

Dois mundos que se enfrentam: uma introdução ao embate entre arte e fotografia na cidade de São Paulo por meio dos boletins do Foto Cine Clube Bandeirante na primeira metade do século XX

Priscila Miraz de Freitas GRECCO*

Resumo: No presente artigo, pretende-se inserir a publicação do boletim do Foto Cine Clube Bandeirante no circuito de publicações especializadas em fotografia na primeira década do século XX, na cidade de São Paulo, a fim de, em seguida, analisar um momento específico dessa produção. Acompanhando os boletins publicados entre 1946 e 1951, pode-se perceber que os artigos começaram a oscilar entre a defesa da estética pictorialista e o surgimento, ainda tímido, de discursos e imagens que adotavam como caminho para novas possibilidades visuais, a experimentação, chamada de fotografia moderna. Optou-se por abordar o fotoclube e a fotografia como componentes do campo cultural das visualidades. Dessa forma, as redes de contato criadas com outros clubes, jornais de grande circulação e instituições públicas são importantes, pois possibilitam mapear o campo de atuação e de embate das práticas fotográficas que buscavam a inserção da fotografia nos espaços consagrados da arte: museus, galerias, bienais.

Palavras-chave: Fotoclube. Fotografia. Pictorialismo. Cidade. Exposições. Foto Cine Clube Bandeirante.

Two worlds collide: An introduction to the clash between art and photography in the city of São Paulo in the first half of the twentieth century

Abstract: In this paper there is an examination of the newsletters of the *Bandeirante Foto Cine Clube*, circulated in publications which specialized in photography in the first decade of the twentieth century in the city of São Paulo, in order to analyze a specific characteristic of their production. Accompanying the newsletters published between 1946 and 1951, it is possible to see that the articles began to oscillate between the defense of pictorial aesthetics and appearance, and the speeches and images which were seen as a pathway to new visual possibilities and experimentation, known as modern photography. For the purposes of this paper a decision was made to view the *Fotoclube* and photography itself as components of

* Doutoranda - Programa de pós-graduação em História – Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis - Av. Dom Antonio, 2.100, CEP: 19806-900, Assis, São Paulo, Brasil. A pesquisa que resultou neste artigo contou com financiamento da CAPES. E-mail: priscilamiraz@yahoo.com.br.

the cultural field of visuals. In this way the network of contacts created linking together other clubs, major newspapers and public institutions is important because it allows us to map the field of activity and the clash of photographic practices which sought to insert photography in spaces devoted to art, such as museums, galleries, and Biennials.

Keywords: *Fotoclube*. Photography. Pictorials. City. Expositions. Bandeirante.

Introdução

Quando a fotografia surgiu, em meados do século XIX, não demorou para que uma pergunta se tornasse frequente: A fotografia é arte? Se hoje é possível e até mesmo corriqueiro nos depararmos com exposições de fotografias em galerias e museus, é porque houve um lento e prolongado movimento que deslocou o entendimento da criação desse tipo de imagem tecnológica e das funções que, ao longo de sua história, foi chamada a cumprir na sociedade ocidental, para o campo da cultura e da arte.

Assim, se podemos identificar a entrada da fotografia nas estruturas canônicas da cultura a partir da segunda metade do século XX, como aponta Maria Eliza Linhares Borges (2005, p. 42); entendemos que esse foi o resultado de um processo mais complexo e anterior, cheio de nuances, de intensidades que colocaram em dialogismo produtores, financiadores, comerciantes, compradores, ou seja, toda uma estrutura social ligada à arte.

Portanto, para entendermos melhor esse movimento de deslocamento da imagem fotográfica, não podemos perder de vista que os campos da cultura e da arte se configuram como espaços de autoridade, como territórios de enfrentamentos de interesses. A fotografia, como uma forma de arte, precisou lutar para definir seus contornos, para delimitar seu território. Durante esse processo de afirmação, esteve constantemente em tensão entre o campo artístico e a fotografia como mercadoria.

Escolhemos para trabalhar essas questões, justamente o espaço criado pelos clubes fotográficos. Esses espaços começaram a aparecer logo depois do surgimento da própria fotografia, e tomaram maior impulso depois de 1880, quando os processos técnicos e químicos da fotografia tornaram-se mais simples, possibilitando o acesso à feitura desse tipo de imagem por um número maior de pessoas, aumentando, assim, também o consumo dessas imagens em vários setores da sociedade. O vínculo entre essas Sociedades Fotográficas, os fotoclubes, e a expansão do mercado fotográfico está precisamente na resistência que as primeiras faziam contra as facilidades de execução da imagem que as indústrias desenvolviam para alimentar o mercado em expansão.

O desenvolvimento da indústria funcionou como um facilitador do acesso do público, possibilitando o consumo/produção massivo de imagens. Nos anos que vão de 1878 a 1890, surgiram, no jovem mercado fotográfico, inúmeras facilidades técnicas, como placas secas,

emulsão sensível sobre película flexível e, em 1888, registrou-se o aparecimento da primeira máquina Kodak: “Você aperta o botão e nós fazemos o resto”.

A fotografia passava a não necessitar de conhecimento técnico especializado, estando ao alcance de todos. Para Walter Benjamin, é a partir desse momento que a fotografia passa a incorporar a cultura da “documentação do privado”, ou, como disse Fernandes Júnior, potencializando ao máximo uma legião de “domingueiros”. Todas essas facilidades fazem o mercado da fotografia em crescimento voltar sua atenção também para o amador: “O que antes exigia conhecimentos específicos de física e química, tornou-se um procedimento corriqueiro, levado a cabo por um simples apertar de botão” (COSTA; SILVA, 2004, p. 21). A relação entre as indústrias de materiais fotográficos e os amadores de fotografia é um ponto fundamental na busca por criar um espaço para a fotografia artística. No entanto, é ainda um tema pouco desenvolvido, e será aqui apenas apontado como possibilidade a ser mais bem trabalhada.

A necessidade de criação de um espaço na sociedade para a fotografia artística, a urgência de aproximação das artes clássicas, a criação de clubes e a resistência ao mercado fotográfico são os principais componentes dessa problemática que tem o *status* artístico da fotografia como tema central. A fim de desenvolver melhor os pontos que estão em questão nessa problemática, optamos por abordá-la por intermédio da obra de André Rouillé, *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, pois esta nos oferece pressupostos sólidos para o tratamento dessas questões, quando coloca claramente a necessidade de disputa por territórios culturais.

Segundo André Rouillé (2009), a arte dos fotógrafos¹ se inscreve em um longo processo de autonomização da fotografia diante dos valores práticos e comerciais. Os fotógrafos-artistas defendiam a independência da fotografia perante as leis do mercado, que na metade do século XIX se generalizavam e se impunham ao fazer fotográfico que deveria se adaptar a ele. Um exemplo dessa adaptação pode ser o caso de Disdéri, criador da famosa *carte de visite*, que pela rapidez de sua confecção, pelo tamanho diminuído e maior número de fotografias em uma única prova, combinando a nova tecnologia com os valores industriais, contribuiu para o barateamento e, conseqüentemente, para a popularização da fotografia.

Para a maioria dos intelectuais da época, mesmo para os mais abertos, por mais “artística” que parecesse uma imagem fotográfica, entre ela e a pintura, por exemplo, existia uma distância intransponível, pelo fato da imagem fotográfica ser uma imagem tecnológica: ela não dependia da mão do artista. Assim, a fotografia ficava de fora do terreno da arte que, nesse momento, se encontrava “sob a alta e eterna jurisdição da mão” (ROUILLÉ, 2009, p. 239). Por esse motivo, a pergunta ingênua que motivou grandes polêmicas desde

meados do século XIX, “A fotografia é arte?”, se modifica e ganha maior impacto: “Uma imagem tecnológica pode ser arte?”.

Dessa forma, os fotógrafos-artistas se encontravam em uma posição bastante desconfortável. Tensionados entre a fotografia industrial e a arte, necessitavam construir um espaço que os comportasse, um território para a fotografia artística que deveria ser defendido por meio de posições a serem tomadas e que assegurassem a distância desejada de cada um dos lados: longe da fotografia comercial e perto da arte. Esse foi justamente o seu território, um campo intermediário, caracterizado por uma prática específica, por uma postura e modo de ação determinados.

Os fotógrafos que se dedicaram ao trabalho com a fotografia artística logo entenderam que seria necessário engajar-se individual e coletivamente para construir esse espaço, e principalmente agir artisticamente. Esse agir artisticamente estava em se aproximar o máximo possível das formas de agir dos artistas em seu campo artístico. Dessa forma, muniram-se dos meios necessários, como a criação de sociedades, eventos, publicações, notas na grande imprensa, crítica, discursos, manifestos, ou seja, criaram, assim, as sociedades de fotografias, os fotoclubes.

No presente artigo, pretendemos esboçar o mapeamento da criação de um território para a fotografia-artística na cidade de São Paulo durante a primeira metade do século XX, por meio das publicações sobre fotografia que surgiram na cidade. Durante esse percurso, alguns clubes foram criados, mas não se mantiveram por muito tempo. Somente em 1939 foi fundado o Foto Cine Clube Bandeirante, em funcionamento ininterrupto até hoje.

