1	1	4	1
França	2	2	8	4
Hong Kong	2	1	8	2
Hungria	3	3	12	4
Itália	1	1	4	1
Luxemburgo	4	4	16	6
México	1	1	4	3
Polónia	1	1	4	3
Portugal	1	1	4	3
Romênia	2	2	7	3
Suécia	1	1	4	4
Tcheco - Eslováquia	1	1	4	3
	361	212	1.227	354

Não se acham incluídos os trabalhos dos membros da Comissão Julgadora.
 Não concorreram à premiação as fotografias dos associados do Foto Clube do Espírito Santo.

ESTATÍSTICA			
CONCORRENTES		TRABALHOS	
Inscritos	Admitidos	Inscritos	Admitidos
304	166	1.144	277

Não se acham incluídos os trabalhos dos membros da Comissão Julgadora.
 Não concorreram à premiação as fotografias dos associados do Foto Clube do Espírito Santo.

Imagens 66 e 67: Quadros de Estatísticas dos catálogos com diferentes formas de apresentação: relacionado por países ou em números gerais.

Fonte: Catálogos dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica* dos anos de 1969 e 1978. Acervo do *FCES*. Reprodução digital do catálogo pela autora.

Em geral, na base do quadro estatístico, eram inseridas notas informativas, como: “Não se acham incluídos os trabalhos dos membros da comissão julgadora.” e também “Não concorrem à premiação as fotografias dos associados do *Foto Clube do Espírito Santo*”. Em alguns casos, o *FCES* incluiu dedicatórias, e o que chamam de “registro”, algo semelhante a um agradecimento a alguma instituição em especial, quando apoiava a promoção do evento ou cedia espaço para a exposição das fotografias, entre outras.

Eram mencionados os nomes dos membros da Comissão Julgadora e dos suplentes, quando cabia. Nas páginas finais dos catálogos, podia-se encontrar o convite prévio para a edição seguinte do Salão, informando a data de realização e encerramento das inscrições, bem como o endereço para remessa das fotografias. É possível verificar a presença de tal dado, somente a partir do catálogo do XIII Salão, em 1960, seguindo normas da *FIAP*.

De maneira geral, a estruturação dos catálogos não seguia uma ordem rigorosa de apresentação, com padrões de quantidade de propagandas, diagramação das fotografias e das relações dos trabalhos expostos, informações contidas no quadro estatístico, por exemplo. Contudo, apresentam uma rede de informações ampla que aponta para a promoção de um evento de grande apreço ao movimento fotoclubista.

Assim sendo, o *FCES* e os Salões como instituição enunciadora da fotografia enquanto arte no contexto apresentado, situam-se dentro do circuito social da fotografia em seu processo de produção, circulação e consumo de imagens fotográficas. A leitura dos catálogos dos Salões – e de outros documentos que ajudam a compor o entendimento da prática do fotoclube local, como boletins, cartilhas e mesmo depoimentos de integrantes – se traduz em dados significantes quanto à posição criteriosa de sua comissão. O documento, detentor do vestígio de uma obra ou a memória de uma exposição, reafirma, sob outra forma de apresentação distante da original, a fotografia artística.

3.3 PERFIL DAS COMISSÕES JULGADORAS

Entre as funções delegadas ao fotoclube para o acontecimento do Salão de Arte Fotográfica, o processo de seleção das fotografias para participação na mostra constituía um dos pilares do evento. A Comissão Julgadora ou Comissão de Seleção do *Salão Capixaba de Arte Fotográfica* era composta por cinco membros e em algumas ocasiões estavam envolvidos, ainda, membros suplentes.¹⁹⁰ A eleição da Comissão, por meio de Assembléia, considerava, para a composição do corpo examinador, características como o conhecimento fotográfico, a sensibilidade artística e o senso crítico na seleção.

O processo de seleção das fotografias para o Salão era tarefa dessa comissão julgadora nomeada com essa finalidade e consistia em votação de aceite ou recusa dos trabalhos, não cabendo a concessão de notas avaliativas. Das obras recebidas, essa comissão somente sabia seu título e a instituição à qual o concorrente pertencia, a fim de que o júri fosse isentado de influências externas na averiguação. Então era feita a triagem, sendo que as fotografias deveriam ter aceitação mínima de três jurados para entrar no Salão. Aquelas que eram aceitas por decisão unânime da comissão seriam, então, separadas para concorrer à seleção de premiação: três

¹⁹⁰ Somente o Salão XXII, ocorrido em 1969, contou com quatro membros no júri – José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época), Luiz Guilherme Souza Moreira, Magid Saade (EFIAP) (Presidente do *FCES* à época) e Nilton Pimenta (Vice-Presidente do *FCES* à época) –, além do membro suplente da Comissão, Pedro Fonseca. Todas as demais edições internacionais do Salão estavam compostas por cinco membros efetivos.

colocações em cada categoria (Branco e Preto, Cor Ampliações e Cor Diapositivos) e às menções honrosas, quando cabiam.

No período de 1958 a 1978 do evento, quando o Salão capixaba passa a ser em nível internacional, averigua-se um total de quatorze pessoas que compunham o corpo de jurados dos Salões, na qualidade de membro efetivo ou ainda na de suplente. Percebe-se que as Comissões, de maneira geral, não se renovaram ao longo das edições, permanecendo essencialmente os mesmos integrantes nos júris, sendo eles: Manoel Martins Rodrigues, José de Almeida Rebouças, Pedro Fonseca, Roberto Vianna Rodriguez, Isauo Rodrigues, Nilton Pimenta, Érico Hauschild, Francisco Quintas Jr., Magid Saade, Ugo Eugênio Musso, Paulo Bonino, Alvino Gatti, Luiz Guilherme Souza Moreira e Antônio José.

Como expõe a pesquisadora Ana Rita Vidica Fernandes, era comum que a composição dos júris fotoclubistas integrasse pessoas de outros fotoclubes, a fim de garantir a convivência de visões diferenciadas na seleção das fotografias do Salão e possibilitar, também, um maior intercâmbio entre os fotoclubes e fotoclubistas.¹⁹¹ Isso, no entanto, não ocorre na experiência dos Salões capixabas. Em todas as edições tratadas, a formação da Comissão Julgadora do Salão reuniu somente membros do *FCES*. Era recorrente no corpo do júri do Salão capixaba a integração de membros da diretoria do *FCES*, sendo evidente em todas as edições do evento a presença desses integrantes. A intenção era constituir a Comissão com os membros mais ativos do fotoclube capixaba, aqueles que tiveram atividade prolongada dentro do clube e também apresentaram grande número de trabalhos publicados em mostras nacionais e internacionais. Constata-se, ainda, que o júri era formado, em sua minoria, por sócios fundadores¹⁹² do *FCES*, prevalecendo na composição os sócios contribuintes e, em alguns casos, sócios nomeados eméritos. No entanto, isso não possibilitou a renovação do pensamento no âmbito fotoclubista, nem o alargamento dos debates sobre a finalidade dos Salões ou o nível das imagens concorrentes.

¹⁹¹ FERNANDES, Ana Rita Vidica. **Arte Fotográfica e estética moderna**: sob o olhar do fotoclube de Goiânia. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.18. n.2. jul-dez 2010. p. 215.

¹⁹² Verificam-se cinco nomes que congregam o grupo dos sócios fundadores na ocasião das comissões do Salão. São eles: Manoel Martins Rodrigues, Pedro Fonseca, Isauo Rodrigues, Érico Hauschild e Magid Saade. Dos mais atuantes nas comissões, dentre os fundadores do fotoclube, destacam-se Magid Saade, Érico Hauschild e Isauo Rodrigues.

Apesar do fotoclube promotor do evento não ter estendido a participação na Comissão a membros externos ao *FCES*¹⁹³, Magid Saade declara que o júri do Salão era eclético, pois integrava pessoas de diferentes concepções fotográficas, mesclando membros mais conservadores e outros mais modernos, o que segundo ele revelava uma postura mais liberal na seleção das imagens. Cabe à pesquisa, então, averiguar se a questão posta pela fala de Saade se mantém apropriada quando se faz a leitura da produção selecionada por essa Comissão.

Diagnosticar o perfil, o pensamento, o discurso, as intenções e os critérios das dezesseis Comissões Julgadoras (Apêndice A) que atuaram nas edições internacionais dos Salões capixabas, requer rever documentos textuais e visuais que apontem características e revelem indícios da postura artística desse grupo. Para tal, conhecer os principais personagens da seleção das imagens do evento, a partir da relação que tinham com a fotografia, mesmo sua produção fotográfica, bem como a atuação particular desses membros dentro do fotoclube também se faz necessário para composição desse perfil.

Ainda que fosse recomendado ao júri que se abstraísse de suas inclinações fotográficas, a fim de que o resultado do salão fosse mais justo com a isenção do gosto pessoal do membro, Eduardo Salvatore defendia em “Considerações sobre o Momento Fotográfico” (1951), que os júris não tolham a liberdade expressiva, nem defendiam tendências, pois

(...) deixa-se ao amador inteira liberdade para manifestar e desenvolver as próprias tendências e na apreciação de seus trabalhos, os júris não os analisam segundo o que eles próprios, julgadores, fariam diante [sic] do mesmo assunto, mas procuram compreender a intenção do autor e se atingiu o fim a que se propoz [sic] e se não, porque não o logrou.¹⁹⁴

Salvatore, no entanto, reconhece o quão difícil é o trabalho de julgamento, apesar de criticar alguns julgadores que recusam provas fotográficas por não gostarem ou não compreenderem certas tendências. E complementa dizendo que:

(...) o juiz cômico dos seus deveres e de sua responsabilidade deve esforçar-se para analisar o trabalho alheio insento [sic] de qualquer influência de seu gosto pessoal. Para isto é preciso

¹⁹³ O que diz respeito às edições internacionais do evento. A título de curiosidade, no IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica, em 1951, que inaugura o nível nacional do Salão e também é o primeiro a apresentar catálogo, verifica-se a presença no júri de figuras importantes do cenário da fotografia brasileira: Nogueira Borges, do Foto Clube Brasileiro (Rio de Janeiro) e Eduardo Salvatore, do Foto Cine Clube Bandeirante (São Paulo). Assim, teria sido o único evento da história do FCES que congregou membros externos na Comissão Julgadora.

¹⁹⁴ SALVATORE, 1951, s/p.

um longo treino, além de uma cultura artística e conhecimentos humanísticos gerais bem mais amplos do que os especificamente fotográficos.¹⁹⁵

Além disso, o papel desempenhado pelo júri é ainda mais importante, pois, no contexto fotoclubístico, a Comissão Julgadora dos Salões, o evento de maior expressão que um fotoclube promovia, tomava lugar ao legitimar as imagens fotográficas enquanto arte. Assim, averiguar os critérios do processo de seleção e premiação do Salão compreende traçar as possíveis tendências fotográficas do *FCES* e sua adequação ao movimento fotoclubista.

¹⁹⁵ Ibid.

TABELA 2 – RECORRÊNCIA DE MEMBROS NAS COMISSÕES JULGADORAS DAS EDIÇÕES DO SALÃO CAPIXABA DE ARTE FOTOGRÁFICA DE 1958 A 1978

MEMBRO	XI SALÃO SALÃO (1958)	XII SALÃO SALÃO (1959)	XIII SALÃO SALÃO (1960)	XIV SALÃO SALÃO (1961)	XV SALÃO SALÃO (1962)	XVI SALÃO SALÃO (1963)	XVII SALÃO SALÃO (1964)	XVIII SALÃO SALÃO (1965)	XIX SALÃO SALÃO (1966)	XX SALÃO SALÃO (1967)	XXI SALÃO SALÃO (1968)	XXII SALÃO SALÃO (1969)	XXIII SALÃO SALÃO (1971)	XXIV SALÃO SALÃO (1973)	XXV SALÃO SALÃO (1975)	XXVI SALÃO SALÃO (1978)
DR. JOSÉ DE ALMEIDA REBOUÇAS	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
ISAURO RODRIGUES	X	X	X										X	X	X	X
ERICO HAUSCHILD	X	X	X	X	X		X	X		X						
FRANCISCO QUINTAS JUNIOR	X	X	X		X	X	X	X			X		X			
ROBERTO VIANNA RODRIGUES	X	X	X										X	*		
DR. LUIZ GUILHERME SOUZA MOREIRA				X	X				X	X	X	X				
MAGID SAADE				X				X	X	X		X		X	X	X
MAHOEL MARTINS RODRIGUES				X	X	X	X	*	X	*	X					
NILTON PIMENTA						X			X	X	X	X	X	X	X	X
PEDRO FONSECA						X	X	X	*	*	*	*				
ANTÔNIO JOSÉ						*	*	*								
Ugo Eugênio Musso													X		*	
PAULO BONINO														X	X	
ALVARO GATTI																X

*Membro participante da Comissão Julgadora do Salão referente na função de Suplente.

Dentre os citados membros dos júris, os principais representantes recorrentes nos Salões foram: José de Almeida Rebouças, Francisco Quintas Júnior, Nilton Pimenta, Érico Hauschild, Isauro Rodrigues e Magid Saade, sendo os três últimos sócios fundadores do fotoclube capixaba.¹⁹⁶

O capixaba José de Almeida Rebouças (1911-1979) foi uma personalidade determinante no contexto do fotoclube local e da promoção dos Salões. Exercia profissionalmente os cargos de médico oftalmologista e de professor na Universidade Federal do Espírito Santo e na Escola de Medicina da Santa Casa da Misericórdia de Vitória. Utilizou o seu conhecimento de química óptica em experimentos na área da fotografia, compartilhando sua experiência com seus colegas do fotoclube. Atuante nas atividades do *FCES*, ministrou, inclusive, os primeiros cursos que o fotoclube ofereceu de “Iniciação à Arte Fotográfica”, tendo também organizado a apostila que orientava as aulas, em especial, colaborando na parte que abordava o uso de filtros. Sua predileção por paisagens, especialmente as capixabas, nos temas de suas fotografias, era trabalhada nos alinhos composicionais e nos efeitos de luz que produzia, como em “Contra Luz nº 2”¹⁹⁷. Sua produção fotográfica participou de muitas mostras e foi diversas vezes premiada, tanto no Brasil quanto em salões do exterior.

Ocupou o cargo de Presidente do *FCES*, no período de 1948 a 1955¹⁹⁸, sendo reconhecido por sua dedicação à instituição almejando o título de Presidente de Honra, a partir do ano de 1956. José de Almeida Rebouças foi, também, membro da Comissão Artística da *CBFC*, o que pode apontar para a confluência dos seus julgamentos conferidos tanto nos Salões capixabas quanto nas mostras e salões fotográficos promovidos pela Confederação.

¹⁹⁶ As informações que serão apresentadas quanto aos membros referidos da Comissão fazem parte dos estudos desenvolvidos em pesquisas que trataram do *FCES* e compreendem, para a pesquisa em questão, referências de caráter biográfico, sobretudo. São elas: NASCIMENTO, 1997; VASCONCELOS, 2008; LOPES, 2004; além de entrevistas feitas pela autora aos membros, Atas, fotografias e documentos referentes ao *FCES*.

¹⁹⁷ A obra participa do mostra “Fora da Seleção” do XX Salão Capixaba de Arte Fotográfica, de 1967. A fotografia ainda caminha por outros salões nacionais, como se consta nos carimbos estampados no verso do documento fotográfico. São eles: 1º Salão Nacional de Arte Fotográfica, de 1972, promovido pelo Foto Clube de Londrina e, também, da 5ª edição do mesmo Salão, no ano de 1976; II Exposição Nacional do Foto Clube Salesiano Niterói; XXVI Exposição Mundial da Sociedade Fluminense de Fotografia; e do Salão Internacional de Arte Fotográfica da Liberdade, pelo Liberdade Foto Cine Club.

¹⁹⁸ José de Almeida Rebouças atuou na diretoria do *FCES*, enquanto Presidente, no período de 31/10/1948 a 31/10/1955, ficando como membro vitalício no cargo de Presidente de Honra do fotoclube.

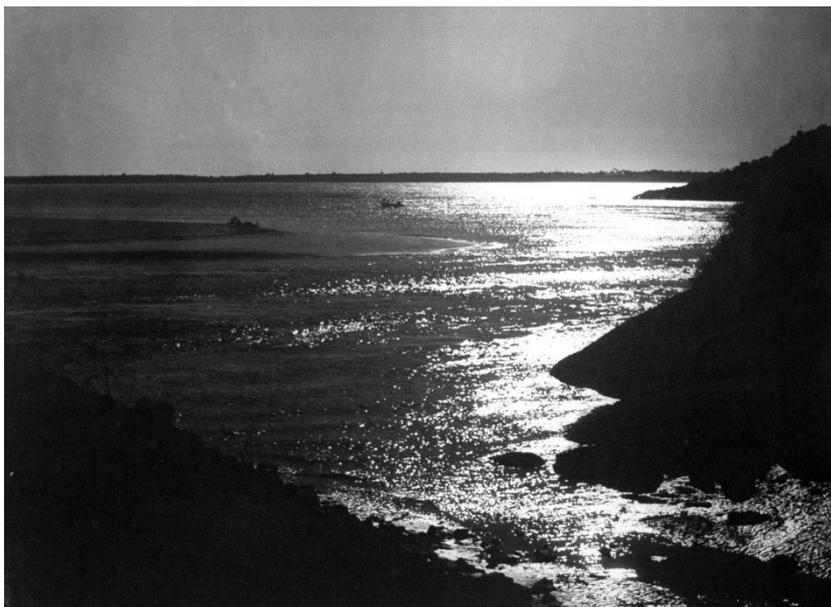


Imagem 68 - José de Almeida Rebouças, *Contra Luz nº 2*, s.d.
Fonte: Acervo do FCES.

Fotógrafo de profissão, Francisco Quintas Jr. (1916-19?), participa da trajetória do FCES desde o período embrionário da associação, quando cede seu estúdio, Foto Quintas, para receber as fotografias a serem inscritas na I Exposição de Arte Fotográfica de Amadores, ocorrida em Vitória no ano de 1945, portanto, anterior à formação do fotoclube. Recebe Menção Honrosa pelas obras *Quietude*, *De volta e Na expectativa*, na 1ª Exposição de Arte Fotográfica Cidade de Vitória, em 1946, o primeiro ano do recém-criado fotoclube, evento ocorrido anteriormente ao 1º Salão capixaba, que ocorre em 1947. Participa, em 1951, da Comissão do V Salão Capixaba de Arte Fotográfica, ao lado de Eduardo Salvatore (FCCB) e Nogueira Borges (FCB) e seus companheiros do FCES, Érico Hauschild e Isauro Rodrigues.

Como fotógrafo profissional, realizou trabalhos para empresas como a Companhia Vale do Rio Doce, por meio do retrato fotográfico de seus empregados, a Marinha no Espírito Santo e no Rio de Janeiro, fotografando navios de guerra e construções usando a fotografia aérea e terrestre, tendo prestando serviço, também para a TELEST (Telecomunicações do Espírito Santo). Aqui, vê-se que Quintas Jr. trabalhava, principalmente, com a fotografia como registro, como documento institucional. Soma-se a essa experiência profissional, a sociedade que faz com o também membro do FCES, Ugo Musso, que ocasiona no estúdio Foto Arte que

perdurou por doze anos oferecendo serviços como “ampliações a óleo, pastel e crayon”¹⁹⁹, processos que antecederam a fotografia em cores.

Reconhecidamente, o trabalho do capixaba Francisco Quintas Jr com o *FCES* e com a fotografia artística, proporcionou a ele aceitações em muitos salões de fotografia. Percebe-se sua participação em mostras nacionais e internacionais por meio de uma produção fotográfica preocupada com a composição e também com os efeitos de luz. Dentre as temáticas, Quintas Jr. utilizou-se das paisagens e da figura humana, mas também ousou o *table top*, uma espécie de estúdio sobre uma mesa, em que a fotografia do objeto era produzida controlando-se cena, luz e a construção da imagem por completo, como o caso de “Ordem Cerrada”²⁰⁰, de 1961, em que faz uma sátira ao momento político vivido no país à época.



