

Diálogo em preto e branco: a experiência moderna na fotografia brasileira

Marcelo Eduardo Leite*
Carla Adelina Craveiro Silva**

Resumo

No início do século XX, o campo das artes viveu uma saudável reconfiguração e, nas artes brasileiras, a Semana de Arte Moderna, em 1922, evidenciou a necessidade de absorção de novos valores estéticos, porém essas reformulações deveriam torná-las autenticamente nacionais. A fotografia não fez parte da Semana, e sua ausência é um indicativo de certo distanciamento que ela teve durante sua evolução no campo das artes. Mais tarde, porém, com o advento dos fotoclubes, ela pôde se inserir em tal contexto, conectando-se com a ideia de modernidade. Neste artigo, são apresentados os primeiros passos daquilo que podemos chamar de fotografia moderna, por meio de dois dos seus principais nomes: Thomaz Farkas e José Oiticica Filho.

Palavras-chave: *Fotografia. Modernismo. Brasil. Arte.*

* Mestre em Sociologia pela UNESP. Doutor em Multimeios pela UNICAMP. Professor adjunto II de Fotografia e Fotojornalismo na Universidade Federal do Ceará, *Campus Cariri*, onde é líder do Grupo de Pesquisa do CNPq, Estudos Fotográficos. E-mail: marceloeduardoleite@gmail.com.

** Estudante do curso de Comunicação Social – Jornalismo. Bolsista de Iniciação à Docência nas disciplinas de Fotografia e Fotojornalismo na Universidade Federal do Ceará (UFC), *Campus Cariri*. E-mail: carla.a.craveiro@gmail.com.



Apresentação

O que faz o homem com a sua sensibilidade? De que maneira ele expurga sua percepção, sua postura diante dos fenômenos que despertam os sentidos? Essas são questões que, nos parece, permeiam a existência humana tanto no âmbito coletivo quanto no individual. Ao deparar-se com um ambiente propício e com as ferramentas que viabilizam o alcance de seus anseios, despontam novas formas de expressão que marcam o período no qual surgem, seja pelo intuito de ruptura, seja pelo de revalorização ou de questionamento de preceitos vigentes.

Neste artigo, tais relações são discutidas, buscando-se compreender alguns dos percursos realizados pelas fotografias brasileiras a caminho do novo, imprimindo em sua superfície reflexões sintonizadas com as mudanças típicas do século XX e sua pulsante modernidade.

Desde a oficialização da sua invenção, a fotografia passa uma ideia que se relaciona a constantes mudanças técnicas e se apresenta como algo que sempre busca novos desafios. Ela, de imediato, demarca uma condição inquestionável de experimentação, seja no tocante aos seus princípios mais fundamentais, os da física e os da química, seja na sua busca por novos suportes. O fato é que a fotografia não pode, de maneira nenhuma, ser acusada de comodismo. Foi assim na década de 1830, quando alguns estudiosos mergulhados no espírito capitalista, dentre eles artistas e cientistas, dedicaram-se ao seu desenvolvimento. Assim, é inegável que ela é movida pela inovação, estando ordenada a busca de novos produtos. Seu primeiro obstáculo foi substituir a pintura e, depois, superar suas próprias limitações, que não eram poucas: tempo de fixação da imagem, fragilidade da mídia, portabilidade e custo tinham de ser superados para ela se posicionar num contexto que dela necessitava.

Por outro lado, ela também habita um território no qual se discute de forma explícita a oposição entre subjetividade e objetividade, que gera um antagonismo entre fotografia e pintura. Se o registro fotográfico obtido por meio mecânico provoca uma ruptura em relação às práticas de reprodução disponíveis, ele surge cercado por discursos que o definem como cópia fiel da realidade. A pintura, por sua vez, permanece vista como fruto do gênio e talento individuais. (BAUDELAIRE, 1859 *apud* DUBOIS, 1994, p. 29-30).

As diferenças entre os tipos de produção imagética aparecem e o avanço tecnológico submete o processo criativo a novas regras, o que gera calorosos debates no mundo cultural do período. Uma das vozes audíveis na época é a de Baudelaire (1859, *apud* DUBOIS: 1994, p. 29-30), que alerta para que a fotografia se limite à sua verdadeira função, qual seja,

“servir à ciência e às artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura”. Nessa afirmação, vemos exemplificados o receio de muitos artistas – a possibilidade de o avanço tecnológico invadir o território do imaginário – e as reservas em relação à fotografia, inicialmente aceita apenas como auxiliar de processos e técnicas já existentes.