Dessa forma, toda essa discussão proposta por Rouillé, que teve seu auge em finais do século XIX na França, e de forma geral em toda Europa e Estados Unidos, no caso da cidade de São Paulo podemos afirmar sua existência com maior documentação já no século XX. Esse artigo e as problemáticas que aponta são uma tentativa de entender melhor por que se dá dessa forma e nesse momento.

É nesse sentido que destacamos a importância dos clubes nas discussões que geraram a inserção da fotografia no circuito cultural das artes plásticas, pois, além das produções das imagens, muitas vezes criaram jornais, revistas, boletins, catálogos, textos nos quais podemos encontrar artigos teorizando, pontuando a construção da imagem. Além disso, nos informam também sobre as práticas sociais envolvendo essa produção visual, como as exposições internas e externas ao fotoclube, salões internacionais que congregavam o fotoclube e as instituições públicas como bibliotecas, salas de ministérios, departamentos da cultura, do esporte, da informação, do turismo, o envio de notas a jornais de grande circulação, a criação de exposições individuais, ou seja, uma concentração de esforços coletivos em prol da inserção da fotografia no circuito artístico que ultrapassa os

limites da própria agremiação. Toda essa documentação nos fornece pistas sobre um personagem sobre o qual ainda se sabe pouco: o amador.

Por todos esses fatores, optamos por abordar esse campo complexo tratando a fotografia como visualidade², ou seja, como uma componente de um campo que não se explica fora da sociedade, mas como uma construção simultânea dela e nela. Ela não se torna um objeto a ser lido interna ou externamente, mas uma parte fundamental da cultura que constrói e é construída. Uma das maneiras de buscarmos esse entendimento mais complexo da visualidade da fotografia é a tentativa de mapear as relações com as práticas em certos contextos, territórios e condições, com atores e desafios determinados.

Por esse motivo, aquela pergunta inicial – “A fotografia é arte?” –, não será aqui enfrentada como a busca por uma essência artística da fotografia, não será trabalhada por meio de uma ontologia da imagem fotográfica. O que nos interessa é perguntar como foi possível a fotografia se constituir como arte segundo as possibilidades de ação de seus agentes na sociedade paulistana da primeira metade do século XX.

Em seguida, acompanhando os artigos dos primeiros anos do *Foto Cine Clube Bandeirante Boletim*, percebemos uma série de informações que nos localizam em uma mudança do tratamento dispensado à fotografia artística no meio fotoclubista. Percebemos essas mudanças por meio do surgimento lento de uma crítica voltada à produção fotográfica, e à maneira como a concepção de arte na fotografia vai sendo transformada e incorporada por essa crítica. Nesse caso, entendemos que, nesse período de 1946 a 1951, existe uma mudança no campo artístico paulistano que interfere no modo como a arte é entendida e, por consequência, a impossibilidade da fotografia continuar seguindo os mesmos caminhos de antes, para manter sua inserção nesse meio.

De certa maneira, o que surge nos artigos do *Bandeirante*, é uma fração do que foi o percurso da fotografia na cidade de São Paulo no século XX, e que se conecta com outros aspectos dessa trajetória para que assim possa fazer sentido. Tentar seguir as linhas que nos apresenta o *Foto Cine Clube Bandeirante Boletim* se configura em uma tentativa de orientação no emaranhado que é a relação da fotografia com a arte desde seu surgimento. Um emaranhado que se avoluma quando se propõe uma reflexão aprofundada sobre a fotografia no campo ampliado da experiência cultural que evidencia suas potencialidades como produto e forma de expressão.

A fotografia no cenário paulistano da primeira metade do século XX

Nas duas primeiras décadas do século XX, quando parecia que a fotografia não interessava como objeto de debate, de reflexão, foi o momento em que sua difusão comercial se fazia fortemente presente, tanto na produção de retratos e cartões postais,

como na imprensa e nas várias formas de documentação. Foi também o momento em que o paradoxo fotografia/arte, apesar de ser ainda mantido, começou a se modificar, surgindo entre ambas maior comunicação, mais complexa e de maior interpenetração, possibilitando à fotografia participar do panorama cultural, dentro de novas condições (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 51-53).

Até começar a surgir no cenário paulistano, as discussões sobre o lugar da fotografia, a grande difusão do retrato, dos postais, o uso da fotografia como forma de documentação pelas novas ciências corroboravam para sua acomodação no meio científico, como ferramenta. E, assim, como ferramenta, era aceita e utilizada pela “arte maior” da pintura.

Nesse sentido, como auxílio para a criação artística, foi incorporada como uma presença técnica no meio cultural, um instrumento para o desenvolvimento da “verdadeira arte”. A pintura de teor histórico fez muito uso da fotografia. Aproveitavam-se as imagens fotográficas dos cartões postais de vistas interessantes ou pouco conhecidas, para auxiliar na perspectiva, na composição das pinturas. Por isso, podemos ver repetidas algumas paisagens em muitas pinturas do final do século XIX, como é o caso, por exemplo, da pedra de Itapuca, executada por Oscar Pereira da Silva, J. Wash Rodriguez, Clodomiro Amazonas, José Perissino e Benedito Calixto (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 32).

Benedito Calixto, para pintar suas séries documentais sobre a cidade de São Paulo, encomendadas por Affonso de Escrangolle Taunay, então diretor do Museu Paulista, utilizou entre muitas fotografias, as de Militão Augusto de Azevedo. Pouco depois, Calixto acabou desenvolvendo a fotografia na prática. Segundo depoimento de seu neto, Benedito Calixto de Jesus Neto, foi um apaixonado por fotografia. Chegou a construir em sua casa de São Vicente, uma câmara escura, equipada para fazer revelações, cópias e ampliações³.

Esse uso da fotografia como um apoio técnico, tanto pelas ciências e pela indústria como por alguns artistas, estava estreitamente vinculado à ideia de verdade e objetividade, que então era atribuída à imagem fotográfica, por ela ser uma imagem produzida por tecnologias físicas e químicas, que para o momento, afastavam essa imagem de uma produção subjetiva, só conseguida por meio da interferência direta da mão do autor na criação da obra.

Entendida, então, como objetiva, como meio da captação da realidade, a imagem fotográfica se tornou o instrumento da sociedade industrial, produzida e produtora dessa sociedade. A manutenção de seu lugar junto às ciências foi possível por meio dos vínculos que foi capaz de criar com vários de seus setores, como a medicina, a psiquiatria, a antropologia, a arquitetura, a polícia, na medida em que conseguia trazer inovações para esses campos no que dizia respeito, justamente, à possibilidade de captação rápida de uma situação, de uma paisagem, de um indivíduo, uma doença, mas principalmente pela

possibilidade de, valendo-se dessas imagens “reais”, criar séries quantificáveis, numeráveis, classificações que facilitavam uma renovação do projeto documental por meio das serializações que passaram a permitir a criação de um inventário do mundo visível.

A grande popularidade dos álbuns fotográficos estava também ligada a essa ideia classificatória, colecionista que se liga à imagem fotográfica: “Colecionar fotos é colecionar o mundo” (SONTAG, 1981, p. 3). Os álbuns possibilitavam o arquivamento de imagens de paisagens de cidades distantes que se desejava conhecer e que poderiam ser compradas nos ateliês de fotografia. Os álbuns de família são o exemplo maior dessa utilidade, capazes de organizar, de sequenciar os momentos importantes da vida da família.

Para a fotografia ser aceita como arte, teria que conseguir se desvencilhar o máximo possível de sua carga de ferramenta ligada às ciências e ao comércio, e se aproximar o máximo possível da concepção que tinha no momento as belas-artes, que exerciam hegemonia ao ponto de serem tratadas como norma. O peso dessa hegemonia para a fotografia artística foi grande, principalmente porque seus defensores entendiam que seu reconhecimento como arte viria justamente da obediência aos cânones estabelecidos por uma tradição pictórica e o respeito às “leis eternas” dessa estética.

Mais ainda: se olharmos não só para a criação estética dessa fotografia, mas para sua necessidade de ser amparada por todo um sistema institucional, veremos que para enfrentar uma disputa por território e autoridade com as artes, a fotografia artística se aproximou das táticas utilizadas pela própria arte, jogou com as mesmas armas para criar um tipo de reconhecimento normativo: sociedade de amadores, salões, exposições, concursos, informativos.

No caso de São Paulo de fins do século XIX e começo do século XX, não existia ainda, institucionalmente, a possibilidade de disputa entre a fotografia artística e a arte. Podemos dizer que, nesse período, começa a surgir a possibilidade de que essa disputa venha a acontecer, mas ainda de maneira muito desigual. Entretanto, desigual ou não, o mais importante quando apontamos para a existência de uma disputa entre a fotografia e arte, é a evidência de que o *status* artístico da imagem nunca é fixo, que se transforma em função dos arranjos, da mobilidade das partes em litígio (ROUILLÉ, 2009, p. 241).