Imagem 69 – Francisco Quintas Jr., *Ordem Cerrada*, 1961.
Fonte: XV Catálogo do Salão Capixaba de Arte Fotográfica. Acervo do *FCES*.

Outro membro do *FCES* que foi atuante nas Comissões Julgadoras dos Salões foi Nilton Pimenta (1915-2003), sócio emérito da associação por todo reconhecimento de sua produção fotográfica e seu engajamento diante do fotoclube. Ocupou a vice-presidência da associação desde a década de 1970, além de participar de mostras fotográficas nacionais e internacionais com processos e temáticas variados, pois, segundo o mesmo coloca, costumava “fotografar tudo o que ofereça algo de

¹⁹⁹ Vida Capichaba, 578, 15 set. 1943. apud LOPES, A., 2004, p. 293.

²⁰⁰ A obra “Ordem Cerrada”, de Francisco Quintas Jr., participa da exposição do XV Salão Capixaba de Arte Fotográfica do *FCES*, em 1962.

pitoresco ou curioso, sem desprezar os motivos que sirvam para uma elaboração técnica muito intensa²⁰¹. É possível perceber nas fotografias de Nilton Pimenta, o requinte na plasticidade da imagem, na construção de sua composição e no uso de linhas de movimento e o uso de recursos de laboratório. Destacou-se, ainda, assim como Rebouças, como membro da Comissão Artística da Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, participando da seleção de fotografias enviadas aos Salões, seja por sua competência e reconhecimento na elaboração de imagens, seja por uma atuação condizente com os propósitos da Confederação e do fotoclubismo.

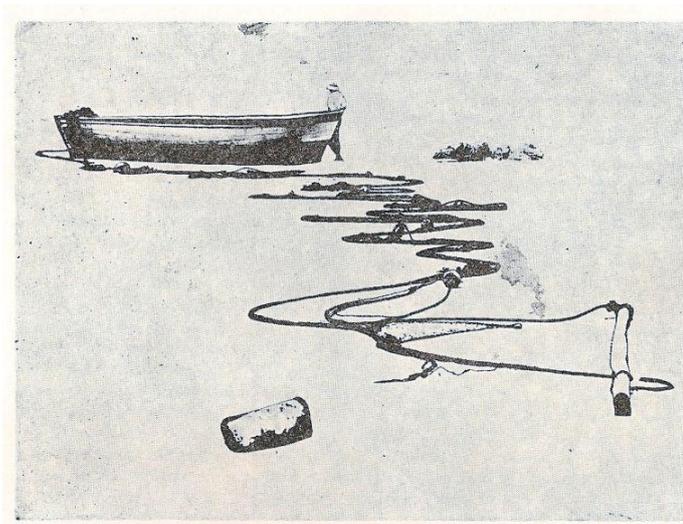


Imagem 70 – Nilton Pimenta, *Arrastão*, 1971.

Fonte: XXIII Catálogo do Salão Capixaba de Arte Fotográfica. Acervo do FCES.

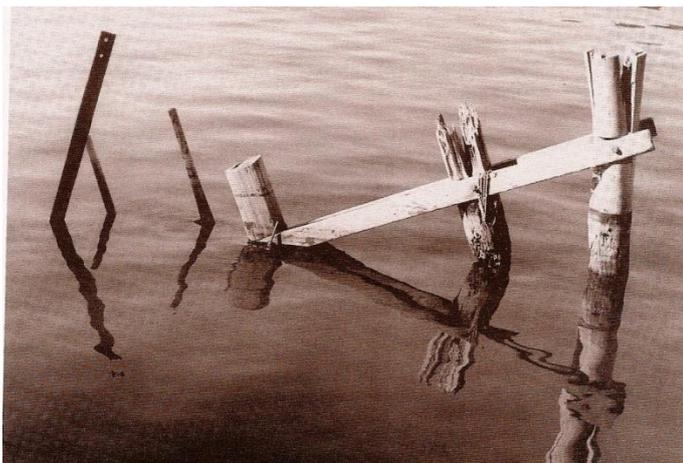


Imagem 71 - Érico Hauschild, *Silente*, s. d.

Fonte: Acervo do FCES.

²⁰¹ MACHADO, Plínio. A Arte maior da fotografia, **Revista Capixaba**, Vitória, 14:68-69, abr. 1968. apud LOPES, 2004, p. 289-291.

Tanto o gaúcho Érico Hauschild, o paulista Isauro Rodrigues , como o capixaba Magid Saade mantiveram forte vínculo com a história do *FCES*, participando desde sua formação – Magid, inclusive, foi um dos seus idealizadores e participante da I Exposição de Fotógrafos Amadores de Vitória (1945), que confluiria para a criação do fotoclube capixaba, em 1946.



Imagem 72 – Isauro Rodrigues, *Pelada de Rua*, Década de 1960.
Fonte: Acervo do *FCES*.

A Isauro Rodrigues (1914-1997) coube a segunda presidência do *FCES*, de 1946 a 1948²⁰², sendo, ainda, vice-presidente na mesma diretoria em que Rebouças ocupava a presidência, de 1948 a 1955. Também reconhecidamente sócio emérito do fotoclube, Isauro já era íntimo da prática foto amadora antes mesmo de participar da fundação do fotoclube, tendo, inclusive cedido sua residência para a instalação da primeira sede do *FCES*. Profissionalmente, exerceu funções de destaque em empresas como a Companhia Espírito Santo e Minas de Armazéns Gerais (CESMAG) e a construtora CIEC (Comércio, Indústria Engenharia Capixaba S.A.).

Isauro era irmão mais novo de Manoel Martins Rodrigues, também sócio fundador da associação. Os irmãos foram responsáveis por enviar correspondência ao *Foto*

²⁰² Precisamente, de 19 de Outubro de 1946 a 31 de Outubro de 1948.

Cine Clube Bandeirante (FCCB), de São Paulo, solicitando o modelo de estatuto que inspiraria o do *FCES*. Ambos partilhavam de experimentações fotográficas, pautando-se em processos, muito comuns na época, a estética *pictorialista* e a múltipla exposição, que consiste em expor duas ou mais vezes o negativo. Incorpora também ao seu repertório fotográfico, características que o aproximam da fotografia moderna. Exemplo é *Pelada de Rua* (imagem 72), em que pela escolha do ângulo inusitado da tomada, cria uma imagem em que os elementos parecem ter sido capturados do alto, com em uma fotografia aérea. Pode-se ver nas imagens de Isauro Rodrigues, o perfil típico de um fotoamador que busca experimentar as diversas possibilidades de processos e tendências fotográficas.

Isauro atuou intensamente no fotoclube capixaba, foi autor da logomarca do *FCES*, contribuiu com fotografias na revista *Vida Capixaba*, publicadas tanto internamente, quanto na capa do periódico, além de participar e ser premiado em Salões fotográficos de diferentes fotoclubes brasileiros. Dividiu a comissão Julgadora com Nogueira Borges, do *Foto Clube Brasileiro* (Rio de Janeiro) e Eduardo Salvatore, do *Foto Cine Clube Bandeirante* (São Paulo), na ocasião do *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica*, em 1951. Participou de encontros regulares na sede da associação até a década de 1990, na companhia dos colegas fotoclubistas Magid Saade e Nilton Pimenta.

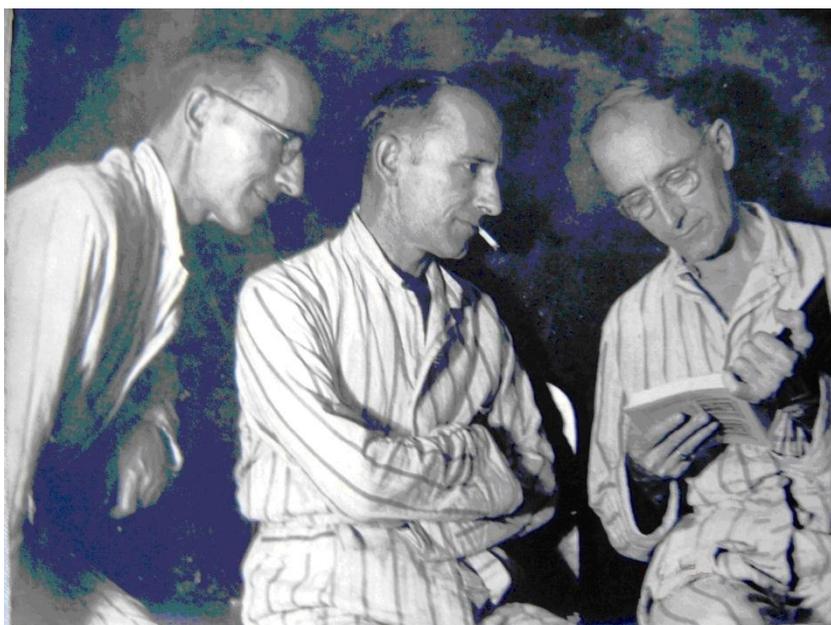


Imagem 73 - Isauro Rodrigues, *Neco*, 1946. *Múltipla exposição*.
Fonte: Acervo do *FCES*

Érico Hauschild (1917-19?), nomeado o primeiro presidente da história do *FCES*²⁰³, esteve à frente da experiência fotoclubística neste primeiro momento, tornando-se, em 1949, secretário do fotoclube. Seu contato com a fotografia começava em 1944, quando comprou sua primeira câmera fotográfica e passou a frequentar a *Empório Capixaba*, juntamente com outros amadores com quem trocava experiências.

Apesar de trabalhar, sobretudo, no ramo de exportação de café, Érico passa a se dedicar, a partir dos anos de 1970, à fotografia profissional, sendo requisitado para serviços particulares e outros para o governo do Estado. Em 1977, abriu um estúdio fotográfico em São Mateus, no interior do Estado, para onde se mudou, e passou a fazer coberturas de eventos sociais.

Ao integrar-se ao fotoclube, pôde aprofundar suas experiências com a fotografia, buscando fazer valer valores compositivos e estéticos, explorando os efeitos de luz e sombra, os reflexos e transparências, em especial na temática da paisagem e marinhas. Sua produção fotográfica, em geral, relacionava-se com a pintura tradicional e acadêmica, em que se percebe a obediência aos preceitos clássicos de composição, como os pontos áureos. Também desenvolveu conhecimentos na revelação dos filmes fotográficos, trabalhando com “misturas químicas próprias para os banhos de revelador e fixador das imagens que produzia”²⁰⁴. Também participou, como Isauro Rodrigues e Francisco Quintas Jr., da mesma Comissão Julgadora do *IV Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1951)* que comportou os fotógrafos de destaque no cenário nacional, Eduardo Salvatore e Nogueira Borges.

²⁰³ No período de 23 de Maio de 1946, data da fundação do fotoclube capixaba, até 19 de Outubro de 1946, quando ocorre a Assembléia Geral que incorporaria o Estatuto do FCES e a eleição da nova diretoria.

²⁰⁴ Depoimento do fotógrafo a Almerinda da Silva Lopes. In: LOPES, 2004, p. 292.



Imagem 74 - Magid Saade, *Proas e Popas*, década de 1950.
Fonte: Acervo do FCES.

Já Magid Saade (1920), um dos membros mais entusiasmado do fotoclube²⁰⁵, não só participa da idealização e da concretização do FCES, mas mantém-se intensamente ativo diante do movimento fotoclubístico e guarda o acervo e a memória do fotoclube capixaba até os dias atuais, por ser um dos poucos sócios fundadores ainda vivo. Participa de todas as fases que o FCES proporcionou na longa trajetória, desde os momentos precedentes, dos encontros na loja Empório Capixaba na década de 1940, da realização da primeira exposição de fotógrafos amadores em Vitória, até a fundação do fotoclube e a entrada na intensa atividade do grupo com a promoção de Salões, cursos, excursões, mostras e exposições.

Magid participa, então, da *I Exposição de Arte Fotográfica de Amadores (1946)*, em que lhe foi concedido o 3º lugar com a fotografia *Amanhecer*, com uma paisagem de apelo acadêmico e sem intervenções manuais, revelando o uso da fotografia direta. Um dos principais agentes na criação do FCES, juntamente com a adesão de Pedro Fonseca, Magid é personagem muito atuante dentro do fotoclube. Compôs,

²⁰⁵ Como demonstrado nos depoimentos, de outros membros do FCES, colhidos por Gese do Nascimento: “O Magid foi um impulsionador, alma do Foto Clube”, diz João Carlos Simonetti. In: NASCIMENTO, 1997, p. 16 e 57.

enquanto secretário, a primeira diretoria da associação, tendo ficado, de 1956 a 2002²⁰⁶ na presidência da mesma. Ministrou cursos de Iniciação à Arte Fotográfica após ser assistente e instruir-se com José de Almeida Rebouças e Roberto Vianna Rodriguez. Foi também membro colaborador com fotografias da revista *Vida Capixaba* e em sua produção é recorrente a temática de marinhas e paisagens, além de revelar relação estreita com o *pictorialismo*, na busca de equilíbrio na composição, explorar os efeitos de luz e sombra, entre outros valores da pintura acadêmica. Incluí também ao seu repertório, experimentos com processos e técnicas de laboratório.

Foi destaque no âmbito fotoclubístico, tendo seu nome incluído entre os 33 primeiros no placar internacional de 1963 entre os fotógrafos clubistas mais pontuados em termos de participações ou premiações em exposições e Salões de todo o mundo, cômputo que foi publicado pela revista *Fotoarte*, nº 65, 1963. Magid Saade foi um dos poucos brasileiros a receber o título de *Excellence Federation Internacionalle de l'Art Photographique (EFIAP)* e também foi contemplado com o prêmio Artístico Fotográfico Brasileiro (AFB), como reconhecimento de seu trabalho.

Dessa forma, percebe-se que os membros das Comissões Julgadoras mais recorrentes nos Salões capixabas foram atuantes no fotoclubismo e tiveram participação ativa nas atividades do *FCES*.

Analisando a composição da Comissão Julgadora de cada edição (Tabela 2), vê-se que nos três primeiros Salões internacionais (XI Salão, de 1958; XII Salão, de 1959; XIII Salão, de 1960) a formação se mantém a mesma. Os membros que compuseram tais Comissões são: José de Almeida Rebouças, Isauro Rodrigues, Érico Hauschild, Francisco Quintas Jr. e Roberto Vianna Rodrigues. Ou seja, dos cinco membros apontados, quatro se estabeleceram de forma recorrente na Comissão. Deve-se assinalar, a participação deles no processo de seleção de fotografia artística desde as primeiras edições internacionais do Salão capixaba.

Destaca-se, ainda, a participação de José de Almeida Rebouças em todos os júris dos Salões realizados, nos anos de 1958 a 1978. Tornou-se, assim, membro fixo,

²⁰⁶ Ocupa o cargo, por meio de reeleições decididas em Assembléia, no período específico de 31 de Outubro de 1957 a 29 de Outubro de 2002, quando passa a presidência do fotoclube para Renato de Jesus, que se estende até os dias atuais.

participando das dezesseis edições do Salão internacional realizado pelo *FCES*. Em todas as edições tratadas, Rebouças já angariava o título de Presidente de Honra do *FCES*, o que pode ter contribuído para a sua constância na Comissão Artística dos Salões internacionais. Francisco Quinta Jr figura na posição seguinte em termos de participação, contanto presença em dez Comissões, em especial, as iniciais: nas edições dos anos de 1958 a 1960; de 1962 a 1965; em 1968, 1971 e 1973.

Érico Hauschild participa em oito edições do Salão como membro do júri e, assim, como Quintas Jr., participa principalmente na fase inicial dos Salões Internacionais, em fins de 1950 e início dos anos de 1960. Sua última participação data de 1967, no XX Salão. Já Magid Saade é membro da Comissão principalmente na década de 1960 e no momento final dos Salões, nas edições de 1975, XXV Salão, e de 1978, XXVI Salão.

Isauro Rodrigues, curiosamente, é membro nas três primeiras edições internacionais do evento (XI Salão, em 1958; XII Salão, em 1959; XIII Salão, em 1960) e só retorna a integrar o corpo do júri nas quatro últimas edições, que ocorrem todas nos anos de 1970 (XXIII Salão, em 1971; XXIV Salão, em 1973; XXV Salão, em 1975; XXVI Salão, em 1978).

É possível observar, diante da Tabela 2, que nos anos finais das edições dos Salões, ocorre a entrada de novos membros no corpo da Comissão Julgadora, que não estavam presentes no júri nos períodos anteriores, a exemplo de Alvino Gatti que participa somente da última edição (XXVI Salão, em 1978); Paulo Bonino nas edições de 1973, XXIV Salão, e de 1975, XXV Salão; além de Ugo Eugênio Musso no XXIII, de 1971, e como suplente no XXVI Salão, em 1975.

Fazendo uma leitura das Comissões Julgadoras observa-se que sua estrutura na década de 1950, se mantém a mesma. No caso, somente duas edições do Salão ocorreram nessa década (XI Salão, de 1958 e XII Salão, de 1959), e como já mencionado anteriormente, a comissão de seleção e premiação composição foi composta por José de Almeida Rebouças, Isauro Rodrigues, Érico Hauschild, Francisco Quintas Jr. e Roberto Vianna Rodrigues.

Na década de 1960, no entanto, há a inclusão de novos nomes no corpo do júri, sendo os mais frequentes José de Almeida Rebouças, marcando presença em seis

das dez edições os membros Érico Hauschild, Francisco Quintas Jr., Luiz Guilherme de Souza Moreira e Manoel Martins Rodrigues. Por sua vez, Pedro Fonseca e Magid Saade aparecem em cinco Comissões.

Foram quatro edições que aconteceram na década de 1970, pois, como já mencionado anteriormente, nesse período a promoção dos Salões aconteceria com intervalos irregulares e não mais de forma anual. Dos nove membros que participam dessas edições, três se destacam: Isauro Rodrigues, que retorna a fazer parte do júri, Nilton Pimenta e, novamente, José de Almeida Rebouças.

Apresentada a composição das comissões, traçado o aspecto biográfico dos membros mais representantes das Comissões e apontado o perfil desse grupo, passamos a analisar os critérios de avaliação para a seleção das imagens enviadas aos Salões. Para tanto, recorreu-se aos documentos de época disponíveis no acervo do Fotoclube, buscando encontrar nos mesmos elementos ou indícios que permitam compreender o que mais pesava no julgamento dos jurados.

Nos encontros rotineiros dos integrantes do *FCES*, o grupo, em geral, discutia assuntos relacionados à fotografia, como artigos contidos em boletins ou revistas, ou revelava fotos no pequeno laboratório mantido na sede. O embasamento buscado no material bibliográfico foi preponderante na formação das concepções artísticas dos fotoclubistas e, era comum até, que muitos fotoclubes escrevessem seus próprios boletins e disseminassem os ideais do fotoclubismo aos demais que acessavam a publicação.

O mesmo ocorria com os fotoclubistas de outras agremiações, como aponta Vanessa Sobrino Lenzini (2008), a experimentação visual do suporte fotográfico pelos fotógrafos europeus como Man Ray e Moholy-Nagy, além da exploração dos recursos técnicos da fotografia pelos americanos da *Straight Photography*, chegavam ao Brasil, em especial a São Paulo, através de livros desses fotógrafos e por revistas de fotografias.²⁰⁷

Era também a partir de revistas e livros que tinham o contato com a produção fotográfica mundial e com publicações próprias dos fotógrafos. A difusão e a

²⁰⁷ LENZINI, 2008, p. 31-32.

circulação das obras fotográficas por meio de livros e catálogos são assim tratadas por Rosalind Krauss como “espaços de exposição”:

As representações (...) dependem do espaço de exposição. Poderíamos dizer que estão ligadas a ele. Nesse sentido, a história da arte moderna é produto do espaço de exposição mais rigorosamente estruturado do século 19, ou seja, pelo museu.²⁰⁸

A autora conclui destacando que os museus foram modernizados a partir da instituição do livro de arte. Isso significa que a função de legitimar um discurso estético, no caso, pautado pela ideia do “estilo”, foi assumido pelos livros e catálogos de obras.