Com a difusão do registro fotográfico ao longo do século XIX, que abarca progressivamente novos segmentos, podemos reconhecer, no avanço de formas de representação, um primeiro indício de uma fragilização do discurso da mimese. Os clientes, ao buscarem os profissionais da fotografia nos seus ateliês fotográficos, atuam diretamente numa espécie de processo de desconstrução do discurso “realista”.

Assim, restrita a duas frentes quase que exclusivas, os fotógrafos fazem imagens de vistas urbanas e paisagens naturais e, principalmente, restringem-se ao espaço dos ateliês, no qual a sala de poses é por excelência seu campo para inovações técnicas e criativas. É nesse mercado dos retratos que se configura a possibilidade de mediação entre realidade, representação e mediação, entre os recursos técnicos e as demandas do ofício.

Nas palavras de Peter Burke, a fotografia não é apenas um registro objetivo da realidade, mas fruto da seleção realizada pelos fotógrafos, “segundo seus interesses, crenças, valores, preconceitos”. Nesse sentido, ela é tributária, consciente ou inconscientemente, das convenções pictóricas e sociais de sua época. Nos mais variados trabalhos fotográficos, de diferentes períodos, temos a comunicação entre os valores canônicos vigentes e a produção de imagens. Assim, independentemente de questões técnicas ou formas de uso, qualquer fotografia não é apenas mero reflexo do real, mas, sim, representações desta mesma realidade, constituídas por suas lentes e por seu olhar. (BURKE, 1992, p. 27)

Dessa forma, toda e qualquer fotografia é, por excelência, fruto de alguma forma de criação, porém, ao mesmo tempo, não se deve ignorar que ela, uma vez conectada às subjetividades, quer provocar rupturas, seja simplesmente em razão da própria inquietação humana, seja da própria maturidade dos fotógrafos em lidar com ela como meio, enfrentando ao máximo os avanços tecnológicos, os quais, por sua vez, permitem maior manipulação. Dessa maneira, a virada para o século XX abre essa etapa de evolução da fotografia como espaço para a experimentação, para que ela se revigore dialogando de forma mais explícita com as vontades criativas de seus agentes.

O contexto cultural do qual a fotografia é oriunda faz dessa ferramenta expressiva um poderoso mecanismo de afirmação de valores ligados ao

cientificismo, ao acelerado desenvolvimento tecnológico e aos princípios de modernidade enraizados nos aspectos do cotidiano. Se por um lado alguns a enxergaram como usurpadora do lugar da pintura como forma de representação, por outro, houve aqueles que retiraram da pretensa “apreensão direta da natureza” a motivação para interpretá-la como expressão inquestionável da realidade. Dessa maneira, instaurar frieza e impessoalidade como elementos intrínsecos à fotografia servia de justificativa para críticos e para entusiastas de seu desenvolvimento.

No entanto, a busca do reconhecimento na esfera das criações artísticas já consagradas fez com que os envolvidos com o fazer fotográfico trouxessem à tona seu *status* de expressão legítima da sensibilidade – indivíduo e máquina podiam, indubitavelmente, proporcionar a experiência de fruição estética do mundo tão caro a tais produções – proclamavam as ideias defendidas. Ao pretender-se arte, segundo as regras clássicas, a fotografia se viu instigada a repensar práticas e significados que a caracterizavam.

Ao final do século XIX, ao passo que o indivíduo se acomodava ao uso de um novo sistema de representação imagética e o examinava como quem não confiasse na apreensão do mundo que a nova prática prometia trazer-lhe, buscava para si a condição de sujeito da ação fotográfica, lançando mão de opções técnicas que evidenciassem sua postura ativa diante do processo em questão. Essa ambiguidade teve como principal expoente o ideário pictorialista, o qual dotou de entusiasmo aqueles que almejavam fazer da fotografia uma expressão artística segundo normas clássicas.

Tais incursões significaram um questionamento da estética documental predominante nesse período. Ao submeter o processo fotográfico a inúmeras intervenções, seu aspecto alterava-se de uma maneira que, muitas vezes, assemelhava-se à pintura. Nos termos de Costa e Silva (2004, p. 26), “na tentativa de elevar-se à categoria de arte a fotografia abdicava de sua própria identidade.” Assim, essa foi a opção encontrada no intuito de desenvolver novos procedimentos para lidar com a imagem, de lançar-se ao experimentalismo e de fazer com que a postura diante da fotografia estivesse alinhada à contemplação artística. Contudo, se no final do século XIX os avanços tecnológicos permitiram maior facilidade e maior acesso ao fazer fotográfico, o movimento tinha na complexidade de seus procedimentos uma espécie de redoma. Enquanto visava expandir a presença da fotografia no contexto da arte academicista, restringia seu fazer a uma pequena parcela da população que detinha os meios para efetivá-la.