Recentemente, ainda no ano de 2013, o pesquisador da fotografia Ricardo Mendes lançou o livro *Pensamento Crítico em Fotografia. Antologia Brasil – 1890-1930*, que, segundo o autor, surge como primeira iniciativa de suprir uma ausência editorial sobre o tema da história do pensamento crítico sobre fotografia. Para justificar o recorte temporal que faz, Mendes explica:

Antologia Brasil: 1890-1930 privilegia um momento marcado pelo movimento fotopictorialista e a primeira fase do fotoclubismo entre nós.

Ambas as referências constituem por si justificativas para priorização desse período: a primeira ocorrência de uma proposta que aproxime os campos da fotografia e das artes visuais e o delineamento precário de um circuito de discussão e circulação de ideias através dos clubes fotográficos. Ao redor dessas associações, por vezes com vínculos diretos, tem lugar no Brasil o surgimento de revistas especializadas [...] (MENDES, 2013, p. 10).

Pensando, então, na criação de um *status* social capaz de defender o território da fotografia artística, a criação de um campo editorial voltado especificamente para a fotografia nos parece um primeiro passo nessa direção. As primeiras publicações nesse sentido de que se tem notícia, abrangiam revistas, jornais especializados, e também um espaço na imprensa geral. Na maioria das vezes, essas publicações se voltavam para informações técnicas sobre a prática fotográfica para a formação de novos praticantes, quisessem eles seguir a fotografia de forma amadora ou profissional. Existia também uma associação dessas publicações com os fabricantes de materiais fotográficos, que muitas vezes eram seus patrocinadores (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 53-55).

Acompanhar as publicações sobre fotografia nesse período nos leva a seguir duas vias: a das publicações especializadas, algumas vezes filiadas a fotoclubes, e as publicações sobre fotografia que surgiram dentro da grande imprensa, buscando, muitas vezes, responder à demanda de interesse pelo assunto de seu público leitor.

Alguns periódicos⁴

O periódico paulistano especializado em fotografia mais antigo já registrado é a *Revista Photographica*, lançada em 1909. Segundo Camargo e Mendes, foi uma revista voltada para a fotografia amadorística. Logo no início, ainda no primeiro ano de existência, a revista lança um concurso fotográfico, procedimento bastante comum em revistas estrangeiras desse gênero, que visava estimular a prática desse tipo de fotografia entre seus leitores.

Em 1919, surge a *Ilustração Photographica*, revista mensal que se propõe científica, voltada para o ensino da fotografia e artes correlatas. Este seria o mais antigo periódico relacionado a um fornecedor de materiais fotográficos, a Casa Stück, de Oto Stück. Esteve sob a direção de A. de Barros Lobo, que atuava como fotógrafo na imprensa local nesse início da década de 1910.

Tratava não só de assuntos técnicos e de difusão de produtos e da fórmula dos concursos para leitores com temas como o retrato e a paisagem, mas também se voltava para assuntos mais amplos e de interesse social, como a necessidade de uma associação de classe e legislação sobre direitos autorais e serviços de consultas gratuitas. A pauta da revista mostra que seu público-alvo se dividia entre profissionais e amadores.

Barros Lobo deu à revista um panorama mais complexo, com preocupações de ordem trabalhista, se propondo a defender uma classe, ou melhor, duas classes: a dos fotógrafos profissionais do Brasil, e dos amadores. Espantava-se por ainda não existir no país uma associação de fotógrafos, um clube de amadores. As fotografias da revista seguiam um padrão adotado pelos fotoamadores, o que foi definido como mais apropriado à arte fotográfica, revelando, com isso, sua filiação ao pictorialismo.

Em 1926, Renato Corvello lança a *Revista Brasileira de Photographia*, publicação que vai contar com a participação de vários fotoamadores, muitos deles profissionais liberais, destacadamente advogados. Fazem parte do grupo Renato Porchat, Cintra Gordinho, Valêncio de Barros e outros. Em 1934, surge a *Agfa Novidades*, periódico bimensal, sob o comando de Rudolf Ormin Freudenfeld. Destaca-se a ligação com setores do comércio e da indústria.

Foi com base na movimentação em torno da *Revista Brasileira de Photographia* que surgiu o fotoclube Sociedade Paulista de Photographia, organizado após uma excursão fotográfica, a primeira que se tem notícia em São Paulo, no dia 21 de abril de 1926, tendo como tema o Horto Florestal. Foi o primeiro fotoclube paulistano, se constituindo como um espaço de troca de informações voltadas para a fotografia⁵.

Em 1927, a Sociedade Paulista de Photographia realiza seu primeiro Salão de Arte Fotográfica, mesmo ano em que assume a direção, Valêncio de Barros. Em 1929, lançam sua revista *Sombra e Luzes*, na qual participavam alguns de seus membros.

Nessas primeiras publicações, a constante eram os artigos que ensinavam a utilizar os aparatos mecânicos possíveis de serem encontrados à venda em lojas especializadas, e técnicas para melhor utilização dos químicos, papéis sensíveis e filmes. Apesar de o ensino da técnica pictorialista estar presente nas instruções para a realização da fotografia, o que parece ter estado em primeiro lugar era a necessidade de um meio de comunicação que pudesse ensinar aos interessados a prática com o equipamento fotográfico, o que nos leva a acreditar que existia a demanda por esse tipo de publicação. No entanto, ainda é pouco o que sabemos sobre a produção dos amadores desse período, além de uma genérica filiação ao pictorialismo.

Na década de 1930, o *Suplemento em Rotogravura*, do Estado de S. Paulo, lança a “Página dos Amadores”, iniciativa que parece ter tido a intenção de atrair novos leitores atendendo a essa demanda que identificamos acima.

Em setembro de 1936, publicou uma nota nesse sentido:

Os sentimentos artísticos, tão comuns em nosso povo, manifesta-se por todos os meios. Não somos apenas um paiz de poetas, como já foi dito; somos também um paiz de músicos, de cantores, de declamadores, de pintores, etc. [...]. Há no momento uma grande febre fotográfica, com os

primeiros entusiasmos turísticos de nossa gente, as câmaras escuras entraram na moda, as objetivas faíscam diante de perspectivas e grupos, ouvem-se o estalido secco de chapa batidas e grande fitas de celuloide inundam as casas que trabalham em revelações fotográficas (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 58).

Foi também o *Suplemento em Rotogravura* que, em janeiro de 1938, noticiou a exposição do fotoamador Benjamin Hunnicut. As imagens que registram essa exposição nos mostram centenas de trabalhos reunidos que indicam uma produção muito distante do instantâneo, dominando o recurso da pose e cenas rurais, com estradas e imagens de animais, confirmando essa generalização do pictorialismo.

Pela pouca informação que temos sobre o perfil do fotoamador nesse momento, acabamos nos apoiando nas figuras que são citadas nas publicações, e assim constatando que, na maioria das vezes, são profissionais liberais com formação acadêmica (Direito, Engenharia, Medicina), ou ainda pertencentes a setores técnicos em que a fotografia incorporava-se rapidamente, cujo contato com a técnica fotográfica fazia-se na prática, como no caso dos médicos e técnicos de Medicina, pois em alguns casos a fotografia já fazia parte de instituições, caso da Escola Politécnica, que havia incluído a fotografia em seu currículo no período entre 1900-1903, com previsão de exercícios práticos (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 60).

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

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

O trecho escolhido evidencia a distinção que seu autor faz do técnico, destacado como “notável”, do artista que é capaz de mostrar a natureza por meio de “um

temperamento”, de lhe conferir “significação” e ser “expressivo”. A descrição das imagens as aproxima da pintura de maior divulgação e aceitação no período: paisagens bucólicas rurais. O tema urbano surge como um “pormenor architectonico”, não sendo o tema central da imagem.

Como salienta André Rouillé, a paisagem dos pictorialistas é mais próxima de uma pintura neoclássica, em decadência já no começo do século XX, do que de uma paisagem impressionista, que englobava o presente em transformação dos homens e das cidades, com a incorporação dos trens, dos navios, casas, fábricas e máquinas. As paisagens pictorialistas são silenciosas porque buscam se afastar, porque desviam das novidades modernas.

Essas novas visibilidades produzidas pelo presente são ignoradas pelos pictorialistas, em muito por serem entendidas por esses como triviais, populares demais para pertencerem à arte, marcadas demais pela modernidade (ROUILLÉ, 2009, p. 254). Mas, principalmente por estar distante da verdadeira preocupação dos pictorialistas, a interpretação, que no trecho destacado acima podemos identificar na menção ao “temperamento”, “significação” que o fotógrafo foi capaz de dar à natureza.

A presença de mediadores

Dentro desse processo de criação de um campo para a fotografia-artística, destacamos a importância de mediadores, personagens que se destacaram em razão da sua atuação em instâncias de poder e de veículos de informação, ou ainda por sua mobilidade no circuito onde se dava a disputa da fotografia por um lugar junto às artes. Destacaremos alguns desses mediadores, buscando pontuar sua contribuição.