O *Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)*, teve grande importância no contexto brasileiro e, certamente, influenciou também os parâmetros do fotoclube capixaba, especialmente, com a publicação de seus boletins, o *FCCB-Boletim*, que foi produzido a partir de 1946, ou seja, no mesmo ano em que o *FCES* é fundado. Sobre essa publicação, Lenzini observa que fomentava a circulação de ideias sobre a fotografia artística entre os fotoclubes e, neste sentido:

(...) considera-se a organização, a recepção, a circulação e a linguagem empregada no *FCCB-Boletim*, constituintes de um canal de comunicação e informação entre o movimento fotoclubista e os amadores interessados em uma prática fotográfica de conotação artística. (...) A repercussão do periódico abrangia o circuito nacional e internacional, sendo que sua recepção era favorecida pela posição que o Clube ocupava como intermediário entre as ideias e produções fotográficas das sociedades de fotografia.²⁰⁹

Com isso, pode-se concluir que havia uma trama que funcionava como condutora da prática artística fotoclubista, podendo-se incluir aí os catálogos, enquanto espaços de apresentação e legitimação da produção fotográfica, as premiações e exposições em salões nacionais e internacionais de fotografia, e as discussões teóricas disseminadas por meio de artigos veiculados nos boletins.

Alguns artigos publicados nos *FCCB-Boletim* trazem indícios das concepções teóricas disseminado na época por fotoclubistas. No artigo adaptado²¹⁰ assinado por Stanton Loeber, “Como fazer uma fotografia para Salão”²¹¹, o autor descreve modos

²⁰⁸ KRAUSS, Rosalind. **Os espaços discursivos da fotografia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte Visuais (EBA), UFRJ, 2006. p. 161.

²⁰⁹ LENZINI, 2008, p. 33.

²¹⁰ A partir do ano de 1948, o *FCCB-Boletim* passa a publicar artigos traduzidos e adaptados de revistas internacionais, o que inauguraria um meio de atualizar os padrões fotográficos através da teorização e da crítica interna.

²¹¹ Stanton Loeber, **Como fazer uma fotografia para Salão**. In: *FCCB-Boletim*, Ano III, n. 34, 1949. p.6-8 e 13.

de se produzir fotografias para serem aceitas nos salões. Stanton indaga “Porque a fotografia foi apreciada?”, “Afinal, porque foi ela aceita no salão?” e discorre sobre procedimentos e meios, como cortes no negativo, noções de composições, uso de lentes, e cuidados na ampliação da fotografia. E concluía a “receita” dizendo: “Parece-me ver o leitor dizendo ‘Ah!’ ao constatar como é fácil fazer uma fotografia de ‘salão’.”.

Em “O que vem a ser uma boa fotografia? Breves considerações para o novato”²¹², de R. M. Fanstone, é sugerido, ao final do artigo, que o fotógrafo faça o teste de qualidade de sua fotografia colocando-a para participar de um salão fotográfico e aguardar se foi aceita ou não pelo júri de seleção. Complementa dizendo que “acontece hoje em dia, que muitas fotografias boas deixam de ser aceitas, porque existem também para serem selecionadas, um volume excepcional de boas fotografias.”²¹³ O discurso do autor denota a intensa movimentação e dedicação que o salão fotográfico gerava entre os fotógrafos, mas, também, colocava o Salão como espaço de legitimação da fotografia artística, no caso, para R. M. Fanstone, apresentada em seu texto pelo qualificativo de “boa”.

Em artigo publicado no *FCCB-Boletim*, “À margem do VI Salão”²¹⁴ (1947), Eduardo Salvatore analisava algumas fotografias pautando-se em regras composicionais e na referência a determinadas vertentes fotográficas para definir e qualificar uma imagem como artística. Percebe-se, assim, o papel do citado boletim, enquanto orientador das concepções e dos referenciais enfocados nos Salões de fotografia.²¹⁵

Procurando compreender o panorama do circuito fotoclubístico em seus preceitos fotográficos e modos de agir, cabe apontar, ainda, como a Comissão Julgadora dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica* se pautaria para definir e, qualificar as fotografias artísticas. Neste sentido, alguns documentos que fazem parte do acervo do próprio *FCES* contribuem para desvendar os critérios utilizados pelas Comissões na seleção das fotografias dos Salões.

²¹² R. M. Fanstone, **O que vem a ser uma boa fotografia?** Breves considerações para o novato. In: *FCCB-Boletim*, Ano III, n. 29, 1948. p. 6 e 7. (Adaptado por Victor da *Amateur Photographer*.)

²¹³ LENZINI, Parte II, 2008, p. 14

²¹⁴ SALVATORE, Eduardo. **À margem do VI Salão**. In: *FCCB-Boletim*, Ano II, n. 20, 1947.

²¹⁵ LENZINI, 2008, p. 69.

Um dos documentos que se destacam no acervo do *FCES*, diz respeito à posição que os membros de comissões julgadoras deveriam ter quando fossem proceder à seleção das imagens em salões, concursos, mostras e exposições. Trata-se de um artigo retirado do Boletim da *Agrupación Fotográfica San Juan Bautista*, da Argentina, assinado por Segismundo. O texto de título *Você quer ser um bom julgador? Eis aqui um possível decálogo*, dispôs em dez questões os preceitos para ser um bom julgador de fotografias.

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 atuarem 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" delinhe 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)

Pode-se averiguar que alguns pontos do artigo, o autor busca garantir a isenção do júri de seleção das fotografias, a fim de que o processo estivesse livre de influências pessoais. É possível perceber isso no 3º ponto que aborda, quando diz que “Se é partidário de alguma determinada tendência esqueça-a no momento que julgar. (...) Você foi chamado somente para selecionar as “melhores” fotografias.” e, também, no 4º ponto ao sugerir esquecer “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 (...)”. De maneira geral, o autor aponta para regras gerais de como se colocar diante do processo de seleção das fotografias, sem especificar questões para indicar a seleção de acordo com determinadas técnicas ou tendências fotográficas.

Segundo informações constantes da apostila elaborada pelo *FCES* para os seus *Cursos de Iniciação à Arte Fotográfica*, para análise dos trabalhos recebidos, os avaliadores deveriam se respaldar nos critérios existentes no “*Boletim de Julgamento*” do *Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)*, nos seguintes: Visão ou Concepção; Interpretação e Tratamento; Composição e Técnica de Laboratório.

O item de Visão ou Concepção refere-se à escolha do assunto: originalidade do tema ou da sua apresentação, criação, sendo considerados pontos negativos: banalidade, imitação, confusão, reprodução. Em Interpretação e Tratamento observa-se se a imagem gerada era adequada ou não ao tema. Analisava-se a naturalidade ou artificialismo da imagem, interesse amplo, geral, ou restrito, limitado e de caráter pessoal, ou ainda se a imagem pautava-se por simples documentação ou registro de um aspecto qualquer da natureza ou do mundo. Também era questionada a escolha adequada ou não do processo utilizado, na elaboração da imagem.

Em Composição, observa-se que existe um arranjo harmonioso dos elementos que formam e integram a fotografia: 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). Finalmente, em Técnica de Laboratório, o foco está sobre a boa ou má execução técnica do processo utilizado. É dada

atenção à qualidade da cópia ou ampliação, bem como definição, textura, o acabamento e apresentação.

Note-se que a maioria desses critérios remete ao universo pictórico e termos como *número de ouro* ou *pontos áureos*, composição equilibrada, harmonia de formas e tons eram comuns tanto na produção quanto na análise de imagens feitas pelos fotoclubistas.

A avaliação de fotografias segundo esses critérios usados no interior dos fotoclubes serviam de apoio nos julgamentos dos salões de fotografia. Isso aponta para um alinhamento do *FCES* preocupado não só com questões administrativas, mas também com as produções fotográficas de seus integrantes e na emissão de ponderações sobre elas, por meio de avaliações das fotografias nos salões.

No âmbito local, recorriam também a periódicos não especializados, buscando atingir o grande público, alargando assim a difusão dos trabalhos do *FCES*. Assim, na revista *Vida Capichaba*, de 1949, um dos membros sócios do *FCES* registrava o que se entendia como arte fotográfica fotoclubista. Entre outras questões, José do Patrocínio Machado, que esteve na função de Secretário do *FCES* em 1951, estabelecia nítidas relações com a pintura, ao destacar nesse artigo:

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.²¹⁶

Nas palavras do associado, é clara a relação com os valores pictóricos, deixando a marca de que as “fotografias artísticas”, tal qual a pintura tradicional e romântica, deveriam transmitir o “sentimento de belo”. Nesta mesma direção, a ideia do belo e da produção da fotografia por meio da criação e da transmissão de uma mensagem, é também apontada no artigo de Jacob Polacow, “Arte fotográfica em seus aspectos locais”²¹⁷, publicado na mesma época da de José do Patrocínio. Polacow refere-se logo nas primeiras linhas do artigo, à fotografia como sendo a “caçula das artes plásticas” e que desperta interesse do grande público por apresentar uma “linguagem familiar e acessível”. E complementa dizendo que o fotógrafo artista

²¹⁶ Apud LOPES, 2004, p. 114.

²¹⁷ POLACOW, 1949, p. 6-9.

agiria, tal como o pintor, para “transmitir, aos outros, os seus estados emocionais, utilizando-se da modalidade artística a que o levou o seu pendor vocacional”. E conclui o pensamento dizendo que ao fotógrafo cabe “a sua força de criar e interpretar, tanto quanto lhe é indispensável ‘transmitir a mensagem’, ou seja, descrever ou cantar em linguagem estética, o ‘belo’ que o cerca, que o inspira e o traz em permanente estado de inquietação e vibração.”

Tais regras que sugerem o apreço pelos conceitos de “belo”, de “bom” e de “verdadeiro” na fotografia artística, persistiram por extenso período no interior do *FCES*. Numa matéria publicada no jornal *A Gazeta*, de fevereiro de 1974, a respeito do “Curso de Iniciação à Arte Fotográfica” oferecida pelo *FCES*, encontra-se dados que revelam a postura artística dos membros da agremiação e que era instruída nos cursos:

E o que notamos é uma preocupação cada dia mais crescente do aprimoramento de artifícios, o que vem afirmar que a técnica é artística. Por isso, é importante que o fotógrafo tenha uma boa noção de autocritica e que, ao fotografar ou revelar, suas noções de análise de fotografia estejam presentes.

Como fotografar

Para as fotografias convencionais o presidente do Foto Clube ensina os princípios básicos fotográficos: *“É necessário que o fotógrafo dê as costas para a fonte de luz de modo que a máquina receba o foco de maneira perpendicular, o que vai fornecer um maior relevo à fotografia. Se a luz incidir frontalmente, as formas se apresentarão achatadas. Quanto ao fundo da fotografia, este deve ser o mais simples possível, de maneira a não esconder o objeto principal, o que provocaria uma falta de expressão à foto. A mensagem seria deturpada e haveria perda do valor de composição.”*²¹⁸

Ainda que a fotografia “moderna” estivesse sendo difundida nos canais fotoclubistas, sobretudo nas relações construídas com o *Foto Cine Clube Bandeirante*, pode-se verificar pelo discurso presente na apostila de *Composição* redigida por Magid Saade, de 1983, que ainda permanecem as já referidas sugestões:

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.²¹⁹

²¹⁸ FOTO Clube realiza Curso de Iniciação. *A Gazeta*, Vitória, 06 de Fevereiro de 1974. p. 6.

²¹⁹ Informações extraídas da apostila de “Composição” redigida por Magid Saade, Acervo do FCES, 1984, p. 03 e 04.

No mesmo caminho, segue o artigo de Aldo A. de Souza e Lima, “Composição”²²⁰, publicado ao longo de cinco edições do *FCCB-Boletim*, que se detém a esmiuçar as regras de composição que iriam desde os elementos de linhas, massas, ritmo, até contrastes e formas. Sugeriu o autor, que as orientações inscritas em seu artigo fossem encaradas tão somente como um material de apoio para interpretação e elaboração das fotografias e não, necessariamente, como regras infringíveis.

Em outra apostila do acervo do *FCES*, do *Curso de Iniciação Fotográfica* do *FCES*, a postura artística defendida no interior do fotoclube, a do “bom fotógrafo”, é evidenciada por meio de regras básicas:

“Manual do bom fotógrafo” redigido pelo *FCES*

- 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 aposta para evitar monotonia ou instabilidade.
- 6 Além das linhas devem ser também balanceadas as luzes e sombras.
- 7 As partes principais as 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 olhado 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 embaixo.
- 13 Não coloque uma figura sem espaço em volta, a não ser para dar a impressão de peso ou tamanho.²²¹

A apostila da qual se extraíram essas regras não se encontra datada. Contudo, em entrevista, Magid Saade (2010) afirmou que as regras eram consideradas válidas e, portanto, integravam os manuais dos cursos de fotografia que o *FCES* instruía. Ainda, se percebe nessas regras, que certos paradigmas característicos da estética acadêmica permaneciam orientando a produção fotoclubista capixaba. Mesmo que tais regras pudessem ser quebradas, como consta na observação da própria apostila, o que acontecia de fato era uma resistência nessa quebra.

²²⁰ LIMA, Aldo A. de Souza. **Composição**. In: *FCCB-Boletim*, Ano V, n. 50, jun. de 1950.

²²¹ Regras extraídas da apostila do Curso de Iniciação Fotográfica promovido pelo *FCES*, Acervo do fotoclube, sem datação, p. 08.

Nesse sentido, o membro do *FCES* Jorge Luiz Sagrilo, em 1968, adentrava ao grupo questionando os valores clássicos da instituição. Em entrevista ao jornal *A Gazeta* de 1971, Sagrilo revela tal postura ao falar de sua exposição individual na Aliança Francesa. O fotógrafo expõe:

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 estes julgamentos e eu noto que os juizes são pessoas que pensam ainda muito atrasados, aqueles 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 ideias do Foto-Clube.²²²

Pode-se averiguar que, de fato, havia uma resistência quanto a essa “quebra” de regras dentro do fotoclube capixaba. Em entrevista ao jornal *A Tribuna*, três semanas depois, Magid Saade, então presidente do *FCES*, em resposta clara à declaração de Sagrilo a respeito de críticas contra a Comissão Julgadora, 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.²²³

Havia uma confluência de concepções fotográficas distintas, em que se aponta que os próprios integrantes do júri mesclavam em suas produções fotográficas, por exemplo, composições de cunho clássico, baseadas em regras tradicionais de composição e, por vezes, apresentavam imagens de tendências modernas.

Podem-se assinalar, de acordo com a produção fotográfica própria dos membros da Comissão Julgadora, as preferências que tinham por paisagens e marinhas em detrimento de outras temáticas, como o retrato. De maneira geral, no tratamento das imagens que produziam, a paisagem é constantemente o tema principal. Por se tratar, também, de um período muito longo de análise, exatos vinte anos que demarcam os momentos de 1958 a 1978, não é possível delimitar uma única tendência fotográfica na trajetória dos Salões e nas composições de suas Comissões. Sendo assim, fica a existência de certo hibridismo ao abordar as estéticas ou estilos que correram por esses anos, tais como as influências do *pictorialismo*, da fotografia moderna, do fotojornalismo e da fotopublicidade.

²²² *A Gazeta*, Vitória, 22 de Agosto de 1971.

²²³ *A Tribuna*, Vitória, 15 de Setembro de 1971.

A pesquisa seguirá buscando apontar como os critérios divulgados nos documentos transparecem nas fotografias premiadas nos Salões internacionais capixabas. Será possível assinalar, ainda a adesão aos parâmetros divulgados nos artigos da época, que apontavam para definições de aspectos “novos” e “modernos”, nas fotografias selecionadas, o que poderia ser entendido como uma atualização fotográfica. Isso permitirá que se faça a leitura da atuação do *FCES*, enquanto promotor do evento, e dos Salões, como atividade que poria em evidência os preceitos de seu promotor, aos critérios de julgamento estabelecidos pelo fotoclubismo.

3.4. FOTOGRAFIAS PREMIADAS: A ESTÉTICA FOTOGRÁFICA E O CONCEITO ARTÍSTICO DO *FCES*

As fotografias aceitas nas edições do *Salão Capixaba de Arte Fotográfica*, de 1958 a 1978, da categoria “branco e preto”, são possíveis de se conhecer pela reprodução das mesmas nos catálogos dos eventos.

Apesar de no período em questão terem sido confeccionados catálogos em todas as dezesseis edições do evento, não há menção de premiação em cinco desses catálogos: *XI Salão*, de 1958; *XII Salão* de 1959; *XIII Salão*, de 1960; *XIV Salão*, de 1961 e *XV Salão*²²⁴, de 1962.²²⁵ Portanto, fica restrito o conhecimento das fotografias premiadas em todo o período em que o Salão capixaba foi realizado no nível internacional. Analisaram-se, assim, os Salões que informaram a referência das premiações nos relativos catálogos, do *XVI Salão*, de 1963 até a sua última edição *XXVI Salão*, em 1978.²²⁶

Foram onze edições que apresentaram as premiações em “branco e preto”, sendo que, o conjunto que engloba a 1ª, 2ª e 3ª colocações totaliza 33 premiações

²²⁴ Mesmo que o catálogo do XV Salão (1962) estampe uma fotografia na capa, não faz referência às premiações de nenhuma categoria do evento.

²²⁵ A partir de 1964, por ocasião do XVII Salão capixaba, a *Fédération Internationale de L'art Photographique* (FIAP) reconheceria e regulamentaria o evento do Foto Clube do Espírito Santo, o que pode esclarecer a inclusão de novas informações nos catálogos dos Salões, como a inserção da referência das premiações.

conhecidas, além de dezesseis menções honrosas (Apêndice B). Dentre elas, a pesquisa abordará as principais fotografias premiadas que traduzem as tendências fotográficas nacionais e internacionais veiculadas nos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*.

Ainda que nos catálogos se tenha relacionado o registro das fotografias aceitas no Salão, e constem informações como título, nome do fotógrafo, agremiação, estado e/ou país, não se tem o registro visual de todas elas no documento. Para a confecção do catálogo, eram escolhidas as fotografias de maior destaque no evento, ou seja, além das premiadas, algumas outras eram, também, eleitas para serem reproduzidas no documento. Entende-se que, as imagens que compunham o catálogo, eram o resultado de seleção das fotografias artísticas do respectivo Salão.

Não há, contudo, um número preciso de imagens relacionadas no catálogo do evento. Em algumas edições, o volume é maior, chegando até a 21 fotografias nos primeiros catálogos, enquanto nas edições dos anos 1960 ficava entre 12 a 16 imagens, sendo que na década de 1970, caiu para 5 a 8 o número de fotografias divulgadas no documento.

A política estabelecida de devolução das fotografias enviadas para os Salões, também, implica no desconhecimento da totalidade de imagens fotográficas que foram aceitas no evento e, ainda, aquelas que foram excluídas da seleção artística da Comissão Julgadora. Apesar dos esforços para recuperar informações como essas, não foram encontrados outros documentos que deixassem pistas dessas fotografias admitidas nos salões e das que não foram admitidas nos Salões capixabas. Diante disso, o material referencial para a compreensão do acontecimento do evento traduz o panorama de seleção e, em especial, de premiação do Salão.