Com relação à informação sobre a fotografia na grande imprensa, é indispensável a figura de José Medina. No final da década de 1930, Medina foi responsável por uma contribuição regular no *Diário de S. Paulo*, como jornalista especializado em fotografia⁶. No entanto, nos interessa mais aqui sua contribuição como radialista, em uma experiência que até o momento, pode ser apontada como inédita.

Tendo atuado em várias áreas, como importação e comércio de produtos fotográficos, com grande e importante produção no cinema brasileiro, em 1932, Medina entra para o rádio, a convite de Otávio Gabus Mendes. Dessa parceria surge, em 1939, *Instantâneos no Ar*, um programa de rádio sobre fotografia que foi ao ar diariamente no começo da noite⁷. Foi um empreendimento que congregou dois dos símbolos da modernidade, da rapidez de acesso à informação: o rádio e a fotografia.

Em depoimento recolhido por Elizabeth Carmona Leite, em *A produção radiofônica paulista nas décadas de 40 e 50*⁸, Medina conta:

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

Medina declara, ainda, que o programa se manteve no ar por um ano e meio. Por intermédio de seu depoimento, podemos entender que apesar de único em sua forma de difusão, o programa cumpria o que as revistas e jornais especializados tinham como meta, ou seja, atendia ao interesse do público amador no que se referia à informação sobre como fazer uma fotografia artística. Em determinado momento, além da presença de Benedito Junqueira Duarte, contou também com a presença de seu filho recém-formado em Química: “então ele fazia a parte química da fotografia e eu fazia a parte ótica, a parte puramente fotográfica. E foi aí que começaram a aparecer uma porção de amadores fazendo perguntas, etc.” (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 66-67).

Nesse momento, em concordância com o interesse pela fotografia por um número cada vez maior de amadores, junto às publicações, ao programa de rádio de Medina, podemos incorporar ainda os encontros informais que tiveram lugar na loja de produtos fotográficos Foto Dominadora, na Rua São Bento, propriedade de Antonio Gomes de Oliveira e Lourival Bastos Cordeiro, como exercendo a função de um ponto de reunião que congregava os amadores que queriam discutir fotografia na cidade.

No segundo número do *Foto Cine Clube Bandeirante Boletim*, em junho de 1946, aparece uma pequena nota sobre a volta de Medina ao clube, depois de algum tempo afastado do meio fotográfico por se dedicar ao rádio. A nota esclarece que sua volta merece atenção por ser Medina intimamente ligado à história da fotografia em São Paulo:

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

Quando da fundação do Foto Clube Bandeirante, em 29 de abril de 1939, José Medina foi votado para ser o diretor técnico do clube, na formação da primeira diretoria. Também fez parte dessa primeira diretoria, como vice-presidente, Benedito Junqueira Duarte.

Segundo Rubens Fernandes Jr., em seu texto *B. J. Duarte. Invenção e modernidade na fotografia documental* (2007), o nome de Benedito Junqueira Duarte não é muito conhecido das novas gerações, pois seu trabalho até agora não teve o reconhecimento devido e sua importância ressaltada no panorama da fotografia paulistana.

Realmente, é difícil estudar a fotografia feita em São Paulo sem passar por B. J. Duarte. Sua educação em fotografia começou cedo, aos dez anos de idade, quando foi escolhido pelo tio, entre os sobrinhos homens, para receber a educação em sua área de trabalho, a fotografia. José Ferreira Guimarães⁹, o Tio Gui, morava em Paris na década de 1920, quando leva Benedito para morar com ele.

De volta a São Paulo, entre os anos de 1929 e 1933, trabalhou como repórter fotográfico para o jornal *Diário Nacional*, órgão oficial do Partido Democrático, cujo redator-chefe era seu irmão, Paulo Duarte. Nesse período, conhece o trabalho de muitos fotógrafos da imprensa, inclusive o de Aurélio Becherini, pioneiro do fotojornalismo, cujo arquivo terá acesso alguns anos mais tarde, em 1935, quando já diretor do recém-criado Departamento de Cultura do Estado de São Paulo, que adquire o arquivo de Becherini com a intenção de preservá-lo.

Segundo Camargo e Mendes, a primeira exposição individual de que se tem notícia em São Paulo, desvinculada da estrutura comercial do estúdio, foi a de B. J. Duarte, em 1930. Foi organizada pelo próprio fotógrafo no hall do edifício da Bolsa de Mercadorias, na Rua São Bento, e mereceu um artigo na imprensa escrito por Mário de Andrade. O fato merece destaque, pois no momento não era comum exposições individuais na cidade.

B. J. Duarte também circulava entre a intelectualidade paulistana, e teve a oportunidade de retratar Olívia Guedes Penteadó, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Alcântara Machado, Di Cavalcanti, Barão de Itararé, Lasar Segall, entre outros. Em 1935, foi convidado para integrar um projeto inovador na imprensa brasileira: *Revista S. Paulo*, lançado pelo então governador de São Paulo, Armando Salles de Oliveira. Na redação da revista encontramos Menotti Del Picchia, Cassiano Ricardo, Leven Vampré, Osmar Pimentel, Francisco Carlos de Castro Neves. Na divisão de fotografia, Theodor Preising e B. J. Duarte. Na direção de arte Lívio Abramo, que geralmente recebia as fotografias e fazia as fotomontagens.

Segundo Fernandes Júnior, a experiência da *Revista S. Paulo* foi a primeira que reconheceu o valor informativo e didático da imagem fotográfica, pois articulava de maneira inovadora, texto e imagem. A concepção da revista estava em sintonia com o que se produzia na Europa, como a revista francesa *Vu*. Mas também se assemelhava a publicações propagandísticas desse período, seja da Alemanha nazista, seja da União Soviética socialista. Em São Paulo, num período de patriotismo exaltado baseado na ordem educação, trabalho, família e progresso, “podemos perceber a força das imagens articuladas

numa sintaxe completamente nova para as artes gráficas daquele momento” (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 16).

No entanto, percebemos que esse diálogo com o que acontecia fora do país não era recorrente. Segundo Camargo e Mendes, chama atenção a baixa referência a fotógrafos, movimentos e instituições estrangeiras. J. B. Duarte evidenciou esse isolamento paulistano em 1939, no artigo “O Salão de Maio e a fotografia”, publicado no *Suplemento em Rotogravura*, em que propunha a inclusão da fotografia no 1º Salão de Maio¹⁰, dedicado às artes plásticas, além de lamentar a falta de memória sobre a prática fotográfica de São Paulo.

A intenção de Duarte não parece ser a de argumentação em torno do valor artístico da fotografia, mas a de evidenciar uma atitude estratégica que estimulasse o interesse pela fotografia. Sendo assim, o foco do artigo é apontar o quadro de desinformação com relação à prática fotografia na cidade e, nesse sentido, apontava também para a importância artística de fotógrafos internacionais como Edward Steichen, Man Ray¹¹ e Abbé (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 47 e 68).

Anos mais tarde, em 1940, quando exercia o cargo de chefe do Setor de Iconografia da Prefeitura de São Paulo, B. J. Duarte será o responsável por informar o então prefeito Prestes Maia¹² sobre quem era o Bandeirante, para que esse permitisse a realização do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, que aconteceu em 1942, com exposição na Galeria Prestes Maia.

Foi durante os trabalhos de preparação do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica, promovido pelo Foto Cine Clube Bandeirante no ano de 1942, que Valêncio de Barros foi convidado para orientar a diretoria. Àquela altura, Valêncio de Barros era um amador de renome, reconhecido no país, ex-presidente da primeira tentativa de criação de um fotoclube na cidade, a Sociedade Paulista de Fotografia (FEITOSA, 2013, p. 21). A presença de Valêncio de Barros no início do Foto Cine Clube Bandeirante foi bastante forte, sendo responsável por uma série de artigos sobre a questão da fotografia como arte, defendendo veementemente a prática do pictorialismo.

Como exemplo de sua atuação como articulista do *Foto Cine Clube Bandeirante Boletim*, temos “As lições do Salão”, de fevereiro de 1947, em que Valêncio considera os salões de fotografia como uma escola, como um ponto de convergência dos melhores trabalhos de várias partes do mundo. Comenta a crítica ao V Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, promovido pelo FCCB, feita por um crítico do jornal *O Estado de S. Paulo*. O crítico do V Salão dizia que o que foi mostrado na exposição era o exemplo de que a fotografia artística brasileira se encontrava estagnada por uma série de motivos: a) falta de laboratórios particulares que dessem liberdade para o fotógrafo; b) falta de autocrítica aguda que os force a desenvolver sua cultura técnica e artística.

Barros aponta essas críticas como pontos de referência para mudanças necessárias ao clube, salientando que este não deveria aceitar tantas obras de um mesmo artista:

Uma fotografia artística não é coisa que se possa fabricar em série de dez por ano [...]. Não é o 'aperte o botão, que o resto nós faremos' das casas comerciais, especializadas em cópias e ampliações [...]. É trabalho que exige meditação, paciência, bom gosto, inteligência, conhecimento de leis que não devem ser violadas. Toda obra de arte, seja pintura, poesia, música ou fotografia visa expressar e transmitir uma emoção. O artista tem que se exprimir com clareza e segurança, para transmitir a sua ideia e despertar as emoções que essa ideia pode conter. Alguém já definiu a arte como 'uma emoção que passa pelo pensamento e se fixa na forma (BARROS, 1947, p. 5).

Barros ressalta aqui os elementos que devem constituir padrão de valor: concepção, composição, expressão, desenho, cor e técnica. E completa:

A fotografia não ambiciona galgar os majestosos píncaros das grandes artes, como a pintura. Contenta-se em alinhar-se entre as suas irmãs mais modestas, as artes menores do claro – escuro (BARROS, 1947, p. 5).

A presença de Valêncio de Barros no FCCB, respondendo às críticas, seja para combatê-las seja para reforçá-las, era respeitada como uma autoridade no que dizia respeito às regras para uma boa fotografia artística, nos moldes pictóricos.

São muitas as presenças de mediadores nesse processo de criação de um espaço para a fotografia artística na cidade de São Paulo, e em grande medida, na criação do Foto Cine Clube Bandeirante nesses anos que se estendem de 1930 a 1950. Além de José Medina, J. B. Duarte, Valêncio de Barros, diretamente envolvidos tanto com as questões da fotografia artística no espaço da cidade quanto com o FCCB, podemos citar participações mais pontuais como a do prefeito Prestes Maia, do engenheiro e diretor do Departamento Municipal de Cultura, Francisco Patti, e do crítico Sérgio Milliet, presentes nos eventos do clube, como os salões internacionais e as comemorações de aniversário, que chegavam a durar até três dias, com palestras na Biblioteca Municipal, exibição de filmes feitos dos encontros dos associados, coquetéis e almoços na sede, excursões a cidades vizinhas a São Paulo, a convite de prefeitos.

O início do Foto Cine Clube Bandeirante no cenário paulista

A presença da imagem no dia a dia da cidade aumentava substancialmente em finais dos anos de 1930. Muito se deveu à expansão do uso da imagem pela imprensa brasileira, que se manteve contínua até os anos de 1950. A demanda por informação pode ser

apontada como consequência de fatores como as novas revistas especializadas e também em razão da contribuição de profissionais imigrados. O grande público passou a contar com um espaço cada vez maior para o jornalismo ilustrado, o fotojornalismo, mediante veículos de grande aceitação do público, como a revista *O Cruzeiro* (1928-1975) e *Manchete* (1952).

As revistas ilustradas¹³ respondiam a uma demanda da sociedade das camadas médias, no que se referia a entretenimento e informação, e tornou-se um espaço de diálogo entre a pintura e a fotografia, de maneira diferenciada. Além disso, nessas revistas, a fotografia estava dividindo espaço com outras imagens, como a charge e a publicidade, compondo, assim, uma nova cultura visual. Dessa maneira, a fotografia ajudava a construir uma nova imagem do indivíduo no espaço público, uma nova forma de sociabilidade e de consumo modernos na sociedade urbana brasileira. Segundo Charles Monteiro (2011, p. 1), “Fazer-se fotografar, consumir imagens e produtos era uma forma de distinção social em uma cidade em processo de crescimento e modernização”.

Com relação à fotografia amadora, faltava ainda um lugar que pudesse congrega o ensino, já que a questão da difusão da prática fotográfica implicava, também, na criação de um espaço onde essa prática pudesse ser ensinada, discutida em grupo. Camargo e Mendes ressaltam que, desde o século XIX, as opções de aprendizado para os amadores eram, de modo geral, restritas a prática de ateliê profissional, aprendizagem de manejo mínimo quando da compra de aparelhos e por intermédio de manuais, mais permanente e uniformizadora.

O interesse diversificado pela fotografia durante a segunda metade da década de 1930 fez ressurgir a ideia de criação de um fotoclube como forma de suprir a necessidade apontada, por exemplo, por José Medina e B. J. Duarte, de um lugar que congregasse informação, educação e difusão da fotografia paulista, identificada nas reuniões informais que aconteciam na Foto Dominadora. Desse grupo surgiu a proposta de fundar um fotoclube, depois de correr entre os amigos listas de adesão, que no final contava com mais de cem assinaturas, entre as quais as de Valêncio de Barros, José Medina, J. B. Duarte, José Yalenti, Alfredo Penteado Filho, Antonio Gomes de Oliveira e Lourival Bastos Cordeiro (FEITOSA, 2013, p. 13).

José Donatti, 1º secretário e fundador do clube, explica o nome escolhido:

Por que Bandeirante? Era sinônimo de paulista; foram os paulistas que desbravaram os sertões do Brasil, e novos bandeirantes iriam ser estes outros paulistas que propunham a levantar esta bandeira: propagar e aperfeiçoar, desvendando ao Brasil a arte da fotográfica para com isso vencer a indiferença, a descrença e o desconhecimento da crítica e do público sobre o que era, verdadeiramente, a arte fotográfica (DONATTI, 1961 apud FEITOSA, 2013, p. 13).

Com metas bastante audaciosas, o Bandeirante começa suas atividades, congregando interesses com relação à fotografia amadora, conquistando espaço e notoriedade nas décadas de 1940 e 1950 como instituição defensora da fotografia como forma autônoma de arte, inserindo pouco a pouco a fotografia no circuito das artes.

Nesses primeiros anos de funcionamento, a produção fotográfica do Bandeirante foi dominada pelo pictorialismo, ensinando e incentivando a prática de processos bastante complicados como o bromóleo e a goma bicromatada. Os nomes de maior destaque nesse momento são Valêncio de Barros, Carlos Quirino Simões e Guilherme Malfatti.

No ano de 1946 (oito anos depois de sua fundação), o Bandeirante começou a publicar o *Foto Cine Clube Bandeirante Boletim*, publicação mensal que noticiava as atividades do clube e ainda trazia artigos sobre fotografia e sua forma artística, dando ao periódico um caráter intencionalmente pedagógico.

Segundo Feitosa (2013), o Boletim era uma revista avançada e cara para a época, tinha apenas oito páginas, sem capa, com fotos somente na primeira e última página. Para poder ser impressa, contava com bons patrocinadores, como Mesbla, Kosmos Foto, S/A Panamericana de Materiais Fotográficos e Fotótica, loja de um de seus sócios-fundadores, Desidério Farkas, pai de Tomas Farkas, que manteria sua parceria com a publicação do Boletim até seu último número, em 1982 (FEITOSA, 2013, p. 116)¹⁴.

Ao longo dos anos, o *Foto Cine Clube Bandeirante Boletim* sofreu várias mudanças, tanto em sua estrutura física quanto em seu conteúdo. Se nos primeiros números existia a defesa da prática do pictorialismo, sem que interferissem dúvidas quanto à sua validade como forma promotora da arte na fotografia, a partir de 1948 começaram a surgir mudanças de enfoque que trouxeram à discussão a validade desse tipo de produção para o tempo presente.

Passam a ser traduzidos e adaptados artigos de revistas de associações internacionais¹⁵, não mais com a intenção de estabelecer parcerias que reafirmassem o dogma pictorialista que deu o tom da publicação até o momento, mas artigos que imputavam dúvidas sobre a maneira de expressar dos amadores nos fotoclubes.

Em novembro de 1948, encontramos o artigo intitulado “A missão e o campo de ação da fotografia moderna”, do húngaro Tibor de Csorgeo. É a primeira vez que localizamos no boletim o termo “fotografia moderna”.

Entre o título do artigo e o corpo do texto está uma nota introdutória que explica quem é o autor e qual o objetivo do artigo. Csorgeo é apresentado como um artista-fotógrafo (termo utilizado constantemente no boletim) que vinha ao Brasil pela primeira vez para expor no VII Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, idealizado pelo FCCB. Em seguida, encontra-se o comentário de que o artigo em questão foi transcrito da revista “PHOTO-SERVICE”, terminando com um pequeno resumo deste.

O artigo de Csorgeo propõe uma caracterização do que seria uma fotografia moderna, partindo de uma crítica à fotografia pictorialista, marcando entre ambas o tempo como identificador da modernidade exigida pelo presente em contraposição ao modelo ultrapassado vindo do século XIX, o pictorialismo. O pictorialismo é reprovado por usar artifícios, criar fantasias, ao passo que o que realmente chama a atenção do homem moderno é uma imagem fotográfica “honesta”:

No que diz respeito à execução técnica de uma fotografia moderna, uma tendência muito homogeneia se impoz: tanto quanto possível trabalhar sem artifícios, sem retoques muito visíveis. A técnica da imagem fotográfica deve ser, antes de tudo, honesta. É permitido corrigir um pouco o resultado, mas falsificar toda uma série de luzes na imagem, ou o sol, ou formas humanas, não! Isso provocará infalivelmente, uma impressão de irrealdade ou constrangimento no observador de hoje, realista no bom sentido da palavra. Em passado ainda recente, os fotógrafos de primeira plana combinavam em uma só imagem, 4 ou 5 negativos. Os elementos destas imagens eram postos de forma tão irrepreensível, que o artifício se torna flagrante. A fusão era demasiadamente bela... Atualmente também se pode combinar varias fotografias, numa foto-montagem; mas isso se faz honestamente, abertamente, geralmente combinando-se elementos de tonalidades diferentes para acentuar a multiplicidade. Eis, justamente, onde está a diferença: Tanto quanto, antes, se procurava – sem que nem sempre se conseguia – encobrir, por todos os meios, os processos utilizados, tanto a arte moderna evita se mostrar misteriosa, procurando, ao contrário, tornar conhecida não só a intenção do artista como a sua maneira de proceder (CSORGEO, 1948, p. 9).