É preciso esclarecer que não se encontram registradas, nos documentos analisados, as informações concernentes às técnicas utilizadas nas fotografias impressas no catálogo, bem como não se tem dados que revelem conhecimentos sobre câmeras, objetivas, filtros e demais elementos utilizados no processo de criação da fotografia. Cabe ressaltar, ainda, que as imagens aqui apresentadas não exibem, de forma absoluta, as características de seus originais, por se tratarem de reproduções

estampadas nos catálogos do evento. Dessa forma, levando em conta a perda da tradução integral de suas técnicas, seus valores e processos, tem-se para análise uma ideia aproximada das fotografias originais, sua reprodução.

Para entender o processo de seleção que acontecia nos Salões capixabas, optou-se, primeiramente, por agrupar as fotografias premiadas em cada edição (do *XVII Salão*, de 1964 ao *XXVI Salão*, de 1978), de forma que permita abarcar os preceitos fotográficos adotados em cada Salão, a contar pela obra distinguida em cada evento. A intenção é criar um diálogo entre as imagens de maneira que se tenha noção da visualidade fotográfica dos Salões, como resultado do processo de seleção segundo princípios contidos e difundidos no fotoclubismo. A partir desse conjunto de fotos, pretende-se avaliar de que forma as imagens incorporaram a proposta fotográfica do fotoclubismo e, assim, verificar se a atuação do *Foto Clube do Espírito Santo* e dos Salões capixabas estava adequada aos preceitos do movimento. Para tanto, foram selecionadas para análise fotografias premiadas que traduzem a preferência das Comissões Julgadora do Salão, e que também mostram certas similaridades entre si.

De posse desse conjunto de imagens, percebeu-se que a análise delas permite o reconhecimento de um universo temático próprio à fotografia artística difundida pelo fotoclubismo. Apesar dos Salões fotográficos capixabas não indicarem categorias temáticas definidas em suas seções, é possível verificar a existência de alguns temas “clássicos” nas imagens selecionadas pelo júri. Dentre elas, percebe-se a recorrência das categorias gerais como: retratos (perfil, *close up*); paisagens (nuvens, árvores, rurais); animais; naturezas-mortas; marinhas (barcos, pesca); arquitetura (pontes, habitações); cenas de gênero (ambientes domésticos, vida cotidiana, trabalhadores, no mercado, na rua) etc. Além dessas categorias, também é possível visualizar a utilização de temas trabalhados pela habilidade técnica e interpretativa do autor, como a utilização de efeitos de: luz e sombra, contraluz, luz noturna, luz artificial, dia de chuva, e outros.

O fotoclubismo internacional era responsável por agitar a discussão em torno da técnica aplicada à fotografia artística na defesa da existência de tipos distintos de

processos. Em artigo publicado no *FCCB-Boletim*²²⁷ pelo menos duas técnicas são apresentadas: a “técnica da câmera”, que diz respeito ao uso da câmera fotográfica enquanto equipamento tecnológico, da óptica e da impressão da cópia, ou seja, o processo direto sem truques de laboratório; e a “técnica estética”, que se refere às regras de composição e tomada. Assim, fruto da visão e interpretação pessoal do fotógrafo, a fotografia artística se traduziria no conjunto de elementos estéticos, na escolha do assunto e seu tratamento, o conteúdo e a ideia, operações essas que seriam arranjadas por seu autor na sua livre expressão de foto-amador.

Como há reincidência, mesmo nos diferentes Salões capixabas, de temáticas e abordagens comuns nas fotografias premiadas, optou-se, por organizar e analisar esse conjunto de imagens de acordo com as categorias mais recorrentes nos Salões capixabas. Assim, os grupos seguem as tendências: Grupo I – Retratos; Grupo II – Animais; Grupo III – Cenas do Cotidiano; Grupo IV – Arquitetura; e Grupo V - Fotomontagens. A divisão em grupos temáticos foi sugerida vez que a orientação por temas é representativa e recursiva na própria prática do movimento fotoclubista e, também, se fez necessário proporcionar critérios que possam revelar como se operou o processo de seleção da imagem nos Salões. Dessa forma, esta divisão se estrutura conforme a distribuição apontada na Tabela 3:

Tabela 3 – Fotografias premiadas de acordo com grupos temáticos			
Temas	Fotógrafo/País	Fotografia	Premiação
Grupo I Retrato	Gaspar Gasparian Fotógrafo Avulso São Paulo/Brasil	Místico	1º Prêmio do XVII Salão (1964)
	Ricardo H. Berger Fotógrafo Avulso Rio Grande do Sul/Brasil	<i>Gaúchos</i>	1º Prêmio do XVIII Salão (1965)
	Heinz Willi Kramp Alemanha	<i>Posaunist</i>	3º Prêmio do XIX Salão (1966)
	F. Garcia Barros Foto Cine Clube Bandeirante São Paulo/Brasil	<i>João</i>	Menção Honrosa do XIX Salão (1966)
	Friedrich Schindile Alemanha	<i>Das Gesicht</i>	Menção Honrosa do XX Salão (1967)
	Chan Yu-Kui Hong Kong	<i>Beauty with Lines</i>	2º Prêmio do XXI Salão (1968)
	Sidney Luis Saut Foto Grupo Indaial Santa Catarina/Brasil	<i>Edy</i>	3º Prêmio do XXIII Salão (1971)

²²⁷ Ladetto, P. Técnica e estética. FCCB-Boletim, São Paulo, maio 1988. apud VIDICA, 2010, p. 248.

	Delcio Capistrano Fotógrafo Avulso Rio de Janeiro/Brasil	<i>Branca de Neve</i>	1º Prêmio do XXIV Salão (1973)
	Delcio Capistrano Fotógrafo Avulso Rio de Janeiro/Brasil	<i>Gênesis</i>	1º Prêmio do XXV Salão (1975)
	Delcio Capistrano Associação Carioca de Fotografia Rio de Janeiro/Brasil	<i>Triângulo Escaleno</i>	2º Prêmio do XXVI Salão (1978)
	Delcio Capistrano Associação Carioca de Fotografia Rio de Janeiro/Brasil	<i>Tentação</i>	Menção Honrosa do XXVI Salão (1978)
Grupo II Animais	Humberto Aragão Grupo de Fotógrafos de Amadores Sergipe/Brasil	<i>The Birds</i>	2º Prêmio do XVII Salão (1964)
	Willy Hengl Áustria	<i>Tiger</i>	1º Prêmio do XIX Salão (1966)
	Josef Scheidt Alemanha	<i>Sinfonie der Eleganz</i>	2º Prêmio do XIX Salão (1966)
	Heinz Stadelhofer Alemanha	<i>Futterplatz</i>	1º Prêmio do XXI Salão (1968)
	August Binder Áustria	<i>Ajax</i>	1º Prêmio do XXIII Salão (1971)
	Carsten Arnhom Noruega	<i>Tern Catch</i>	1º Prêmio do XXVI Salão (1978)
Grupo III Cenas de cotidiano	K. C. Chew Filipinas	<i>Rainy Day</i>	1º Prêmio do XVI Salão (1963)
	Leopold Fischer Áustria	<i>Stadtwinter V</i>	3º Prêmio do XX Salão (1967)
	Helmut Schneider Romênia	<i>Ochsenkarren</i>	2º Prêmio do XXII Salão (1969)
	Anibal Sequeira Portugal	<i>O Ganhão</i>	3º Prêmio do XXII Salão (1969)
	Leopold Fischer Áustria	<i>In der Altstadt</i>	Menção Honrosa do XXII Salão (1969)
	Pedro Luiz Raota Argentina	<i>Por um Pedazo de Pan</i>	Menção Honrosa do XXIV Salão (1973)
	Pedro Luiz Raota Argentina	<i>How come, mother?</i>	3º Prêmio do XXV Salão (1975)
	Pedro Luiz Raota Argentina	<i>Edad de la Pureza</i>	Menção Honrosa do XXVI Salão (1978)
Grupo IV Arquitetura	Georg Freidhof Alemanha	<i>Die Windmühle</i>	1º Prêmio do XX Salão (1967)
	Karl-Heinz Merz Alemanha	<i>Wand im Streiflicht</i>	3º Prêmio do XXI Salão (1968)
	Leopold Fischer Áustria	<i>Zaun im Winter</i>	1º Prêmio do XXII Salão (1969)
Grupo V Fotomontagem	Witold michalik Polônia	<i>Motherhood</i>	2º Prêmio do XXV Salão (1975)

	Chakib Jabor Sociedade Fluminense de Fotografia Rio de Janeiro/Brasil	<i>O que restou</i>	Menção Honrosa do XXVI Salão (1978)
--	--	---------------------	--

Foram selecionadas, para análise do estudo, trinta fotografias premiadas, entre os 1º, 2º, 3º lugares e menções honrosas dos Salões capixabas, divididas, como exposto acima, em cinco grupos de temas. Importante destacar que não se teve intenção de definir quantidades de fotografias por grupo ou autores, mas que o critério de maior ou menor número de imagens em cada tema foi determinado conforme percebido na demanda das fotografias reproduzidas nos próprios catálogos dos Salões. A proposta foi demarcar as principais tendências temáticas representadas pelas fotografias premiadas nas edições do evento. E, de acordo com a Tabela 3, pode-se apreender que os gêneros artísticos de destaque, o retrato e as cenas de cotidiano, fazem referência à sistematização pictórica. Em um primeiro momento, percebe-se que nos Salões capixabas existiu uma grande concentração de fotografias nos temas de repertório acadêmico (retratos, cenas do cotidiano, por exemplo), revelando, também, a adequação às temáticas trabalhadas pelo movimento fotoclubista, que se orientava principalmente em preceitos do *pictorialismo*. Neste sentido, em artigo publicado no *Foto-Cine Clube Bandeirante Boletim*, assinado por M. S. Bishop, destacou-se a importância do tema para a realização de fotografias de qualidade, considerando que

Uma fotografia de valor deve transmitir uma mensagem suficientemente forte para atrair a atenção. (...) Precisamente por isso, as fotos comuns de cabanas e árvores, p. ex., mesmo possuindo boas qualidades, em geral não aparecem nos salões de exibição. Disso se deduz que o tema que inspira uma fotografia deve ser selecionado cuidadosamente para que seja interessante a ponto de atrair a atenção do observador.²²⁸

Verifica-se que nas imagens correspondentes ao Grupo I (retratos), é que se localiza grande parte das fotografias premiadas nas edições dos Salões capixabas. A apresentação visual das fotografias deste tema se mostrou variada, agregando o uso de diferentes tratamentos, de influências da fotopublicidade à utilização de processos laboratoriais na manipulação fotográfica. A abrangência estética, no entanto, prevaleceu constituída dos valores do *pictorialismo*, valendo-se da

²²⁸ M.S. Bishop. **Arte com a câmara**. FCCB-Boletim, Ano II, n.23, 1948. p. 2-4.

intervenção manual do fotógrafo a fim de assinalar o distanciamento com o aparato mecânico e assegurar o estatuto artístico da fotografia.

Do conjunto das imagens do Grupo I, destaca-se que em quatro edições do evento o gênero de retrato foi premiado em 1º lugar. Assim, incluem-se os primeiros prêmios dos seguintes Salões capixabas: *XVII Salão* (1964); *XVIII Salão* (1965); *XXIV Salão* (1973) e *XXV Salão* (1975). Em todas as ocasiões apresentadas, os retratos premiados foram de autoria de brasileiros e, respectivamente, são eles: Gaspar Gasparian, Ricardo H. Berger e Delcio Capistrano (premiado nas duas edições dos anos de 1970). Tem-se informado nos catálogos, que os três autores participaram dos Salões na condição de fotógrafo “avulso”, aquele sem vínculo com qualquer instituição foto amadora. Isso revela, também, a inclusão de fotógrafos externos nos Salões capixabas e no panorama do fotoclubismo.

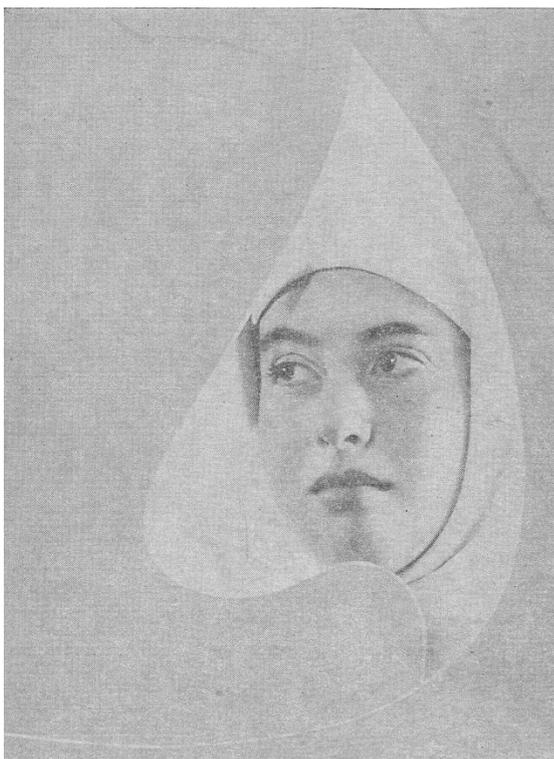


Imagem 76 – Gaspar Gasparian (Brasil), *Místico*, 1964.
1º prêmio em “Branco e Preto” do *XXII Salão Capixaba de Arte Fotográfica*.
Fonte: Catálogo do *XXII Salão*. Acervo do FCES.

Místico (imagem 76), de Gaspar Gasparian (Brasil), prêmio do *XXII Salão* (1964), confirma a preferência pelo retrato feminino. No retrato, a figura tem na cabeça um capuz que deixa transparecer apenas o rosto. A imagem se apresenta com tons claros e suaves, sem muito contraste, e é, também, composta em *close up*, mas

aparece obstruída por um elemento que contorna o rosto e parece aprisionar o retratado. O olhar do retratado, no entanto, não se volta para o observador, mas está voltado para a esquerda.

A imagem *Branca de Neve* (imagem 77), de Delcio Capistrano (Brasil), 1º prêmio do XXIV Salão (1973) e também 2ª medalha “FIAP” no mesmo Salão, não utiliza do emprego de técnicas de manipulação, sendo uma das exceções quanto à constatação geral do predomínio de processos interventivos nas imagens selecionadas nos Salões capixabas. Em *Branca de Neve*, a foto revela a influência da fotopublicidade, com o uso de enquadramento de modo mais clássico, em que se destaca o olhar do retratado, que parece fixo no espectador. A cabeça feminina está posicionada com o rosto em rotação em relação ao tronco, e aparece em *close up*. Os tons claros da face e dos adereços, quase sem contraste, atribuem suavidade a expressão. O retrato analisado tem na cabeça um turbante branco que obstrui os cabelos e evita o contraste de tons. O fundo neutro e chapado, não desvia o olhar do espectador do retrato, nem interfere na sua suavidade, características que indicam referência na fotopublicidade, por meio de um rosto suave e luminoso.



Imagem 77 – Delcio Capistrano (Brasil), *Branca de Neve*, 1973.
1º prêmio em “Branco e Preto” do XXIV Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXIV Salão. Acervo do FCES.

Importante apontar que o autor de *Branca de Neve*, Delcio Capistrano, se destaca com outras imagens da mesma temática de retratos, que foram apresentadas, sobretudo, nas edições dos Salões da década de 1970. Capistrano angariou cinco premiações na categoria “branco e preto”, além de duas medalhas “FIAP”²²⁹ com fotografias da mesma categoria. Dessas, selecionamos para compor o Grupo I (retratos), além da já referida *Branca de Neve*, a fotografia *Gênese* (imagem 80), 1º prêmio “branco e preto” e 3ª medalha “FIAP” do XXV Salão (1975); *Triângulo Escaleno* (imagem 78), 1º prêmio do XXVI Salão (1978); e a menção honrosa da mesma edição, *Tentação* (imagem 79).²³⁰



Imagem 78 – Delcio Capistrano (Brasil),
Triângulo Escaleno, 1978.
2º prêmio em “Branco e Preto” do XXVI
Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXVI Salão. Acervo do
FCES.

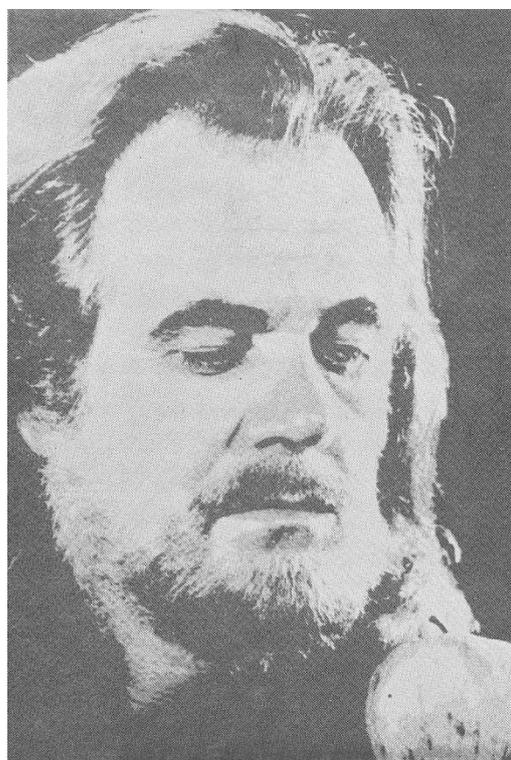


Imagem 79 – Delcio Capistrano (Brasil),
Tentação, 1978.
Menção Honrosa em “Branco e Preto” do
XXVI Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXVI Salão. Acervo
do FCES.

²²⁹ Nas últimas três edições do Salão Capixaba (em 1973, 1975 e 1978) foi incluída a premiação geral, em que recebiam medalhas os três melhores trabalhos entre todas as categorias.

²³⁰ Além de premiações e participações em “branco e preto”, foi aceito em Diapositivos Coloridos, faturando inclusive, a 1ª medalha “FIAP” na premiação geral do XXV Salão, de 1975, com esta seção. Delcio Capistrano com a obra *Suporte* (diapositivo colorido) foi 1º lugar na categoria e recebeu a 1ª medalha “FIAP” na premiação geral do XXV Salão Capixaba de Arte Fotográfica, do ano de 1975.

A imagem 80, do já citado e premiado Delcio Capistrano, prêmio do *XXV Salão* (1975), revela o uso da fotografia intervencionista, obtendo efeitos e gradações tonais inusitadas em uma composição de temática infantil. O fotógrafo altera as gradações compondo as imagens das crianças a um fundo chapado negro. Isso permite delinear as imagens e destacar a silhueta dos personagens, por meio de um forte jogo de luz e sombra. Explorando, assim, o desenho e as formas dos corpos, que são ressaltados pelos tons de cinza e branco sobre o referido fundo negro. O assunto da imagem, ainda, se estrutura por gestos, expressões, movimentos teatrais e atmosfera da cena, em que as crianças têm os corpos nus, mas estão calçados e com adereços incomuns, como um leque.

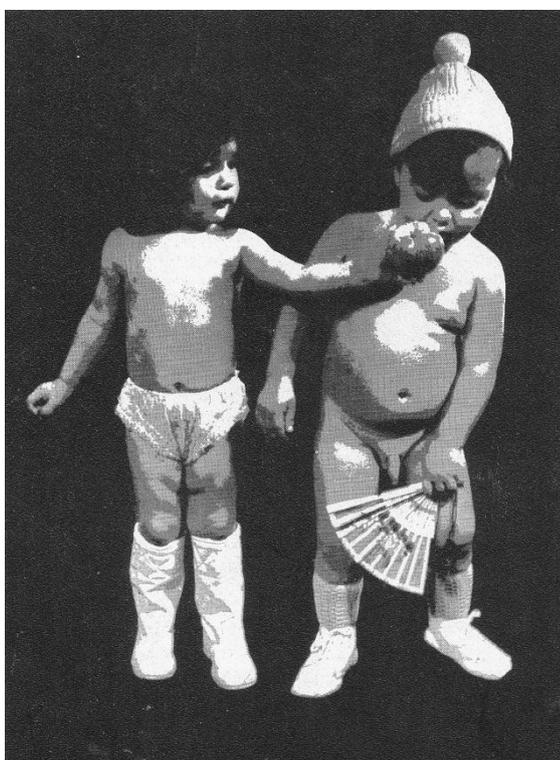


Imagem 80 – Delcio Capistrano (Brasil), *Gênesis*, 1975.
1º prêmio em “Branco e Preto” do *XXV Salão Capixaba de Arte Fotográfica*.
Fonte: Catálogo do *XXV Salão*. Acervo do *FCES*.

Curiosamente, Capistrano era um fotógrafo independente do Rio de Janeiro nos anos de 1973 e 1975, e quando participou do Salão capixaba em 1978, estava filiado à *Associação Carioca de Fotografia* (RJ). Em sua produção fotográfica percebe-se um estilo pessoal, com o uso recorrente de técnicas de solarização e de redução de tons. Com exceção da fotografia *Branca de Neve*, nas imagens 78, 79 e 80 pode-se visualizar a linguagem marcante de Capistrano.

Na fotografia *Gaúchos* (imagem 81), de Ricardo H. Berger (*XVIII Salão*, de 1965), o fotógrafo valoriza os personagens por meio do destaque dos mesmos diante da desfiguração da paisagem, que é transformada em mancha abstrata. As texturas e sombras da roupagem dos retratados proporcionam, também, contraste forte na imagem, reforçando características da técnica utilizada de separação de tons.

O uso de procedimentos de manipulação da fotografia foi recorrente no tratamento dos retratos dos Salões capixabas. A imagem fotográfica trabalhada segundo a técnica de separação de tons, ou posterização, em que se reduz a quantidade de tons, criando uma plasticidade de fortes variações de gradações, também é percebida na imagem *Posaunist* (imagem 82), de Heinz Willi Kramp, 3º prêmio do *XIX Salão* (1966). A fotografia é, em certo ponto, transformada, sendo composta por grandes áreas de manchas abstratas.

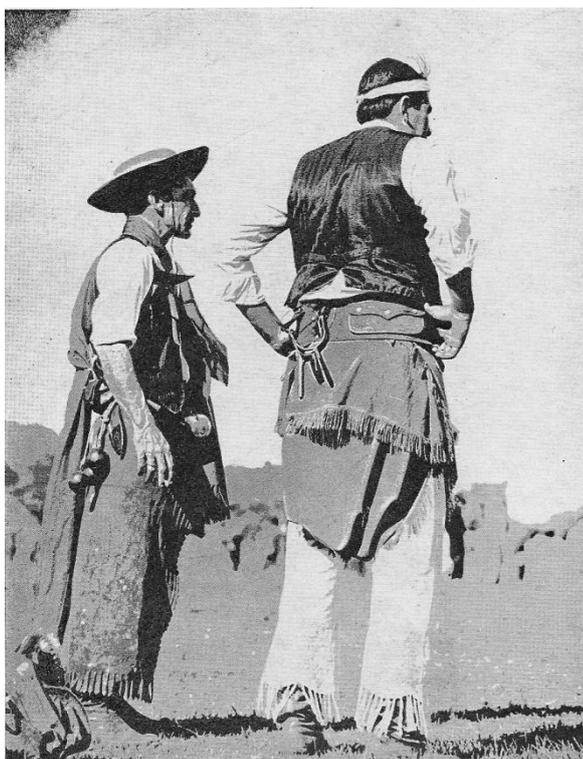


Imagem 81 – Ricardo H. Berger (Brasil), *Gaúchos*, 1965.
1º prêmio em “Branco e Preto” do *XVIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica*.
Fonte: Catálogo do *XVIII Salão*. Acervo do FCES.



Imagem 82 – Heinz Willi Kramp (Alemanha), *Posaunist*, 1966.
3º prêmio em “Branco e Preto” do
XIX Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do *XIX Salão*. Acervo do FCES.

Sidney Luis Saut, com a obra *Edy* (imagem 83) ocupa o 3º lugar em “branco e preto”, no *XXIII Salão* (1971). Saut integrava o *Foto Grupo de Indaial*, em Santa Catarina, e já havia participado de outras edições do Salão Capixaba na mesma categoria. A fotografia de Saut, *Edy*, um retrato individual posado, traz um *close up* que também dialoga com características, já apontadas, da fotopublicidade. Nesta linha, a fotografia também apresenta fundo neutro, sem contexto ou relações ao ambiente em que o retratado está inserido. O tratamento da imagem é um preto e branco suave, sem grandes contrastes de tons, tornando-a singela. O recorte rente ao rosto do retratado faz com que o retratado pareça adentrar o campo fotográfico. Em *Das Gesicht* (imagem 84), de Friedrich Schindele, menção honrosa do *XX Salão* (1967), apresenta aproximações com o tratamento estético da imagem 83, quanto à linguagem, o corte em *close up*. Contudo, o olhar do retratado é reforçado pelo contraste conferido pelos olhos marcados com maquiagem escura e as sobrancelhas negras, diante na composição mais descorada e branca que se apresenta parte do rosto.



Imagem 83 – Sidney Luis Saut (Foto Clube, Indial, Brasil), *Edy*, 1971.
3º prêmio em “Branco e Preto” do XXIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXIII Salão. Acervo do FCES.

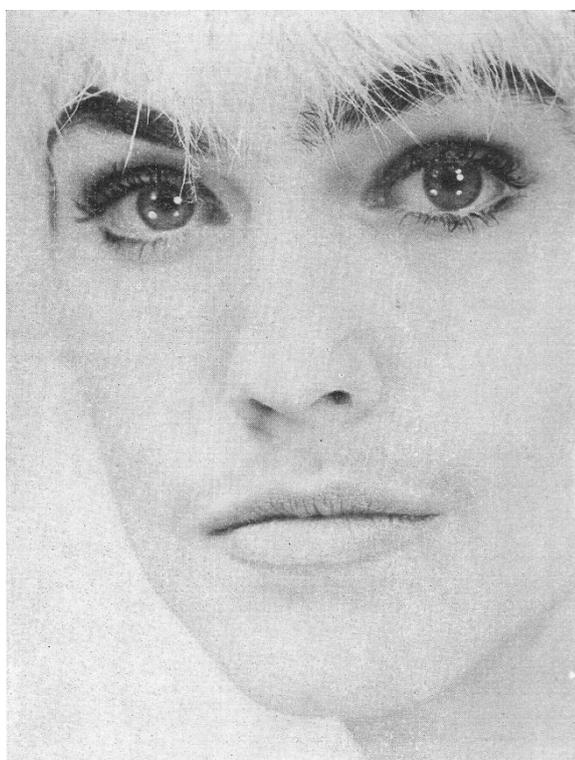


Imagem 84 – Friedrich Schindele (Alemanha), *Das Gesicht*, 1967.
Menção Honrosa em “Branco e Preto” do XX Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XX Salão. Acervo do FCES.



Imagem 85 – F. Garcia Barros (Brasil), *João*, 1966.
Menção Honrosa em “Branco e Preto” do *XIX Salão Capixaba de Arte Fotográfica*.
Fonte: Catálogo do *XIX Salão*. Acervo do FCES.

Mesmo com a intensa participação de membros do *Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)* em todas as edições dos Salões capixabas, somente em uma ocasião um representante do fotoclube paulista é premiado. F. Garcia Barros foi contemplado com Menção Honrosa pela obra *João* (imagem 85), no *XIX Salão* de 1966. A imagem também trabalha segundo os valores *pictorialista*, agindo na intervenção do processo fotográfico. O retrato parece ter sido desenhando pelo fotógrafo, que apresenta o perfil com o contorno bem delineado por uma linha negra. O alto contraste conferido à imagem também reforçam o aspecto de desenho.

Já a geometria, as linhas e a abstração estão ilustradas no 2º prêmio, do *XXI Salão*, em 1968. *Beauty with lines* (imagem 86), de Chan Yu-Kui, dialoga visivelmente com a *Optical Art*, ao compor com linhas e formas seriadas, produzindo efeito de movimento das linhas e contrapondo superfície e relevo. A visualidade proposta pela imagem é, contudo, recebida de forma pontual nos Salões capixabas.



Imagem 86 – Chan Yu-Kui (Hong Kong), *Beauty with lines*, 1968
 2º prêmio em “Branco e Preto” do XXI Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
 Fonte: Catálogo do XXI Salão. Acervo do FCES.

Dessa forma, percebe-se que o conjunto de fotografias premiadas selecionadas, nos diferentes Salões abrangidos pela definição do Grupo I (retratos), evidenciou a presença de técnicas de manipulação e influências fotopublicitárias tanto nos anos de 1960 quanto na década de 1970. Compreendem, assim, nas imagens apresentadas do XVII Salão (1964), XX Salão (1967), XXIII Salão (1971) e do XXIV Salão (1973), as influências da fotopublicidade. O uso de processos interventivos, recurso frequente nas imagens premiadas em questão, aponta para a preocupação com o caráter artístico da fotografia, caro ao fotoclubismo. A permanência de tais características ao longo dos referidos Salões demonstra tanto certo ecletismo por parte das Comissões de Seleção, como também demarca uma manutenção dos padrões e das tendências fotográficas fotoclubistas.

No Grupo II, incorporou-se as imagens premiadas que fazem referência à temática de animais. Das onze edições dos Salões capixabas, tem-se que em quatro delas o tema é abordado enquanto 1º prêmio das edições seguintes: no XIX Salão (1966); XXI Salão (1968); XXIII Salão (1971) e XXVI Salão (1978). Diferentemente do que foi constatado no primeiro grupo apresentado (retratos) que apontou fotógrafos

brasileiros nas premiações em 1º lugar, o Grupo II revelou fotógrafos estrangeiros, da Europa, em todas as ocasiões em que foi premiada em 1º lugar: Heinz Stadelhofer, do *Lichtbildner-Gruppe*, da Alemanha; Carsten Arnhom, fotógrafo “avulso”, da Noruega; o também fotógrafo “avulso” Willy Hengl, da Áustria; e, do mesmo país, Áustria, August Binder, da agremiação *Touristen-Verein “Die NaturFreunde” Fotosektion*. Acrescenta-se à lista da temática de animais, *Sinfonie der Eleganz* do alemão Josef Scheidt, e a fotografia representando do Brasil no gênero, *The Birds*, de Humberto Aragão. De maneira geral, percebe-se que o tema do Grupo II apresentou, principalmente, aves.

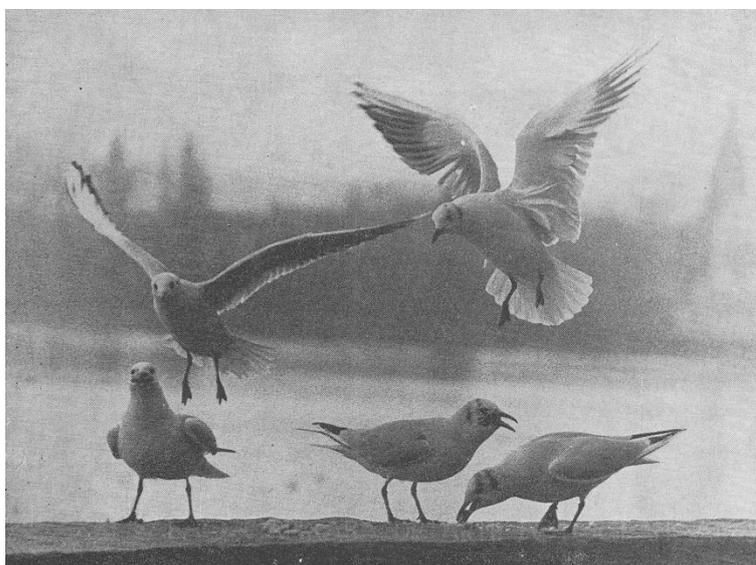


Imagem 87 – Heinz Stadelhofer (Alemanha), *Futterplatz*, 1968.
1º prêmio em “Branco e Preto” do XXI Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXI Salão. Acervo do FCES.

A fotografia *Futterplatz* (imagem 87), do alemão Heinz Stadelhofer, ganha o 1º lugar em “branco e preto” no ano de 1968, na XXI edição do Salão, trabalhando em cima de um tratamento mais clássico da imagem, em especial, na busca do equilíbrio da composição e contrastes de claro e escuro, que permitem desfocar o fundo e evidenciar os elementos da natureza em primeiro plano. Na mesma linha temática, a fotografia que encerraria as promoções dos Salões, na edição de 1978 (XXVI Salão), se expressa de modo semelhante, inclusive no título, *Tern Catch* (imagem 88): sendo que ambas mostram pássaros (a figura principal da foto) em busca do alimento.



Imagem 88 – Carsten Arnholm (Noruega), *Tern Catch*, 1978.
1º prêmio em “Branco e Preto” do XXVI Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXVI Salão. Acervo do FCES.

Tern Catch é de autoria de Carsten Arnholm (Noruega) e, apesar de parecer ter intenções próximas à imagem de Heinz Stadelhofer, o primeiro recorre a processos de manipulação da fotografia, obtendo um efeito final de maior contraste de luz e sombra, aumento da granulação, o que realça a expressividade e o dinamismo do voo do pássaro. Enquanto *Futterplatz*, não possui manipulação e remete à espera do momento decisivo do ato fotográfico, para captura de cinco pássaros, em posições e movimentos diferenciados, sem que haja sobreposição do corpo de um sobre o outro.

Humberto Aragão, em *The Birds* (imagem 89), 2º prêmio do XVII Salão (1964) produziu uma fotografia que dialoga com a primeira que foi apresentada sobre o tema, imagem 87, utiliza, também, de uma linguagem mais clássica no tratamento da imagem, tons suaves, sem muito contraste, fazendo uso do excesso de brancos. A abordagem sobre a composição conferiu a harmonia da obra, com o voo bem posicionado dos pássaros em concerto com a linhas criadas pela estrutura da edificação que está situada na parte inferior da fotografia.



Imagem 89 – Humberto Aragão (Brasil), *The birds*, 1964.
2º prêmio em “Branco e Preto” do XVII Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XVII Salão. Acervo do FCES.

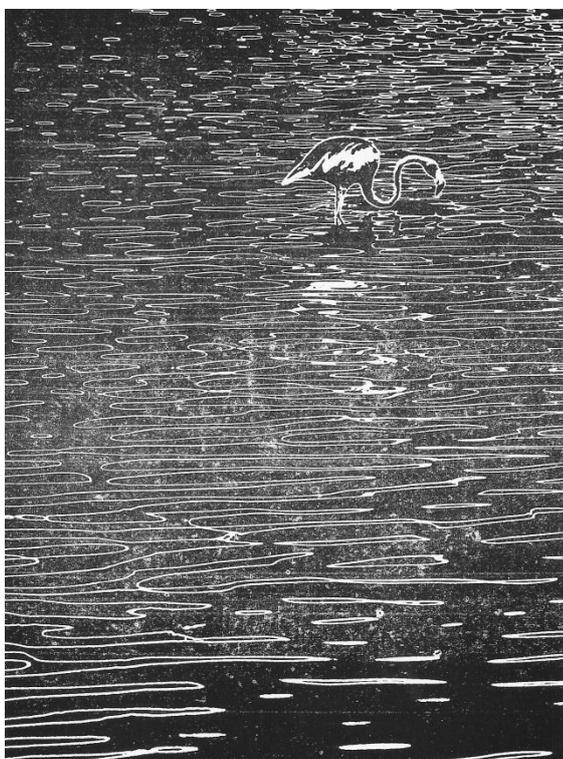


Imagem 90 – Josef Scheidt (Alemanha), *Sinfonie der eleganz*, 1966.
2º prêmio em “Branco e Preto” do XIX Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XIX Salão. Acervo do FCES.

Sinfonie der eleganz (imagem 90), de Josef Scheidt, 2º prêmio do XIX Salão (1966), o fotógrafo parece desenhar com uma linha de luz a imagem. A temática de animais, no caso das aves, aqui se apresenta de maneira distinta em relação às demais já comentadas. A variedade de apresentação visual deste tema agregou, na imagem 90, valores que constituem a intervenção fotográfica, no caso, da técnica de solarização. O contraste é do branco para o preto, sem meios tons, e causa abstração à fotografia. As linhas do movimento da água foram reforçadas pelo efeito e cercam a ave, que está repousada no ponto superior da imagem.

A temática de animais é abordada também em *Ajax* (imagem 91), de August Binder, prêmio do XXIII Salão (1971). Aqui, uma cabeça de um cão é retratada em *close up* e as texturas e sombras são marcadas, por meio do uso da técnica de redução de tons na fotografia.

Em *Tiger* (imagem 92), de Willy Hengl, diferentemente da tranquilidade do cão em *Ajax*, a figura do tigre é apresentada aqui de forma agressiva, tanto pela expressão do animal, que escancara a boca e expõe os dentes afiados, quanto pelo processo técnico, que com o alto contraste conferido à imagem e a perda de meios tons, proporciona maior dramaticidade à fotografia. Além disso, a ampliação da cabeça do bicho em *close up*, também se torna elemento que intensifica a expressão do bicho e garante o impacto da imagem.

No Grupo II (animais) evidenciou-se a preferência pelo uso de manipulações de imagens, sobretudo com a redução de tons da fotografia e a solarização. Apenas em *Futterplatz*, do XXI Salão capixaba (1968), e em *The Birds*, XVII Salão (1964), processos intervencionistas não foram utilizados. O corte em *close up* também é recurso utilizado em retratos de animais, como visto em *Ajax* e *Tiger*. A temática de animais esteve presente nas primeiras colocações em “branco e preto” dos Salões capixabas de meados dos anos de 1960 e encerrou as edições do evento, em 1978, com o voo dos pássaros de *Tern Catch*.



Imagem 91 – August Binder (Áustria), *Ajax*, 1971.
1º prêmio em “Branco e Preto” do XXIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXIII Salão. Acervo do FCES.



Imagem 92 – Willy Hengl (Áustria), *Tiger*, 1966.
1º prêmio em “Branco e Preto” do XIX Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XIX Salão. Acervo do FCES.

O Grupo III (cenas do cotidiano) faz referência às representações da vida cotidiana, do mundo do trabalho, dos espaços domésticos, das cenas rotineiras, da rua, do mercado e etc. Também se estabelece enquanto temática de grande aceitação nos Salões capixabas, como pode ser comprovado pelo número de imagens, verificadas nos catálogos, que se orientam por esse gênero. Como o Grupo III incorpora subtemas, apresentando-se de uma forma mais ampla que os demais grupos, as fotografias serão expostas seguindo essa linha, a fim de que se criem diálogos mais consistentes entre as imagens.



Imagem 93 – K. C. Chew (Filipinas), *Rainy Day*, 1963.
1º prêmio em “Branco e Preto” do XVI Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XVI Salão. Acervo do FCES.

Com *Rainy Day* (imagem 93), prêmio do XVI Salão (1963), o fotógrafo K. C. Chew recorre a recursos da própria câmera fotográfica e do ambiente. Assim, com o uso combinado de baixa velocidade do obturador e da sensação proporcionada pelo movimento da chuva e do caminhar das pessoas, a cena noturna se favorece do efeito plástico criado pelo aparato, obtendo uma luminosidade intensa com o reflexo da água, que contrasta com áreas de penumbra.