No boletim, a crítica ao pictorialismo aparece já no mês de setembro, no número 29, com o artigo “O que vem a ser uma boa fotografia?”, de R. M. Fanstone. Nesse artigo, o autor ressalta a importância de o fotógrafo saber exatamente qual a finalidade de seu trabalho. A fotografia deveria contar uma história de forma muito clara, com detalhes que cumprissem esse fim, sem tornarem-se supérfluos a ponto de confundir o observador. Contudo, não foi feita nenhuma comparação entre o pictorialismo e a fotografia moderna.

No próprio texto de Csorgeo (1948, p. 9), logo no primeiro parágrafo, fica evidente que não existia uma ideia clara do que era essa fotografia que começavam a chamar de moderna: “Ainda não se definiu exatamente qual é o campo da fotografia artística verdadeiramente moderna, nem foi traçada sua linha de demarcação com a arte pictórica” (CSORGEO, 1948, p. 9). Após essas publicações, pouco a pouco a crítica ao pictorialismo se tornou um tema presente nos artigos traduzidos do *BFC*, entre os anos de 1948 e 1951.

Essa falta de clareza sobre o que era, o que deveria combater, como deveria ser concebida e praticada essa fotografia moderna acaba sendo perceptível nos artigos desse período, ficando ainda mais evidente se comparados aos primeiros editoriais do *BFC*. Se tomarmos os discursos dos artigos “ao pé da letra”, tendemos a acreditar em uma cisão entre pictorialista e moderno dentro da produção fotográfica do FCCB, e que a fotografia

moderna se definiu em contraposição ao pictorialismo pelo uso do que ficou comum afirmar, das especificidades das técnicas fotográficas, influenciados pela tendência das vanguardas europeias dos anos de 1920¹⁶.

No entanto, esse tipo de análise se amplia ao percebermos a multiplicidade de interesses e noções que uma produção coletiva apresenta quando quer se configurar dentro do âmbito do artístico e do moderno. Em um primeiro momento, quando da fundação do FCCB, a questão central era defender a fotografia enquanto arte. Isso foi o que buscaram os fotoclubes desde o século XIX. Dessa forma, o FCCB inicia suas atividades como um clube que produzia fotografia pictórica.

Pouco a pouco, os associados do Bandeirante envolvidos diretamente com sua administração (como José Yalenti e Eduardo Salvatore) perceberam que insistir em um modelo de fotografia próprio do século XIX era perder justamente o espaço que desejavam criar para a fotografia no circuito artístico, espaço esse que já se manifestara com os salões anuais, que começam sendo locais e logo se tornam internacionais.

No entanto, essa mudança da estética fotográfica no clube não se deu de forma clara, com a adesão de todos os membros, ou seja, dentro do próprio clube não existia consenso sobre a forma que deveriam adotar para a fotografia.

Tomamos como exemplo o editorial, chamado de “Nota do Mês”, do primeiro volume do *BFC*, de maio de 1946, escrito por Eduardo Salvatore. Nesse editorial que inaugura a publicação do clube, Salvatore parabeniza a atenção que a mídia finalmente deu ao IV Salão Paulista de Arte Fotográfica, rompendo com a indiferença que até então a imprensa vinha mantendo com relação à “arte fotográfica”.

Essa indiferença, segundo Salvatore, era devida ao preconceito ainda vigente no senso comum, de ver a fotografia apenas como um processo mecânico, e não como uma forma de arte independente e completa. Finalmente, os grandes jornais da capital, por iniciativa própria, tinham documentado a abertura do IV Salão, e feito amplas reportagens e artigos que contaram com a apreciação de críticos especializados¹⁷.

Nesse ponto, Salvatore salienta que nem sempre se há de concordar com os conceitos e pontos de vista apresentados por essa crítica, já que esta, na maioria das vezes, reflete uma “tendência da época”, que “apenas julgam bom o que é moderno, quando muita coisa ótima é taxada de acadêmica ou passadista” (SALVATORE, 1946, p.1). Mas finaliza dizendo que, concordando ou não com a crítica, o que interessava naquele momento era o fato dela ter passado a existir. Quanto ao fato de ser “moderno” ou “passadista”, era uma “simples questão de pontos de vista que jamais poderão se conciliar” (SALVATORE, 1946, p.1).

Já no ano de 1951, o que aparecia como indicação da ideia de uma fotografia moderna, posta em oposição a uma fotografia passadista, também nomeada acadêmica,

concretiza-se em outro texto de Eduardo Salvatore: “Considerações sobre o Momento Fotográfico” (SALVTORE, 1951, p. 7).

Acompanhando o estabelecimento da fotografia moderna no clube, Salvatore mostrou-se crítico da fotografia pictórica, acentuando uma dualidade entre as vertentes em questão. Desse modo, classifica a mentalidade pictórica como antiga, de imitação da pintura acadêmica, e a moderna seria mais vigorosa, cheia de vida e de humanidade, com ângulos e jogos de luzes audazes, usufruindo do processo fotográfico todas as características que lhes são próprias e inconfundíveis.

A mudança de opinião quanto à qualificação dessas duas tendências, por parte de Salvatore torna-se uma pista que localiza a divulgação da prática fotográfica que fosse mais adequada ao período. Valendo-nos dos artigos citados, podemos matizar uma gradual mudança de posicionamento quanto ao estatuto do artístico na fotografia, que se afasta do pictórico enquanto desatualizado e se aproxima do moderno enquanto novidade. Assim, os dois termos – “pictorialismo” e “moderno” – possuem intenções e especificidades diferentes em momentos diferentes, não podendo ser tomados como definições totalizadoras dessas práticas.

“Arte não é fotografia!”

[...] A arte que mesmo tirando os seus temas do mundo objetivo, desenvolve-se em comparações afastadas, exageradas, sem exatidão aparente, ou indica os objetos, como um universal, sem delimitação qualificativa nenhuma, tem o poder de nos conduzir a essa idealização livre, musical. [...]

Fujamos da natureza! Só assim a arte não se ressentirá da ridícula fraqueza da fotografia...colorida.

(ANDRADE, [1986 ou 1987], p. 24)

Muito ainda falta por pesquisar sobre a relação que teve a fotografia do Bandeirante com as questões da modernidade na cidade de São Paulo, principalmente no campo cultural. Por exemplo, porque em 1930 foi buscada uma forma de sociabilidade que havia tido seu auge no século XIX, como são os fotoclubes, para ensinar, aprender, praticar e divulgar a fotografia artística? Por que a fotografia chamada de moderna aconteceu no interior do fotoclube e somente a partir das décadas de 1940/1950? Esse artigo tem como finalidade justamente tentar entender um pouco mais essas colocações, tendo em vista as particularidades nacionais, e mais ainda locais, já que tratou especificamente da cidade de São Paulo.

Segundo Charles Monteiro:

Foi a partir do modernismo que o status da fotografia foi reconhecido como uma nova de arte, pois até então havia se dado mais destaque ao seu aspecto técnico e mecânico em detrimento de seu caráter interpretativo do real. (MONTEIRO, 2011, p. 1).

No entanto, quando pensamos no grande marco do movimento modernista em São Paulo, a Semana de 1922, não encontramos referência à fotografia como arte.

Em sua apresentação da 5ª edição do livro de Aracy Amaral, *Artes Plásticas na Semana de 22*, Tadeu Chiarelli ressalta a importância do trabalho de Amaral para a historiografia artística brasileira, pois até o ano de sua primeira publicação 1970, a questão modernista havia sido analisada com mais atenção em sua repercussão no campo literário, fazendo referências parciais ao papel das artes plásticas naquele momento. Amaral enfatiza a inegável importância das artes plásticas na formulação do movimento modernista.

Em 2012, depois de noventa anos da Semana de 22, várias publicações tentam dar conta da extensão e importância do evento para as artes em geral, mas pouco se fala sobre as ausências que, segundo Rubens Fernandes Júnior (2012), se tornam mais evidentes com o distanciamento no tempo. A fotografia não apareceu na Semana de 22.

Se, como aponta Amaral em sua “Introdução”, o objetivo da Semana era a derrubada de todos os cânones que legitimavam até aquele momento as criações artísticas, tendo esse objetivo destrutivo o caráter de trazer mais tarde o direito permanente à pesquisa estética, a atualização de uma inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional, por algum motivo a fotografia não entrava nesse programa de renovação, não era entendida com potencialidades para desenvolver pesquisas estéticas e pertencer ao programa de atualização da inteligência artística nacional.

Em muitos dos intelectuais que participaram do movimento encontramos referências periféricas à fotografia, relacionando-a com a “fraqueza” da cópia da realidade, que impossibilita a não exatidão, o exagero, o não delimitado, a idealização livre, necessárias à arte, como vemos em Mário de Andrade¹⁸ em seu “Prefácio Interessantíssimo”, citado acima.

Pietro Maria Bardi, em seu livro *Em torno da fotografia no Brasil*, assinala que Oswald de Andrade, nos anos de 1920, quando queria se desfazer dos “artistas acadêmicos”, dizia: “Arte não é fotografia! Arte é expressão e símbolo comovido!” (BARDI, 1987, p. 44). Fosse nas artes plásticas, fosse na literatura, o problema era ser comparado com a fotografia. Nos dois casos exemplifica-se a correspondência feita na época entre fotografia e cópia do real, ausência de criação.

Diferente da relação que mantiveram com o cinema. Apesar de também não figurar na Semana de 22, para os modernistas a tecnologia com potencialidades para criar arte

moderna no começo do século XX era o cinematógrafo, a modernidade do cinematógrafo (Perola White) em contraposição ao romantismo sentimental do teatro de fins do século XIX (Sarah Bernhardt). Na revista que agregou o núcleo modernista, *Klaxon*¹⁹, Mário de Andrade escreveu:

Klaxon sabe que o cinematógrafo existe. Perola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Perola é raciocínio, instrução, esporte rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Perola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa de nossa época. É preciso observar a lição. (KLAXON apud SCHWARTZ, 1995, p. 215).

Segundo Fernandes Junior (2002, p. 165), se definirmos como uma das principais características da modernidade não só incorporar técnicas, mas ter a intenção de pensar e produzir arte sobre novas bases estéticas, nossos modernistas não foram tão radicais em suas propostas de renovação em direção a uma nova sensibilidade. Mas o cinema foi minimamente apontado como renovador, como artístico. O problema, aparentemente, era com a imagem fotográfica, que não poderia ser artística porque reproduzia a natureza.

Ainda segundo Amaral (1998), é inegável que a Semana de 22 produziu o que chama de “irradiação cultural”, indo, assim, muito além de seus objetivos iniciais, atravessando os anos de 1920, 1930, se desdobrando em realizações culturais como as pesquisas sobre as culturas indígenas e o folclore, a organização do Departamento de Cultura e da Biblioteca Municipal, entre outras. A Semana de 22 pode ser entendida como o início do modernismo.

A fotografia como forma de arte moderna vai surgir no cenário cultural paulistano contemporânea ao movimento concretista e abstrato das artes, às Bienais de Arte Contemporânea. Entendemos que, até chegar nesses anos de 1940 e 1950, a fotografia como forma de arte precisou criar um espaço também por meio do FCCB e seus concursos, salões, excursões, efetuar ações institucionais com o intuito de divulgar a fotografia artística, precisou criar um espaço de debate para as possibilidades estéticas da fotografia, para então desenvolver um modernismo próprio, contemporâneo dos movimentos Concreto e Neoconcreto, pensados em torno de um projeto construtivista, buscando a internacionalização da arte brasileira (COSTA, 2005, p. 3).

Considerações

Buscamos, durante o presente artigo, esboçar um breve panorama das questões que envolveram a criação da fotografia artística na cidade de São Paulo, desde tentativas de

publicações especializadas no começo do século XX, até o estabelecimento do FCCB no cenário cultural e a mudança de foco na discussão da estética fotográfica.

O FCCB constituiu um ideal de moderno de forma ampliada e polissêmica, envolvendo uma série de relações e tensões entre as atividades promovidas pelo clube. O caráter cosmopolita era desejado e vivenciado por meio de intercâmbio com outras associações fotográficas internacionais e com outras instituições envolvidas com o circuito artístico da cidade, como o Departamento Municipal de Cultura, o Setor de Iconografia, a Biblioteca Mário de Andrade.

Essa mudança de produção que ressaltamos no Bandeirante teve seu início em meados dos anos de 1940 e se estendeu até os anos de 1950, conformando o que Helouise Costa e Renato Rodriguez da Silva (2004) chamaram de primeira etapa da fotografia moderna brasileira. O que encontramos nesse momento é a tentativa de abrir espaço para possibilidades de construção de uma nova linguagem para a fotografia que, nesse período, centra-se na questão da visão pessoal, da intuição, na busca por novos ângulos, sem contanto se configurar em um projeto definido.

Alguns dos nomes mais conhecidos desse começo são José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca. Arelada às novas concepções da fotografia estava a necessidade de colocar essas atuais produções, experimentais, nos circuitos artísticos da cidade, principalmente com os novos, como as Bienais. Geraldo de Barros foi o principal articulador da participação do FCCB na sala de fotografia da II Bienal de São Paulo, em 1954.

O ambiente do fotoclube, sendo retomado e discutido de maneira mais ampliada e em conexão com outros órgãos da sociedade, nos possibilita também a retomada de discussões teóricas sobre a fotografia, como a questão de seu estatuto artístico. Nossa intenção, aqui, foi somente pontuar alguns desses pontos de conexão nos quais a fotografia tomou postura de embate por um espaço no circuito de criações artísticas. Nossa pretensão foi, portanto, desenvolver mais profundamente essas questões, numa tentativa de contribuir para o entendimento desse emaranhado de produções fotográficas que compõe a trajetória da fotografia no Brasil.

Recebido em 30/8/2013

Aprovado em 3/12/2013

NOTAS:

¹ Rouillé especifica uma distinção entre uma noção de arte que teria o artista e outra que teria o fotógrafo. Em vez de decretar um antagonismo essencial ou uma harmonia pouco provável entre a arte e a fotografia, o autor estabelece que as práticas fotográficas – que de uma maneira ou de outra mantêm um vínculo com uma noção de arte – oscilam entre duas posições distintas, de um lado a arte dos fotógrafos e de outro a fotografia dos artistas (ROUILLÉ, 2009, p. 231-332).

² Referimo-nos ao trabalho de Ulpiano Bezerra de Menezes, “Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares.”

³ Ainda segundo depoimento de seu neto, depois de sua morte, em 1927, foram encontradas duas caixas de bacalhau cheias de chapas fotográficas feitas por Calixto, por seu filho e seu genro, material que infelizmente se perdeu (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 33).

⁴ Para podermos acompanhar as publicações sobre fotografia no começo do século XX, seguiremos o trabalho realizado por Mônica Junqueira de Camargo e Ricardo Mendes, *Fotografia. Cultura e fotografia paulistana no século XX*, publicação de 1992, que congrega o maior número de informações sobre o assunto. Também o livro de Ricardo Mendes, *Pensamento Crítico em Fotografia. Antologia Brasil – 1890-1930*, de 2013, que traz uma antologia de publicações que tratam da fotografia e a discussão sobre a arte.

⁵ As tentativas anteriores de constituição de fotoclube em São Paulo datam da última década do século XIX. Em 1890, numa iniciativa que aparentemente não terá desdobramentos, Víctor Vergueiro Steidel, empresário do setor gráfico, forma o Club dos Amadores Photógraphos. Em 1900, surge o Photo Cub, que também terá vida curta (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 57).

⁶ Camargo e Mendes afirmam não ter localizado essa publicação de Medina, mas salientam que sua existência foi afirmada no depoimento de Maria Rita Galvão, em seu livro *Crônicas do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975, p. 212. (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 65).

⁷ Camargo e Mendes ressaltam que, em razão da irregularidade da publicação da programação de rádio no imprensa, fica difícil estabelecer as datas de veiculação do programa. Por meio de jornais (que não são especificados), os autores verificaram que a transmissão foi feita de terça a sábado, entre 19:00 e 19:15, de fevereiro a maio de 1939, pela rádio Bandeirante (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 66).

⁸ Citado por CAMARGO e MENDES, 1992, p. 66.

⁹ José Ferreira Guimarães (1841-1924) era português de nascimento. Começou sua carreira no Rio de Janeiro, em 1862, onde chegou a receber o título de *Photógrapho da Casa Imperial*. Fez fortuna com seus retratos pintados. Com o advento da República mudou-se para Paris (FERNANDES JÚNIOR, 2007, p. 2).

¹⁰ O Salão de Maio não aceitou a fotografia entre as artes modernas que propunha divulgar, mesmo tendo entre seus defensores, além de Quirino da Silva, seu idealizador, J. B. Duarte, o crítico Geraldo Ferraz e Flávio de Carvalho (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 47).

¹¹ Man Ray foi uma das referências mais recorrentes em São Paulo até os anos de 1950, quase sempre por intermédio de pessoas com prolongadas passagens pela Europa, mais especificamente pela França, como é o caso de J. B. Duarte.