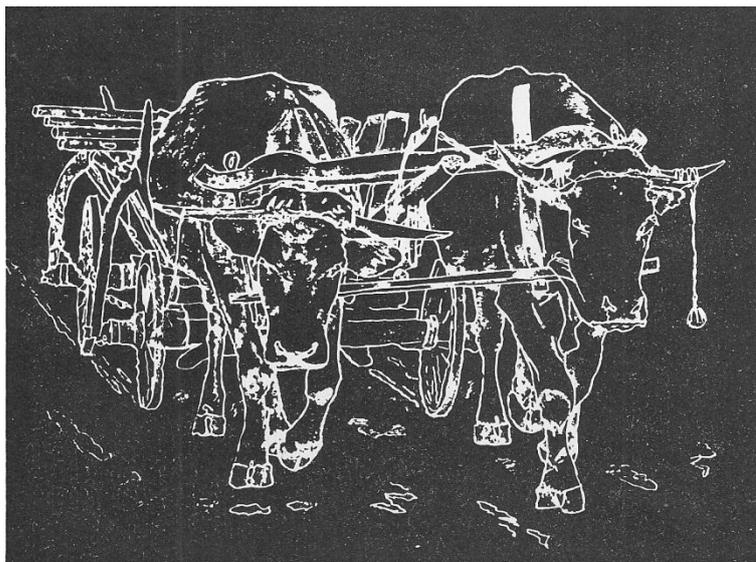


Imagem 94 – Helmut Schneider (Romênia), *Ochsenkarren*, 1969.
2º prêmio em “Branco e Preto” do XXII Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXII Salão. Acervo do FCES.



Imagem 95 – Anibal Sequeira (Portugal), *O Ganhão*, 1969.
3º prêmio em “Branco e Preto” do XXII Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXII Salão. Acervo do FCES.

A carroça também é elemento presente em outras duas imagens que evidenciam cenas de trabalho: *Ochsenkarren*, de Helmut Schneider, 2º prêmio do XXII Salão (1969) e *O Ganhão*, de Anibal Sequeira, 3º prêmio do mesmo Salão.

A temática similar das fotos 94 e 95 é, contudo, trabalhada com tratamentos opostos um ao outro, e, curiosamente, fazem parte da seleção do mesmo Salão capixaba, o XXII Salão, de 1969. A primeira, *Ochsenkarren*, apresenta uma composição sintética

reduzida às linhas estruturais da imagem, aproximando-se do desenho ou da gravura. O efeito, conferido pela técnica de solarização, delineou em linhas brancas em fundo negro, todo o contorno dos bois puxando a carroça. Já em *O Ganhão*, percebe-se uma aproximação muita mais com a pintura realista, pela cena de trabalho no campo. Inclui-se a figura do homem na cena, representando um cotidiano do campo, por meio de tons saturados, com muitas áreas de sombras, que dão à imagem uma sensação carregada, cansada, sofrida.



Imagem 96 – Pedro Luiz Raota (Argentina), *Por um pedazo de pan*, 1973.
3º prêmio em “Branco e Preto” do XXIV Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXIV Salão. Acervo do FCES.

Nesta mesma linha, insere-se a fotografia *Por un pedazo de pan* (imagem 96) menção honrosa do XXIV Salão (1973), que sugere a abordagem de questões relacionadas ao trabalho, ao sofrimento, à sobrevivência e à exploração. A imagem se apresenta de modo trágico e usa elementos como luz e contrastes fortes que evidenciam as texturas nos rochedos e no corpo do trabalhador e, também, a névoa no fundo que destaca o personagem central. Esses elementos reforçam o conteúdo da fotografia e garantem a dramaticidade à imagem. Percebe-se que o tema de cenas de trabalho é recorrente nos Salões capixabas, o que denota certo romantismo no próprio tratamento da luz e nos efeitos de claro e escuro, valores agregados ao *pictorialismo*.

Outro subtema que se incorpora ao Grupo III (cenar do cotidiano) refere-se às cenas urbanas. Leopold Fischer participou ativamente do Salão capixaba na década de 1960, tendo recebido por várias vezes premiações. Apresentou fotografias que se relacionavam com o ambiente urbano e cenas do cotidiano da cidade, explorando também os efeitos de manipulação da imagem, realçando as texturas do cenário da urbe, suas edificações, árvores, pessoas, destacando os reflexos e as sombras. Os efeitos podem ser conferidos nas fotos selecionadas de Fischer: *Stadtwinter V* (imagem 97), do XX Salão (1967) e *In der Altstadt* (imagem 98), menção honrosa do XXI Salão (1969). O fotógrafo austríaco, que participa do evento na condição de “avulso”, é, contudo, reconhecido no meio fotoclubístico com títulos *H.FIAP*²³¹, *H.ÖGPh*²³² e *H. SEAPS*²³³.

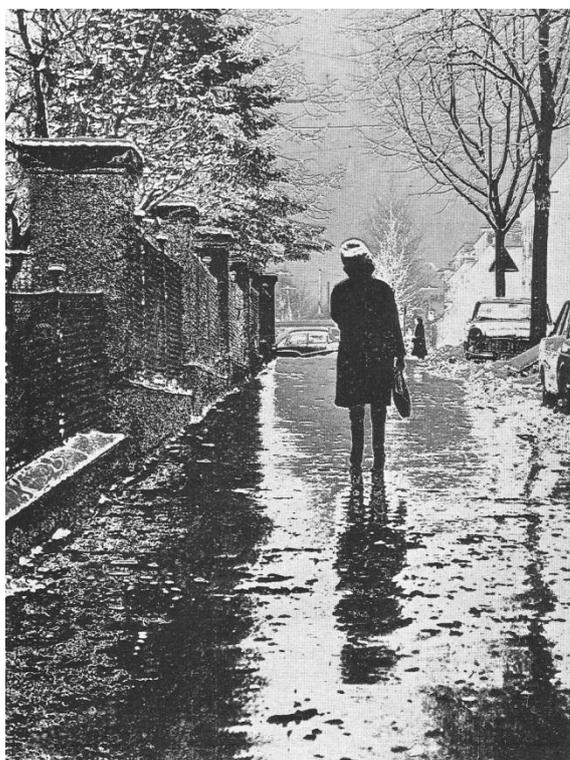


Imagem 97 – Leopold Fischer (Áustria), *Stadtwinter V*, 1967.
3º prêmio em “Branco e Preto” do XX Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XX Salão. Acervo do FCES.



Imagem 98 – Leopold Fischer (Áustria), *In der Altstadt*, 1969.
Menção Honrosa em “Branco e Preto” do XXII Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXII Salão. Acervo do FCES.

²³¹ *Honorary Fédération Internationale de l'Art Photographique, da FIAP.*

²³² *Honorary Österreichische Gesellschaft für Photographie, da Sociedade Austríaca de Fotografia.*

²³³ *Honorary Société d'excursions des amateur photographes, da Sociedade de Excursão dos Fotógrafos Amadores, de Paris.*

Recorrente, também, nos Salões capixabas, sobretudo dos anos de 1970, as cenas domésticas e maternais, são exemplificadas a partir das imagens de Pedro Luiz Raota: *How come Mother?* (imagem 99), 3º prêmio do XXV Salão (1975) e *Edad de la pureza* (imagem 100), menção honrosa do XXVI Salão (1978).



Imagem 99 – Pedro Luiz Raota (Argentina), *How come Mother?*, 1975.
3º prêmio em “Branco e Preto” do XXV Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXV Salão. Acervo do FCES.



Imagem 100 – Pedro Luiz Raota (Argentina), *Edad de la pureza*, 1978.
Menção Honrosa em “Branco e Preto” do XXVI Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXVI Salão. Acervo do FCES.

Na imagem 99, Raota emprega uma iluminação focada vinda do lado direito da imagem, e se utiliza do efeito fosco do vidro que sobrepõe aos retratados. A estrutura da janela divide a cena e se faz moldura, enfatizando o gesto da cumplicidade de mãe e filha, por meio dos olhares fixos uma na outra e o contato das mãos. Já na fotografia 100, a cena se mostra em tons mais dramáticos, pelo próprio uso da iluminação pesada, contrastada, com um foco de luz central e o realce da fumaça branca que sobre e ilumina a cena. As duas fotografias tratam de cenas cotidianas, no interior de residências, na intimidade da família, utilizando-se, principalmente, dos efeitos de luz e sombra na composição da imagem.

O Grupo IV (arquitetura), que integra as divisões estabelecidas pelo estudo, foi explorado em menor instância que as demais pelo processo de seleção dos júris do evento. A temática define-se pela retratação de edificações, pontes, moinhos, marcos urbanos.

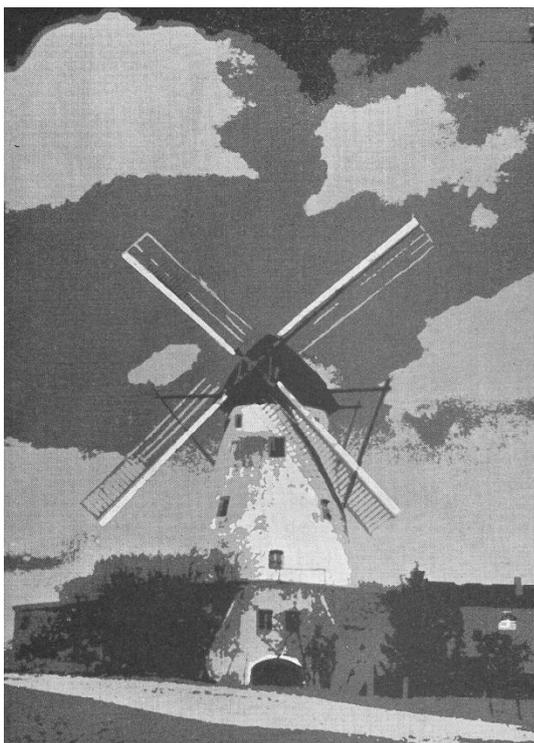


Imagem 101 – Georg Freidhof (Alemanha), *Die Windmühle*, 1967.
1º prêmio em “Branco e Preto” do XX Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XX Salão. Acervo do FCES.

Die Windmühle (imagem 101), de Georg Freidhof, 1º prêmio do XX Salão (1967), utiliza a já referida técnica de separação de tons, que evidencia as formas geométricas da estrutura de um moinho em contraposição à paisagem que o cerca.

Explora o efeito das nuvens, em enormes planos, que dão à composição um aspecto fantasmático. A técnica, aqui, deu destaque à imagem do moinho, que se agiganta e domina a paisagem, e amplia desmesuradamente as pás da ventarola, o que dá ao moinho uma aparência curiosa.

Em *Wand im Streiflicht* (imagem 102), 3º prêmio do *XXI Salão* (1968), a temática da arquitetura é trabalhada dialogando com os preceitos da fotografia moderna, no que diz respeito a exploração da abstração. O enquadramento frontal, o corte que fragmenta a noção do todo e a acentuação das formas geometrizadas, possibilitam a aproximação com a estética moderna.

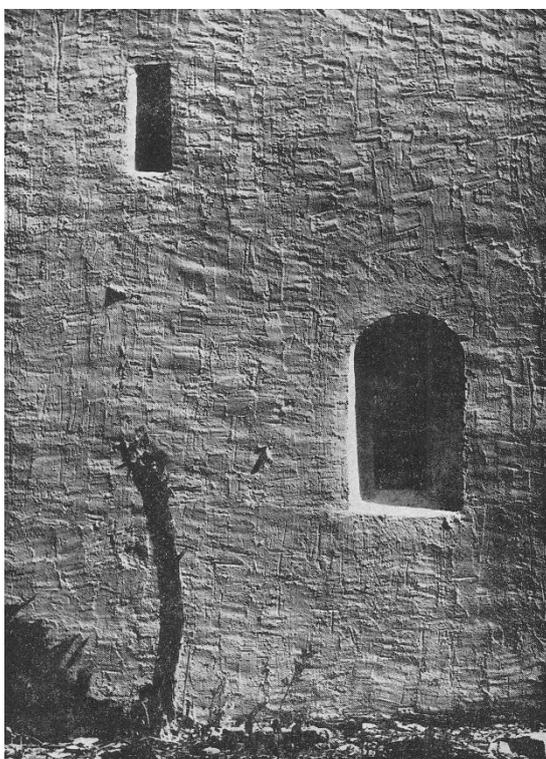


Imagem 102 – Karl-Heinz Merz (Alemanha),
Wand im Streiflicht, 1968.
3º prêmio em “Branco e Preto” do
XXI Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do *XXI Salão*. Acervo do
FCES.

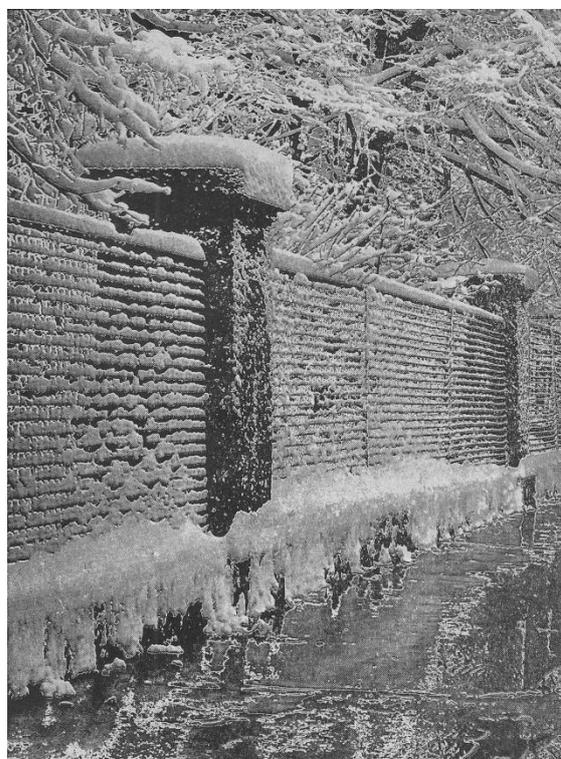


Imagem 103 – Leopold Fischer (Áustria),
Zaun im winter, 1969.
1º prêmio em “Branco e Preto” do *XXII Salão Capixaba de Arte Fotográfica*.
Fonte: Catálogo do *XXII Salão*. Acervo do
FCES.

Mais uma vez revela-se na imagem aceita e premiada no Salão a preferência pela manipulação da imagem em detrimento de uma fotografia direta. Leopold Fischer é o autor de *Zaun im winter* (imagem 103), prêmio do *XXII Salão* (1969), que mostra um ambiente frio e construído por texturas, contrastes do branco da neve com áreas negras numa perspectiva em que as linhas guiam o olhar do espectador a percorrer

a imagem. Além de explorar os reflexos luminosos por meio do efeito conferido à fotografia, o autor explora as repetições formadas pelas linhas do muro coberto de neve.

O Grupo V, montagens fotográficas, foi também pouco comum nas seleções das edições dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*. Em duas ocasiões, pode-se relacionar a manutenção do estatuto artístico das produções fotográficas com recurso da montagem: *Motherhood*, 2º prêmio do XXV Salão (1975) e *O que restou*, menção honrosa do XXVI Salão (1978). De acordo com o exposto e divulgado no boletim informativo do *Foto Cine Clube Bandeirante*, a montagem se trata de uma fotografia experimental “(...) que foge aos padrões da cópia/ampliação comum, permitindo ao fotógrafo exercitar toda sua imaginação e criatividade através de processos e técnicas especiais de laboratório.”²³⁴ Assim, a intervenção manual dos fotógrafos para a produção desses experimentos, utilizava-se de recursos do próprio laboratório de fotografia, como ampliador, negativos e papel fotográfico.

Motherhood (imagem 104), do polonês Wiltold Michalik que além de trabalhar o efeito de contraluz, faz uma montagem com oito fotografias, cuja sequência, dá a ideia de passagem de tempo, dos meses da gestação ao nascimento de um novo ser. Além da montagem, a proposta temática de maternidade apresentada em *Motherhood* foi, curiosamente, recorrente nas demais seleções do XXV Salão (1975), dando a entender que tivesse um tema a ser seguido. Considerando que na verdade isso não ocorrera, a dominância da temática materna não deixa de ser intrigante.

²³⁴ J. C. S. A foto experimental. Agosto, 1988, p. 14. apud FERNANDES, 2013, p. 152.

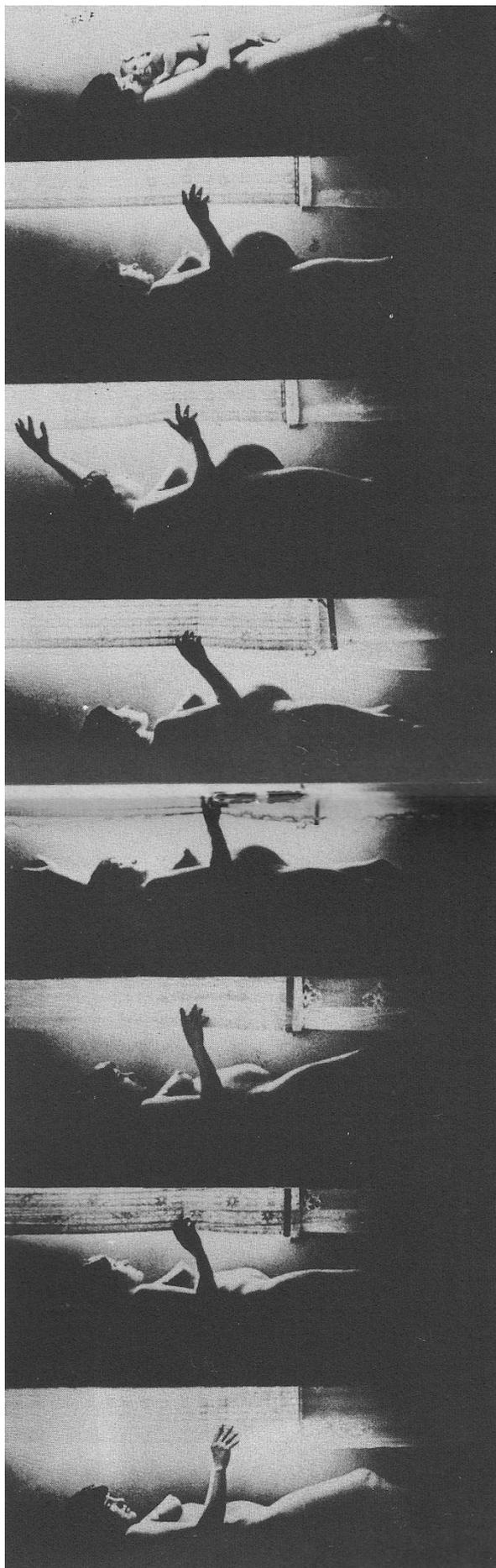


Imagem 104 – Witold Michalik (Polônia), *Motherhood*, 1975.
2º prêmio em “Branco e Preto” do XXV Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXV Salão. Acervo do FCES.

Em *O que restou* (imagem 105), de Chakib Jabor, membro integrante da *Sociedade Fluminense de Fotografia* (RJ), recebeu o prêmio de Menção Honrosa da edição de 1978. A montagem fotográfica se utiliza de negativos superpostos, que concedem o efeito desejado, aproximando, mais uma vez, das relações com o *pictorialismo* ao intervir na matriz fotográfica. Na fotografia, os elementos são representados em escalas de tamanhos diferentes e imprimem a ideia de solidão, velhice, abandono, reflexão. Nas duas imagens selecionadas, a proposta da montagem fotográfica confere a intenção de transmitir uma mensagem, de comunicar um conteúdo por meio dos jogos de superposições dos negativos e do processo de criação do fotógrafo com as técnicas de montagem.

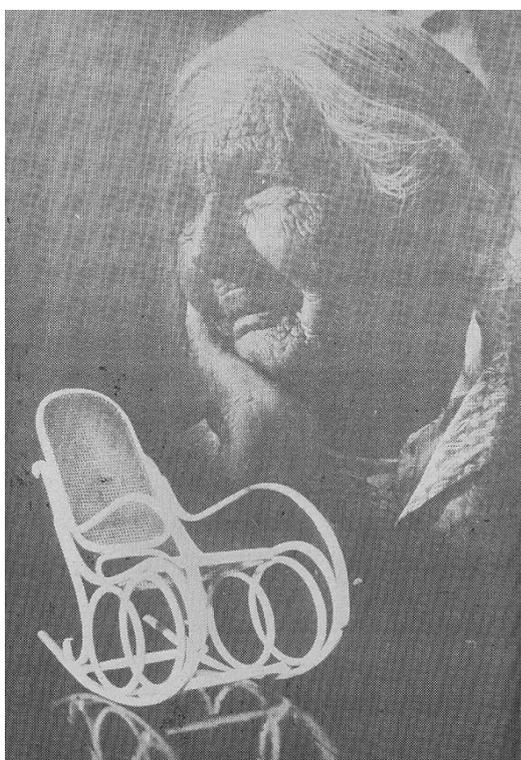


Imagem 105 – Chakib Jabor (Brasil), *O que restou*, 1978.
Menção Honrosa em “Branco e Preto” do XXVI Salão Capixaba de Arte Fotográfica.
Fonte: Catálogo do XXVI Salão. Acervo do FCES.