¹² No primeiro número do *Foto Cine Clube Bandeirante Boletim*, em maio de 1946, encontramos uma nota explicativa sobre um prêmio existente no clube desde o ano de 1945, chamado Troféu Prestes Maia. Diz a nota que o Troféu é uma homenagem ao prefeito de São Paulo, apresentado como grande incentivador da arte fotográfica, criador do Prêmio Anchieta para o melhor conjunto de fotografias, disputado nos Salões de Arte Fotográfica. O troféu ficava temporariamente com o sócio que mais representou – e ganhou – o clube em exposições nacionais e internacionais (*BFC*, nº 1, ano I, maio de 1946, p. 6).

¹³ Importante aqui citar o trabalho de Heloise Costa, “Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro” (1991), pois destaca a presença da produção pictórica do Club Fotográfico Brasileiro nas páginas de uma revista de grande circulação, além de fazer uma apresentação detalhada do pictorialismo.

¹⁴ No ano seguinte do lançamento do Boletim, surgiu a revista *Íris*, primeira revista brasileira de arte foto-cinematográfica, fundada por Hans Koranyi, mais conhecido como João Koranyi. *Íris* foi a primeira publicação do tipo com circulação comercial, sem ligação com um fotoclube, ou com o mercado varejista, como foi o caso das revistas das primeiras décadas do século XX. Entre seus participantes encontramos Gregori Warchavchik, Eduardo Salvatore, Thomas Farkas, B. J. Duarte, Flávio de Carvalho e Géza Kaufman. Existia uma proximidade muito grande entre o FCCB e *Íris*, o que podemos constatar com a presença de muitos associados do FCCB na criação de *Íris*, como Eduardo Salvatore, Thomas Farkas e B. J. Duarte. Muitas das fotografias publicadas nos primeiros números de *Íris* eram produzidas no FCCB.

¹⁵ A tradução e transcrição de artigos foi uma constante no FCCB, sendo usado para informação de técnicas ou para referendar a postura do clube. Notamos que a revista mais citada nos primeiros anos (de 1946 a 1948) é a argentina *Correo Fotográfico Sudamericano*, que se destaca no período como a publicação mais importante de fotografia na América do Sul. Seu editor, Alejandro C. Del Conte, aparece muitas vezes no *Boletim Foto Clube*, ou como autor de transcrições que depois são traduzidas para o português, ou de notas e artigos produzidos para serem publicados no *Boletim Foto Clube*. Podemos perceber que existe uma intensa relação entre essa revista argentina e seu editor com o FCCB. Quando o FCCB abandona o pictorialismo e se identifica como o reduto da fotografia moderna de São Paulo, as referências ao *Correo Fotográfico Sudamericano* se tornam praticamente inexpressivas, sendo substituídas por outras, consideradas modernas e inovadoras.

¹⁶ Em especial, os parâmetros da Nova Visão, que estabeleceu códigos que afastavam a fotografia da pintura, alicerçando sua especificidade nas leis técnicas, ópticas e formais próprias da imagem fotográfica, procurando uma estética própria. Seu principal partidário foi Moholy-Nagy, que afirmava em seu livro *Pintura, fotografia e filme*, de 1924, que quanto mais se afastasse dos preceitos do pictorialismo, mas a imagem fotográfica seria capaz de provocar profunda alteração em hábitos visuais. Ver: (FABRIS, 2012, p. 175-189).

¹⁷ Pelo fato desta pesquisa ser recente, os artigos aos quais Salvatore faz referência, sobre as reportagens que foram feitas a respeito do V Salão na grande imprensa ainda não puderam ser buscados, ação que pretendemos realizar o mais rápido possível.

¹⁸ Mário de Andrade teve um grande trabalho com fotografia, segundo Boris Kossoy (2004, p. 434-435) foi mesmo um trabalho pioneiro de pelo menos três formas. Em primeiro lugar, fez da fotografia (assim como do cinema), instrumento de pesquisa etnográfica. Um terço de todo o material fotográfico deixado por Mário de Andrade é de cunho etnográfico e muitas dessas fotografias podem ser vistas em *O turista aprendiz*, em que narra textual e fotograficamente suas impressões das viagens pelo norte do Brasil em 1927, e pelo Nordeste em 1928 e 1929 (CARNICEL, 1994, p. 41). Em segundo lugar, como diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, Mário de Andrade teve os meios para recuperar e formar o acervo fotográfico da então seção de iconografia. O material coletado na segunda metade dos anos de 1930 e primeiros anos de 1940 constitui, hoje, um valioso acervo iconográfico que denota a realização de um trabalho pioneiro que dará origem a toda a documentação atualmente mantida por órgãos governamentais. Ainda uma terceira forma de contribuição se realizou por meio de artigos, nos quais expôs suas primeiras reflexões sobre a fotografia, valendo-se de uma visão cultural. Para o *Suplemento Rotogravura*, escreveu “Fantasias de um poeta”, tratando da discussão sobre fotomontagem. Já em “O homem que se achou”, exprimiu seu pensamento sobre “fotografia documental” e “fotografia artística”, nas décadas de 1930 e 1940.

¹⁹ *Klaxon*, que existiu de 1922 a 1923, foi a primeira revista modernista brasileira. Plasticamente foi a mais audaciosa das revistas que surgiram na década de 1920 no país, com belíssima diagramação, que, segundo Schwartz, lembra técnicas da Bauhaus. As ilustrações eram de Brecheret e Di Cavalcanti. No número 6, de 1922, na primeira página temos a imagem de uma câmera de cinema.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. Artes plásticas na semana de 22. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ANDRADE, Mário de. Prefácio Interessantíssimo. In: ANDRADE, Mário de. *De Paulicéia Desvairada a Café* (Poesias Completas). São Paulo: Círculo do Livro, [1986 ou 1987], p. 19-35.

BARDI, Pietro Maria. *Em torno da fotografia no Brasil*. São Paulo: Banco Sudameris Brasil, 1987.

BARROS, Valencio de. As lições do Salão. *Foto Cine Clube Bandeirante Boletim*, São Paulo, n. 10, ano I, p. 5, fev. 1947.

BORGES, Maria Eliza Linhares. Fotografia: desafios da interdisciplinaridade. *Estudos Ibero-Americanos*, PUC-RS, v. 31, n. 2, p. 41- 51, dez. 2005.

CAMARGO, Mônica Junqueira de; MENDES, Ricardo. *Fotografia. Cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CARNICEL, Amarildo. *O fotógrafo Mário de Andrade*. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodriguez da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

COSTA, Helouise. Pictorialismo e imprensa: o caso da revista *O Cruzeiro*. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991, p. 261-292.

_____. Escola Paulista de Fotografia – uma vanguarda possível? In: VANGUARDAS E MODERNIDADE NAS ARTES BRASILEIRAS, 2005, Campinas. Anais eletrônicos... Campinas: UNICAMP, 2005, p. 1-16. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/helouise_costa.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2013

CSORGEO, Tibor de. A missão e o campo de ação da fotografia moderna. *Foto Cine Clube Bandeirante Boletim*, São Paulo, n. 31, ano III, p. 9, fev. 1948.

FABRIS, Annateresa. Uma sensação estranha, que faz pensar. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora Unicamp, 2012, p. 175-189.

FEITOSA, Raul. *Bandeirante. 70 anos de história na fotografia*. Balneário Camboriú, SC: Phtos, 2013.

FERNADES JR., Rubens. *A fotografia expandida*. 2002. 190 f. Tese (Doutorado em História da Arte) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

_____. B. J. Duarte. Invenção e modernidade na fotografia documental. In: FERNANDES JR., Rubens (org.) *B. J. Duarte: Caçador de imagens*. São Paulo: Cosac Naif, 2007, p. 12-21.

KOSSOY, Boris. Luzes e sombras da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850 – 1950). In: PORTA, Paula (Org.). *História da cidade de São Paulo: a cidade no Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2004, p. 387-455. v. 2

MENDES, Ricardo. *Pensamento Crítico em Fotografia*. Antologia Brasil – 1890-1930. São Paulo: FUNARTE, 2013.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

MONTEIRO, Charles. O lugar da fotografia frente a outras imagens e sua função social na elaboração de uma nova visualidade urbana moderna nas revistas ilustradas dos anos de 1920. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 26., 2011, São Paulo. Anais... São Paulo, jul. 2011, p. 1-9.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. Tradução de Constança Egrejas. São Paulo: Senac, 2009.

SALVATORE, Eduardo. A nota do mês. *Foto Cine Clube Bandeirante Boletim*, São Paulo, n. 1, ano I, p. 1, maio de 1946.

_____. Máximas e mínimas. *Foto Cine Clube Bandeirante Boletim*, São Paulo, n. 2, ano I, p. 7, jun. 1946.

_____. Notas sobre o momento fotográfico. *Foto Cine Clube Bandeirante Boletim*, São Paulo, ano IV, n. 67, nov. 1951.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas: Polêmicas, Manifestos e Textos Críticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras: FAPESP, 1995, p. 215-216.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Tradução de Joaquim Paiva. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.