Enfim, o conjunto pelos grupos temáticos avaliados (retratos, animais, cenas do cotidiano, arquitetura e fotomontagem), revelam as principais linguagens e temas dos Salões capixabas, permitindo, assim, a verificação de proximidades entre essas fotografias.

Fica evidente, que de meados dos anos de 1960 ao final de 1970, a atração pela manipulação laboratoriais nas variadas temáticas estabelecidas, principalmente com

o uso de redução de tons da imagem fotográfica e da técnica de solarização, confirma essa predileção da Comissão Julgadora dos Salões capixabas. Marca, também, que havia, de forma geral, o alinhamento das produções nacionais e estrangeiras, ratificando a existência de uma padronização e homogeneidade do movimento fotoclubista. Isso se deve, em grande parte, ao intercâmbio que havia entre as agremiações por meio dos salões fotográficos.

A herança do *pictorialismo* é percebida nas fotografias premiadas, em algumas de forma mais clara e em outras menos. As regras de composição, emprestadas do modelo da pintura acadêmica, como “não se deve situar o principal assunto no centro geométrico do quadro” ou “não se deve colocar a linha do horizonte no centro do quadro”,²³⁵ permearam a linguagem fotográfica fotoclubista e guiaram a produção coletiva nas mostras de salões fotográficos e na construção de uma identidade fotográfica. No entanto, é preciso demarcar que as estéticas, *pictorialista* ou moderna, não apresentam limites definidos entre si, elas interagem, o que confluiu para uma posição estética que não fosse pura, única e definida, mas eclética. Ainda que a imagem possa apontar uma atitude *pictorialista*, em certa medida, também estaria permeada das especificidades da linguagem fotográfica, de orientação moderna, com a exploração de novas concepções de composição, com cortes rentes e abruptos, geometrização, supressão da perspectiva, enquadramento fechado, traços sintéticos, e outros.

Averigua-se a marcante presença de agremiações e fotógrafos provenientes da Alemanha e da Áustria na relação das fotografias das primeiras colocadas nas premiações dos Salões capixabas, apresentando, principalmente, as manipulações na imagem citadas acima. Entre as intervenções, também é revelador o comparecimento de nomes brasileiros nas premiações. Dessa forma, cabe destacar a atuação dos fotógrafos nacionais nos eventos internacionais.

No quadro de premiação das fotografias “branco e preto” percebe-se a ocorrência de fotógrafos brasileiros em dezesseis ocasiões, entre as colocações de 1º, 2º, 3º lugar e também nas menções honrosas. Analisando os fotógrafos brasileiros premiados, dos oitos nomes relacionados vê-se que nenhum tinha reconhecimento e/ou

²³⁵ Regras constantes da apostila do Curso de Iniciação Fotográfica promovido pelo FCES. Acervo do fotoclube, sem datação, p. 08.

recebido os títulos *EFIAP*, *AFIAP* ou *H. FIAP*. Outra questão percebida é que em três casos os fotógrafos estavam registrados no catálogo enquanto “avulso”, ou seja, não estavam relacionados diretamente a nenhum organismo fotoclubístico. As ocorrências foram protagonizadas pelos fotógrafos, já referidos, Gaspar Gasparian²³⁶ (São Paulo), Delcio Capistrano (Rio de Janeiro) e, também, por Mario Franco Morante (RJ), que recebeu menção honrosa no *XXV Salão*, de 1975, pela obra *Mater*.

Brasileiros de variadas partes do país foram premiados nos Salões capixabas, sendo alguns, inclusive, recorrentes nas premiações. Em especial, destacam-se os nomes, novamente, de Delcio Capistrano e de Humberto Aragão, integrante do *Grupo de Fotógrafos de Amadores*, de Aracajú/SE, que figurou em três ocasiões: no *XVI Salão*, de 1963, auferiu o 3º prêmio com *Meditação* e no Salão seguinte, o *XVII* de 1964, ficou com a 2ª colocação com o trabalho *The Birds* e foi premiado, ainda, com menção honrosa com a obra *Estudo em Branco*.

Outros fotógrafos brasileiros tiveram destaque no decorrer dos Salões capixabas. Paulo Pires da Silva, integrante do *Iris Foto Grupo* (São Carlos, São Paulo), recebe o 2º prêmio da categoria, no *XVI Salão* (1963), com a obra *Eucalipto*. No mesmo Salão, Gilberto França Gomes, membro da *Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia* (AFAB) recebeu menção honrosa por *Estudo em Árvore*. No Salão do ano seguinte, Sylvio Coutinho de Moraes, da *Associação Brasileira de Arte Fotográfica* (ABAF), do Rio de Janeiro, recebe Menção Honrosa pelo trabalho *Perfil*.

Dessa forma, os fotoclubes brasileiros que figuraram nas premiações dos *Salões Capixabas* em seu nível internacional totalizam oito e, sobretudo, é marcante a presença dos naturais do Rio de Janeiro. Relacionando-os para uma leitura mais clara, temos a participação de: *Iris Foto Grupo* (São Carlos, São Paulo), *Grupo de Fotógrafos Amadores* (Aracajú, Sergipe), *Associação de Fotógrafos Amadores da Bahia* (Bahia), *Associação Brasileira de Arte Fotográfica* (ABAF – Rio de Janeiro), *Foto Cine Clube Bandeirante* (São Paulo), *Foto Grupo* (Indaial, Santa Catarina),

²³⁶ Gaspar Gasparian foi sócio integrante do *Foto Cine Clube Bandeirante*, desde 1942, mas deixou o fotoclube para fundar o *Grupo Seis*, em 1950. Apesar de não se relacionar diretamente com nenhuma entidade fotoclubística, à época de sua premiação no *Salão Capixaba*, Gasparian continuou a participar dos eventos, Salões e mostras promovidas por fotoclubes. Assim, na ocasião do no *XVII Salão*, de 1964, Gasparian já se encontrava na condição de fotógrafo “avulso”.

Associação Carioca de Fotografia (Rio de Janeiro) e *Sociedade Fluminense de Fotografia* (Niterói, Rio de Janeiro).

Na leitura do conjunto selecionado em cada edição dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, pode-se verificar que em alguns casos, as premiações eram concedidas a fotografias de linguagens e temáticas próximas. O *XIX Salão*, de 1966, é destaque, neste sentido, com a evidente predileção da Comissão Julgadora pelo uso de manipulações diversas nas fotografias, de solarização à redução de tons, que alteram a sua natureza. Na ocasião deste Salão, é apontada a mudança do corpo de julgadores do evento, que se mantinha com composição parecida desde o início da década. Em especial, há a dissociação de Francisco Quinta Jr. e Érico Hauschild e a incorporação de Nilton Pimenta, o que pode explicar o aumento na seleção de imagens manipuladas. Isso pode ser percebido ao contrapor as fotos premiadas com a produção fotográfica de Nilton Pimenta, que possui preferência pelas intervenções no processo, relacionando-se com os resultados do Salão referido. Oportunamente, o catálogo desta edição apresenta um número razoável de fotografias impressas, auxiliando na leitura do Salão como um todo. Evidencia-se nas imagens selecionadas para o catálogo, a preferência por fotografias que utilizam de técnicas laboratoriais, que transparece na maioria delas. Inclusive, seleção dos três primeiros lugares do Salão, favorece o processo de manipulação da imagem (fotos 82, 90 e 92).

Curiosamente, a Comissão de Seleção do Salão capixaba no ano de 1969, na *XXII* edição do evento, esteve formada basicamente pelos mesmos integrantes da ocasião do Salão de 1966, com exceção única da ausência de Manoel Martins Rodrigues. Da mesma forma, a eleição das fotografias premiadas se pautou na linha de preferência das intervenções laboratoriais na imagem, levando à abstração do referente.

Do conjunto de imagens premiadas nas edições dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, do período de 1963 a 1978, buscou-se na pesquisa extrair as concepções, tendências e parâmetros de julgamento. Ainda, apontar as similaridades, as particularidades e, enfim, concluir o alinhamento da proposta fotográfica do *FCES*, como promotor, e dos Salões, enquanto eventos, que direcionam a trajetória da instituição dentro do movimento fotoclubista internacional.

Tecer comparações e relações entre os materiais abordados, produzidos e utilizados pelos fotoclubistas, e a produção fotográfica selecionada pela agremiação, na qualidade de artística, possibilita refletir sobre o fazer fotografia que se instaurou no circuito fotoclubista capixaba. E na intenção de promover, divulgar e fortalecer o movimento, foram criados processos de padronização, com os órgãos de organização, *Fédération Internationale de L'art Photographique (FIAP)* e *Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema (CBFC)*.

Pelo que se apreendeu por meio dos materiais dos catálogos, dos boletins, dos manuais e artigos, pode-se afirmar que a promoção do Salão Capixaba ofereceu importante panorama da fotografia amadora internacional ao público local e, principalmente, aos integrantes do *FCES*. Tais documentos reforçam a qualidade imagética produzida durante os longos anos do evento e as tendências de seleção da fotografia artística dos membros das Comissões Julgadoras. A predileção das Comissões pelas fotografias com intervenção é clara, mas também, se revela comum ao ambiente fotoclubista da época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todo o percurso da pesquisa, dos primeiros contatos com o *Foto Clube do Espírito Santo* até o acesso aos materiais textuais e visuais do acervo da agremiação, um grandioso cenário de possibilidades de estudos foi sendo aberto e se mostrando carente de material crítico.

O (re)conhecimento de outros estudos engajados na construção da trajetória dos fotoclubes e suas práticas, assinalou a importância e o empenho no preenchimento das lacunas existentes na História da Fotografia no Brasil. Por meio de investigações acerca da produção foto-amadora, a pesquisa em questão se localiza diante desse panorama e buscou atuar na contribuição sobre o assunto.

O *FCES*, agremiação fotoclubística que se funda e se estabelece em Vitória, no Espírito Santo, desenvolve suas atividades numa extensão que se encontra à margem do centro cultural brasileiro, Rio de Janeiro-São Paulo. Ainda assim, instituiu-se enquanto um fotoclube de destaque, promovendo as mais variadas atividades da ordem fotoclubística, como debates, mostras, exposições e salões, agindo, ainda, no desenvolvimento de fotógrafos capixabas por meio, também, de aulas de iniciação à arte fotográfica.

No cenário fotoclubista brasileiro, alguns fotoclubes estiveram em posição de destaque, sendo, muitas vezes, postos na condição de referência, como o *Foto Cine Clube Bandeirante*, de São Paulo. Tais agremiações influenciaram os rumos do *FCES*, desde os embasamentos do estatuto que rege a agremiação capixaba, mas agindo, também, na construção das pesquisas da linguagem fotográfica artística.

A rede formada pelo movimento fotoclubístico, com as agremiações e os órgãos institucionais, como a *Fédération Internationale de L'art Photographique* e a Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema, definiu contexturas sólidas e garantiu a permanência do propósito fotoclubístico de forma similar entre as agremiações.

As participações e promoções de Salões e exposições proporcionavam, assim, o contato, direto e indireto, de uma agremiação com outra. Por meio dos catálogos dos

eventos, de manuais e apostilas de técnicas e regras de fotografia, além de artigos e produções fotográficas veiculadas nos boletins das associações, formou-se um consistente movimento, no qual o *FCES* se integrou e se alinhou.

A proximidade com os materiais pertinentes ao fotoclube, fontes históricas do acervo, guardadas na sede da agremiação capixaba, tornou possível a reconstituição da prática foto-amadora diante de um contexto mais amplo, tanto do fotoclubismo brasileiro quanto das instâncias internacionais estabelecidas através da promoção dos Salões.

Os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, assim, tendo sido promovidos desde o segundo ano da data de fundação do *FCES*, na década de 1940, até os fins dos anos de 1970, consolidaram-se enquanto evento cultural no ambiente capixaba.

É preciso, para compreender a forma como o *FCES* atuou no período, reforçar as definições que congregaram as tendências trabalhadas pelos fotoclubistas e se fizeram presentes nas edições dos Salões capixabas que a pesquisa abrangeu. O processo de seleção das fotografias artísticas premiadas nos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, então, do período de 1963 a 1978, incorporou influências, principalmente, do repertório pictórico, percebido por meio das temáticas e das constantes manipulações na imagem, mas também exibiu fotografias que dialogam com a fotografia moderna, o fotojornalismo e a fotopublicidade.

Na divisão demarcada pela pesquisa, por grupos temáticos, pode-se averiguar a recorrência de temas “clássicos” na aceitação e premiação das fotografias premiadas. Os temas “retratos” e “cenar do cotidiano” se destacam na seleção dos júris dos salões, em detrimento de uma menor abordagem das temáticas vinculadas à linguagem da fotografia moderna, que exploram, sobretudo, o exercício de composição e a pesquisa mais apurada do aspecto formal com a retratação de objetos, arquitetura moderna, prédios, composições de elementos dados, e outros.

É possível colocar que, as variadas estéticas fotográficas apresentadas, conviviam na seleção das fotografias artísticas pelas Comissões Julgadoras dos Salões internacionais e, também, correspondiam à própria produção fotoclubista capixaba. Além disso, pode-se assinalar que a coexistência das distintas estéticas era comum, ainda, ao movimento do fotoclubismo. Ou seja, os Salões capixabas e o *Foto Clube*

do *Espírito Santo* estavam alinhados às práticas e estéticas do panorama fotoclubista brasileiro.

A respeito disso, é importante mencionar que como não havia limites demarcados entre uma estética e outra, ocorria o entrelaçamento delas, o que confluía para uma postura eclética por parte dos fotoclubistas. No caso capixaba, pode-se apontar que os membros do *FCES* e das Comissões Julgadoras dos Salões não possuíam uma postura única em relação às estéticas vigentes no contexto da “fotografia artística”.

Constata-se, pelo conjunto formado pela seleção de fotografias artísticas nos Salões das décadas de 1960 e 1970, que havia a preferência pelo retrato, em que a figura humana é valorizada ainda quando ambientada em cenários, e pelo uso de intervenções manuais na imagem fotográfica, como a solarização e redução de tons, o que aponta para características associadas ao pictórico. Dessa forma, mesmo que apresentando escolhas ecléticas nas premiações dos Salões, são preferidas, pelas concepções fotográficas do júri artístico, aquelas fotografias de preceitos mais acadêmicos, isto é, vinculadas às tendências mais clássicas do universo pictórico, à pintura e às Belas Artes. Essa concepção estaria calcada nos preceitos do *pictorialismo*, em que o fotógrafo recorre à intervenção manual a fim de estabelecer separação com a mecanicidade do aparato, afirmando o estatuto artístico da fotografia. Aqui, busca-se o processo interpretativo do fotógrafo no momento das intervenções na imagem fotográfica.

Fica evidente, ainda, visualizando de modo geral as fotografias disponíveis nos catálogos, que o processo de seleção dos Salões capixabas recebeu, durante sua trajetória, influências da fotografia internacional quanto às novidades de ordem técnica e estética. Ainda, de acordo com as imagens admitidas no evento capixaba, aponta-se para o modo similar que o movimento fotoclubista operou, tanto na realidade brasileira, quanto na estrangeira, apresentando produções fotográficas conexas.

Diante disso, pode-se reconhecer o fotoclube como um ambiente propício a experimentações e reflexões acerca da imagem fotográfica, sendo o *FCES* e os *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, integrantes do processo de legitimação da fotografia artística, atuando desde a produção foto-amadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARDI, Pietro Maria. **Em torno da fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Banco Sudameris Brasil, 1987.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. - São Paulo: Brasiliense, 2012.

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História e Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BOURDIEU, Pierre. **La fotografia: um arte intermédio**. Trad. Tunuma Mercado – México: Nueva Imagen, 1979.

BRASIL. Secretaria Especial dos Direitos Humanos. **Direito à memória e à verdade**: Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos. Brasília, DF: Secretaria Especial dos Direitos Humanos, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira**. 2. ed. - São Paulo: Lemos, 2002.

COSTA, Helouise. **Da fotografia como arte à arte como fotografia**: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material, v. 16, n.2, p.131-173, 2008.

_____. *Pictorialismo* e imprensa. O caso da revista O Cruzeiro (1928-1932). In: FABRIS, Annateresa. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. 2. ed. - São Paulo: USP, 1998. pp 261-292.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C.. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da História. trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DE DUVE, Thierry. **Kant depois de Duchamp**. Revista do Mestrado em História da Arte, EBA/UERJ. Rio de Janeiro, 2º semestre, 1998, pp.125-152.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Trad. Mariana Appenzeller – 14ª ed. – Campinas, SP: Papiros, 2012.

FABRIS, Annateresa. **O Desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Fotografia**: usos e funções no século XIX. 2. ed. - São Paulo: USP, 1998.

_____. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FERNANDES JÚNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades**: panorama da fotografia no Brasil [1946-98]. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FLORES, Laura González. **Fotografia e Pintura**: dois meios diferentes? Trad. Danilo Vilela Bandeira: revisão de tradução Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: MAC: Iluminuras, 1999.

FREUND, Gisele. **La fotografia como documento social**. 8. ed. - Barcelona: Gustavo Gilli, 1999.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In: SAMAIN, Etienne. (org.) **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, CNPQ, 1998.

_____. **Origens e expansão da fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980.

_____. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. **Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. 3. ed., rev. e ampl. São Paulo: EDUSP, 2006.

KRAUSS, Rolalind. **La originalidade de la vanguardia y otros mitos modernos**. 3 ed - Madrid: Alianza Forma, 2009.

_____. **Os espaços discursivos da fotografia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte Visuais (EBA), UFRJ, 2006.

LOPES, Almerinda da Silva. **Artes Plásticas no Espírito Santo (1940-1969): ensino, produção, instituições e crítica**. Vitória: EDUFES, 2012.

_____. **Memória aprisionada: a visualidade fotográfica capixaba: 1850/1950**. Vitória: EDUFES, 2004.

LOPEZ, Telê Ancona. **Mário de Andrade: fotógrafo e turista aprendiz**. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1993. pp. 111-115.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Funarte, 1998.

OLIVEIRA, José Teixeira de. **História do Espírito Santo**. 3ª Ed. Vitória: Arquivo Público do Estado do Espírito Santo: Secretaria de Estado da Cultura, 2008.

PAVAN, Margot. Fotomontagem e pintura pré-rafaelista. In: FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. 2. ed. - São Paulo: USP, 1998, pp. 233- 260.

PECCININI, Daisy. Os anos 60: Figurações e as Politecnomorfias da Arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo (Org.). **Arte brasileira no século XX**. São Paulo:

Associação Brasileira de Críticos de Arte, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

PEDROSA, Mario; ARANTES, Otilia B. F. **Forma e percepção estética**: textos escolhidos II. São Paulo: Edusp, 1996,

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo, SP: Ed. SENAC São Paulo, 2009.

SCHARF, Aaron. **Arte y fotografia**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

SILVEIRA, Luciana Martha. A (Ir)realidade da cor na fotografia. In: ARAÚJO, Denize Costa (org.). **Imagem (ir)realidade**: Comunicação e cibermídia. Porto Alegre: Sulina, 2006, p. 204.

SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

STIEGLITZ, Alfred. **Camera Work: The complete illustrations 1903-1917**. Itália: Taschen, 1997.

VASQUEZ, Pedro. **Fotografia**: reflexos e reflexões. São Paulo, L & M, 1986.

Monografias, Dissertações e Teses:

FERNANDES, Ana Rita Vidica. **Clube da Objetiva (1970-1989)**: um fotoclube no central do Brasil. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, 2007.

GADELHA, Denise. **A curta distância**: relações entre a imagem fotográfica e seu espaço de apresentação. Dissertação (mestrado) Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

LENZINI, Vanessa Sobrino. **Noções de moderno do Foto Cine Clube Bandeirante**: fotografia em São Paulo (1948-1951). Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

MENEZES, Lucas Mendes. **Prática fotográfica amadora em Belo Horizonte: entre aficionados e apertadores de botão (1951-1966)**. Dissertação de mestrado apresentada à Universidade Federal Fluminense, Faculdade de História, 2012.

NASCIMENTO, Gese M. L. do. **Foto Clube do Espírito Santo**. Monografia (Graduação) - Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, 1997.

RIBEIRO, Suzana Barreto. **Percursos do olhar na fotografia profissional e amadora de Campinas (1900-1915)**. Tese (Doutorado) - Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

VASCONCELOS, Claudia Milke. **Fotoclube do Espírito Santo: arte fotográfica numa trajetória específica**. 2008. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal do Espírito Santo, 2008.

Artigos e publicações em meio eletrônico:

GUNTHER, André. **L'institution du photographique**. *Études photographiques*, 12 de novembro de 2002. [En ligne], mis en ligne le 02 mars 2010. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/317>> Acesso em: 21 de dezembro de 2013.

_____. Patrick Daum, Francis Ribemont (dir.). **La Photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918**. *Études photographiques*, 19 de Dezembro de 2006, [En ligne], mis en ligne le 21 septembre 2008. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/2203>> Acesso em: 21 de dezembro de 2013.

LENZINI, Vanessa Sobrino. **Faces do Moderno na fotografia do Foto-Cine Clube Bandeirante (1948-1951)**. Disponível em: <<http://snh2007.anpuh.org/resources/content/anais>> Acesso em 10 de dezembro de 2011.

MENDES, Ricardo. **Fotografia e Modernismo**: um breve ensaio sobre idéias fora do lugar.1996. Disponível em: <www.fotoplus.com.br> Acesso em: 10 de dezembro de 2011.

SAADE, Magid. **Nós e a fotografia**. Disponível em: <www.confoto.art.br/FCES/index.htm> Acesso em: 05 de novembro de 2011.

SALVATORE, Eduardo. **Considerações sobre o Momento Fotográfico**. *F.C.C.B. Boletim*; Ano VI, nº 67 - nov. 1951. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/21/01b.html>> Acesso em: 07 de novembro de 2013.

Sites eletrônicos:

<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6904390j/>> Acesso em: 02 de dezembro de 2011.

<<http://www.confoto.art.br/FCES/index.php>> Acesso em: 05 novembro de 2011.

<<http://www.itaucultural.org.br>> Acesso em: 02 de dezembro de 2011; 21 de novembro de 2013.

<<http://www.manray-photo.com>> Acesso em: 02 de dezembro de 2011.

<<http://www.rps.org/history>> Acesso em: 10 de outubro de 2011.

<<http://www.sfp.photographie.com>> Acesso em: 10 de outubro de 2011.

<<http://www.sefaz.es.gov.br/painel/pint48.htm>> Acesso em: 24 de julho de 2011.

<<http://www.studium.iar.unicamp.br/>> Acesso em: 10 de agosto de 2013.

<<http://www.site.pirelli.14bits.com.br/>> Acesso em: 20 de outubro de 2013.

Catálogos:

CATÁLOGO Oficial da I Exposição Universal, 1851, Londres, Inglaterra. Disponível em: <<http://www.google.com.br/books?id=OfMHAAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>> Acesso em: 21 de dezembro de 2013.

FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO - Catálogos dos *Salões Capixabas de Arte Fotográfica*, de 1951 a 1978 (Vitória – ES).

Documentos:

FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO. Apostila do Curso de Iniciação fotográfica, Vitória, s/d.

J. C. S. **A foto experimental**. Agosto, 1988, p. 14.

Ladetto, P. **Técnica e estética**. *FCCB-Boletim*, São Paulo, maio 1988. apud VIDICA, 2010, p. 248.

LIMA, Aldo A. de Souza. **Composição**. *FCCB-Boletim*, Ano V, n. 50, jun. de 1950.

M.S. Bishop. **Arte com a câmara**. *FCCB-Boletim*, Ano II, n.23, 1948. p. 2-4.

POLACOW, Jacob. **Arte Fotográfica em seus aspectos locais**. *FCCB-Boletim*, Ano IV, n.43, 1949. p.6-9.

R. M. Fanstone, **O que vem a ser uma boa fotografia?** Breves considerações para o novato. *FCCB-Boletim*, Ano III, n. 29, 1948, p. 6 e 7. (Adaptado por Victor da *Amateur Phototgrapher*.)

SALVATORE, Eduardo. **À margem do VI Salão**. *FCCB-Boletim*, Ano II, n. 20, 1947.

_____. **Considerações à margem do 39. Salão de Fotografias**. *FCCB-Boletim*, São Paulo, set. 1987.

Stanton Loeber, **Como fazer uma fotografia para Salão**. *FCCB-Boletim*, Ano III, n. 34, 1949, p.6-8 e 13.

Periódicos

ANJOS, Tinoco dos. **A Tribuna**, Vitória, 8 out. 1975, s.i.p.

ARAÚJO, José Carlos Vilar de. Outro Artista Daqui. **A Gazeta**, Vitória, 14 dez. 1975, p. 8. Entrevista concedida a Jairo de Brito.

CÓ, Carmen Lúcia. **A Gazeta**, Vitória, 02 set. 1969. Caderno AG2, p. 2.

FOTO clube. **A Gazeta**, Vitória, 02 jun. 1974, p. 2.

O BECO da criação. **Revista Espírito Santo Agora**, Vitória, n 15, set./out. de 1974, p. 38 e 40.

FOTOS de capixabas na exposição que se realiza em SP. **A Gazeta**, Vitória, 12 nov. 1971, p. 2.

FOTO Clube realiza Curso de Iniciação. **A Gazeta**, Vitória, 06 de Fevereiro de 1974, página 6.

A Gazeta, Vitória, 22 de Agosto de 1971, p. 2.

A Tribuna, Vitória, 15 de Setembro de 1971, p. 6.

Acervos Fotográficos:

FOTO CLUBE DO ESPÍRITO SANTO.

Entrevistas:

GOMES, Atílio (Nenna). Entrevista concedida à autora, Vitória, 04/06/2011.

SAADE, Magid. Entrevista concedida à autora, Vitória, 02/12/10.

_____. Entrevista concedida à autora, Vitória, 10/12/10.

_____. Entrevista concedida à autora, Vitória, 26/05/12.

JESUS, Renato de. Entrevista concedida à autora, Vitória, 10/12/10.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Comissões Julgadoras das edições do *Salão Capixaba de Arte Fotográfica* de 1958 a 1978

Comissão Julgadora do *XI Salão Capixaba de Arte Fotográfica* (1958)

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Isauro Rodrigues

Érico Hauschild

Francisco Quintas Júnior

Roberto Vianna Rodrigues (Vice-Presidente de Honra do *FCES* à época)

Comissão Julgadora do *XII Salão Capixaba de Arte Fotográfica* (1959)

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Isauro Rodrigues

Érico Hauschild

Francisco Quintas Júnior

Roberto Vianna Rodrigues (Vice-Presidente de Honra do *FCES* à época)

Comissão Julgadora do *XIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica* (1960)

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Isauro Rodrigues

Érico Hauschild

Francisco Quintas Júnior

Roberto Vianna Rodrigues

Comissão Julgadora do *XIV Salão Capixaba de Arte Fotográfica* (1961)

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Érico Hauschild

Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira (Secretário do *FCES* à época)

Magid Saade (Presidente do *FCES* à época)

Manoel Martins Rodrigues (Tesoureiro do *FCES* à época)

Comissão Julgadora do *XV Salão Capixaba de Arte Fotográfica* (1962)

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Érico Hauschild

Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira (Diretor de Concurso do *FCES* à época)

Manoel Martins Rodrigues (Tesoureiro do *FCES* à época)

Francisco Quintas Júnior

Comissão Julgadora do XVI Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1963)

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Nilton Pimenta (Diretor Social do *FCES* à época)

Pedro Fonseca

Manoel Martins Rodrigues (Vice-Presidente do *FCES* à época)

Francisco Quintas Júnior

*Suplente: Antônio José (Diretor Técnico do *FCES* à época)

Comissão Julgadora do XVII Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1964)

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Pedro Fonseca

Manoel Martins Rodrigues (Tesoureiro do *FCES* à época)

Érico Hauschild

Francisco Quintas Júnior

*Suplente: Antônio José (Diretor de Concurso do *FCES* à época)

Comissão Julgadora do XVIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1965)

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Magid Saade (Presidente do *FCES* à época)

Pedro Fonseca

Érico Hauschild

Francisco Quintas Júnior

*Suplente: Antônio José (Diretor de Concurso do *FCES* à época)

*Suplente: Manoel Martins Rodrigues (Tesoureiro do *FCES* à época)

Comissão Julgadora do XIX Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1966)

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Magid Saade (Presidente do *FCES* à época)

Manoel Martins Rodrigues (Diretor Técnico do *FCES* à época)

Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira

Nilton Pimenta (Vice-Presidente do *FCES* à época)

*Suplente: Pedro Fonseca

Comissão Julgadora do XX Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1967)

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Magid Saade (Presidente do *FCES* à época)

Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira

Nilton Pimenta (Vice-Presidente do *FCES* à época)

Érico Hauschild

*Suplente: Manoel Martins Rodrigues (Diretor Técnico do *FCES* à época)

*Suplente: Pedro Fonseca

Comissão Julgadora do XXI Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1968)

Francisco Quintas Júnior

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira

Manoel M. Rodrigues (Diretor Técnico do *FCES* à época)Nilton Pimenta (Vice-Presidente do *FCES* à época)

*Suplente: Sr. Pedro Fonseca

Comissão Julgadora do XXII Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1969)Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Dr. Luiz Guilherme Souza Moreira

Magid Saade (*EFIAP*) (Presidente do *FCES* à época)Nilton Pimenta (Vice-Presidente do *FCES* à época)

*Suplente: Sr. Pedro Fonseca

Comissão Julgadora do XXIII Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1971)

Francisco Quintas Júnior

Isauro Rodrigues

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Dr. Roberto Vianna Rodrigues

Ugo Eugênio Musso

Comissão Julgadora do XXIV Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1973)Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Francisco Quintas Júnior

Isauro Rodrigues

Nilton Pimenta (Vice-Presidente do *FCES* à época)

Paulo Bonino

*Suplente: Dr. Roberto Vianna Rodrigues

Comissão Julgadora do XXV Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1975)

Isauro Rodrigues

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)Magid Saade (*EFIAP*) (Presidente do *FCES* à época)

Nilton Pimenta

Paulo Bonino

*Suplente: Sr. Ugo Eugênio Musso

Comissão Julgadora do XXVI Salão Capixaba de Arte Fotográfica (1978)

Isauro Rodrigues

Dr. José de Almeida Rebouças (Presidente de Honra do *FCES* à época)

Magid Saade (*EFIAP*) (Presidente do *FCES* à época)

Nilton Pimenta

Alvino Gatti

APÊNDICE B – Premiações das edições do Salão Capixaba de Arte Fotográfica, de 1958 a 1978, na categoria de fotografias em “branco e preto”

Tabela 4 – Premiações das edições do Salão Capixaba de Arte Fotográfica, de 1958 a 1978, na categoria de fotografias em “branco e preto”				
Edição	Premiação	Trabalho	Fotógrafo	Associação/País
XI Salão (1958)	Não há menção de premiação			
XII Salão (1959)	Não há menção de premiação			
XIII Salão (1960)	Não há menção de premiação			
XIV Salão (1961)	Não há menção de premiação			
XV Salão (1962)	Não há menção de premiação			
XVI Salão (1963)	1º prêmio	<i>Rainy Day</i>	K. C. Chew	Filipinas
	2º prêmio	<i>Eucalipto</i>	Paulo Pires da Silva	Iris Foto Grupo São Carlos, São Paulo/Brasil
	3º prêmio	<i>Meditação</i>	Humberto Aragão	Grupo de Fotógrafos de Amadores Aracajú, Sergipe/Brasil
	Menção Honrosa	<i>Estudo com árvore</i>	Gilberto França Gomes	Associação de Fotógrafos amadores da Bahia (AFAB) Bahia/Brasil
XVII Salão (1964)	1º prêmio	<i>Místico</i>	Gaspar Gasparian	Fotógrafo “avulso” São Paulo/Brasil
	2º prêmio	<i>The Birds</i>	Humberto Aragão	Grupo de Fotógrafos de Amadores Aracajú, Sergipe/Brasil
	3º prêmio	<i>Hinter Frostigen Scheiben</i>	F. Koller	Amateurphotoklub Graz/Áustria
	Menção Honrosa	<i>Perfil</i>	Sylvio Coutinho de Moraes	Associação Brasileira de Arte Fotográfica Rio de Janeiro/Brasil
	Menção Honrosa	<i>Estudo em branco</i>	Humberto Aragão	Grupo de Fotógrafos de Amadores Aracajú, Sergipe/Brasil
XVIII Salão (1965)	1º prêmio	<i>Gaúchos</i>	Ricardo H. Berger	Fotógrafo “avulso” Porto Alegre, Rio Grande do Sul/Brasil
	2º prêmio	<i>Nude I</i>	Heinz Kröbl	Fotokreis “Die mattscheibe” hamburg/Alemanha
	3º prêmio	<i>Windmühlen</i>	Otmar Heck	Lichtbildner-Gruppe Konstanz/Alemanha

XIX Salão (1966)	1º prêmio	<i>Tiger</i>	Willy Hengl	Fotógrafo “avulso” (EFIAP) Haag/Áustria
	2º prêmio	<i>Sinfonie der Eleganz</i>	Josef Scheidt	Photofreund 58 (AFIAP) Köln/Alemanha
	3º prêmio	<i>Posaunist</i>	Heinz Willi Kramp	Photofreund 58 Köln/Alemanha
	Menção Honrosa	<i>João</i>	F. Garcia Barros	<i>Foto Cine Clube Bandeirante</i> São Paulo/Brasil
XX Salão (1967)	1º prêmio	<i>Die Windmühle</i>	Georg Freidhof	Kölner Kamera Club 51 Sindorf/Alemanha
	2º prêmio	<i>Homeward</i>	Cheng Tat	Fotógrafo “avulso” (ARPS, FCPA, H. ECPA) Hong Kong
	3º prêmio	<i>Stadtwinter V</i>	Leopold Fischer	Fotógrafo “avulso” (H. EFIAP-H. ÖGPh) Viena/Áustria
	Menção Honrosa	<i>Das Gesicht</i>	Friedrich Schindile	Lichtbildner-Gruppe Konstanz/Alemanha
XXI Salão (1968)	1º prêmio	<i>Futterplatz</i>	Heinz Stadelhofer	Lichtbildner-Gruppe Konstanz/Alemanha
	2º prêmio	<i>Beauty with Lines</i>	Chan Yu-Kui	Fotógrafo “avulso” (FRPS-FPSHK...) Hong Kong
	3º prêmio	<i>Wand im Streiflicht</i>	Karl-Heinz Merz	Photofreund 58 Köln/Alemanha
	Menção Honrosa	<i>Brücken</i>	Heinz Schorn	Photofreund 58 Köln/Alemanha
	Menção Honrosa	<i>Aus Italien</i>	Leopold Fischer	Fotógrafo “avulso” (H. FIAP – H ÖGPh – H. SEAPS...) Viena/Áustria
XXII Salão (1969)	1º prêmio	<i>Zaun im Winter</i>	Leopold Fischer	Fotógrafo “avulso” (H. FIAP – H ÖGPh – H. SEAPS...) Viena/Áustria
	2º prêmio	<i>Ochsenkarren</i>	Helmut Schneider	Fotógrafo “avulso” Timisoara/Romênia
	3º prêmio	<i>O Ganhão</i>	Anibal Sequeira	Fotógrafo “avulso” (EFIAP) Queluz/Portugal
	Menção Honrosa	<i>In der Altstadt</i>	Leopold Fischer	Fotógrafo “avulso” (H. FIAP – H ÖGPh – H. SEAPS...) Viena/Áustria
XXIII Salão (1971)	1º prêmio	<i>Ajax</i>	August Binder	Touristen-Verein “die Naturfreunde” Fotosektion Traiskirchen/Áustria

	2º prêmio	<i>Winter Im Bregenzerwald</i>	Karl Ströbl	Photoclub Bregenz/Áustria
	3º prêmio	<i>Edy</i>	Sidney Luis Saut	Foto Grupo Indaial, Santa Catarina/Brasil
	Menção Honrosa	<i>Dezember</i>	Josef Preiss	Fotógrafo “avulso” (AFIAP) EsslingenAlemanha
	Menção Honrosa	<i>Irene</i>	Peter Maireder	SK Vöest, Fotosektion Linz/Áustria
XXIV Salão (1973)	1º prêmio (*2ª Medalha “FIAP”)	<i>Branca de Neve</i>	Delcio Capistrano	Fotógrafo “avulso” Rio de Janeiro/Brasil
	2º prêmio	<i>Rounding up of Horses</i>	H.F. Seaps	Hungria
	3º prêmio	<i>Harmonie</i>	Patrice Bibard	França
	Menção Honrosa	<i>Por um Pedazo de Pan</i>	Pedro Luiz Raota	Fotógrafo “avulso” (EFIAP) Buenos Aires/Argentina
	Menção Honrosa	<i>Rubenernte</i>	Anton Posch	Áustria
	Menção Honrosa	<i>Thaís em Primavera</i>	Delcio Capistrano	Fotógrafo “avulso” Rio de Janeiro/Brasil
	Menção Honrosa	<i>Eisam</i>	Josef Krsek	(AFIAP) Fotoklub Naturfreund Wien/Áustria
XXV Salão (1975)	1º prêmio (*3ª Medalha “FIAP”)	<i>Gênesis</i>	Delcio Capistrano	Fotógrafo “avulso” Rio de Janeiro/Brasil
	2º prêmio	<i>Motherhood</i>	Witold Michalik	Krakowsie Towarzystwo Fotograficzne Kraków/Polônia
	3º prêmio	<i>How come, mother?</i>	Pedro Luiz Raota	(EFIAP) Buenos Aires/Argentina
	Menção Honrosa	<i>Mater</i>	Mario Franco Morante	Associação Carioca de Fotografia Rio de Janeiro/Brasil
XXVI Salão (1978)	1º prêmio	<i>Tern Catch</i>	Carsten Arnhom	Fotógrafo “avulso” Oslo/ Noruega
	2º prêmio	<i>Triângulo Escaleno</i>	Delcio Capistrano	Associação Carioca de Fotografia Rio de Janeiro/Brasil
	3º prêmio	<i>Tren em Retardo</i>	Pedro Luis Raota	Fotógrafo “avulso” (I.M. FIAP) Buenos Aires/Argentina
	Menção Honrosa	<i>Edad de la Pureza</i>	Pedro Luiz Raota	Fotógrafo “avulso” (I.M. FIAP) Buenos Aires/Argentina
	Menção Honrosa	<i>Tentação</i>	Delcio Capistrano	Associação Carioca de Fotografia Rio de Janeiro/Brasil
	Menção Honrosa	<i>O que restou</i>	Chakib Jabor	Sociedade Fluminense de Fotografia Niterói, Rio de Janeiro/Brasil

ANEXOS

ANEXO A – Capas dos catálogos dos anos de 1958 a 1978, por ordem cronológica