O pictorialismo representou uma posição questionadora em relação à fotografia principalmente no ponto que tocava em duas características intrínsecas à nova prática: a possibilidade de reprodução ilimitada e a democratização do acesso a um sistema de expressão imagética do mundo visível, fenômeno que não ocorreu entre os procedimentos tradicionais, como o desenho e a pintura. No intuito de aproximá-la desses métodos eram realizadas interferências nos negativos que tornavam cada quadro tomado uma obra única. O sentido estava em mostrar quanto as criações podiam exprimir o espírito interpretativo que esses fotógrafos almejavam lograr para si.

Esse anseio alicerçava-se na crença de que “a interpretação pretende ser o resultado estético do processo de intervenção” (ROUILLE, 2009, p. 257), pois, no afã de elevá-la ao patamar das belas-artes, renunciava-se à nitidez da superfície bidimensional, vista como sinônimo de pureza, de objetividade, por um resultado cuja visualidade era pautada pelos efeitos que retoques químicos e mecânicos proporcionavam. A respeito da oposição com relação à estética documental, Rouillé (2009, p. 256) afirma ainda: “Encontra-se nas próprias bases do pictorialismo, que nela vê tudo aquilo que ele recusa: o registro, o automatismo, a imitação servil, a máquina, a objetividade, a cópia literal.”

Rumo à outra modernidade: a fotografia no século XX

Transformações de ordem técnica e na função social da fotografia indicam a virada do século, marcado por várias transformações tecnológicas – por exemplo, o desenvolvimento da indústria gráfica permitindo a veiculação de fotografias nas páginas de jornais e revistas. Além disso, munido de câmeras mais leves e de manuseio simplificado, o cidadão comum pode usufruir da produção de imagens técnicas e incluí-la nas suas atividades rotineiras sem o compromisso do profissional iniciado. Sobre essa nova realidade, Kossoy (2003, p. 27) afirma que “o mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado.” Dessa maneira, uma diversificação do uso da fotografia a transformou em alvo não somente do desejo de posse como objeto de autorrepresentação, mas também como prática vinculada ao anseio de fazer-se atuante em um meio social no qual perceber a modernidade significava, contraditoriamente, tanto submeter-se às consequências desse ideário quanto criticá-lo.

No início do século XX, vemos um posicionamento importante dos fotógrafos no sentido de demarcação do caráter criativo dos seus trabalhos. Trata-se do advento da Fotografia Direta, um movimento que

se converteu num rico campo para a expressão fotográfica afirmando o papel do fotógrafo como alguém que interpretava as coisas, sem, no entanto, interferir no seu produto final, a imagem impressa (NEWHALL, 2002, p. 168). O sentido purista desse grupo pode ser reconhecido pela colocação de um dos seus principais expoentes, Edward Weston, segundo Amar (2001, p. 87): “Só uma prova tecnicamente perfeita, realizada a partir de um negativo tecnicamente perfeito, pode, a meus olhos, ter valor intelectual ou capacidade emocional.” Outros importantes nomes foram Anselm Adams, Paul Strand e Alfred Stieglitz. Nesses termos, notamos que, independentemente das correntes e das formas de trato com o suporte, a fotografia entrou no novo século como expressão e discurso particular. O que se vê, também é a negação de algumas técnicas de um período imediatamente anterior. Nesse sentido, é evocada a capacidade da fotografia de possuir um discurso próprio e que independe de manipulações, permitindo-a a fazer parte do universo das artes por mérito próprio. (NEWHALL, 2002, p. 167)

O mais intrigante neste início de século é constatar uma constante busca pelo espaço da fotografia no universo das artes, seja por sua possibilidade de manipulação, seja pela preservação de sua originalidade. Nas décadas subsequentes, as mais variadas formas de experimentação permearam o mundo das artes. Movidos pelos mais ávidos sentimentos de modernidade, diálogos se travam entre a fotografia e as vanguardas artísticas que se estabeleceram nas principais cidades da Europa e dos Estados Unidos. Dentre essas novas demandas destacam-se os diálogos com o movimento Surrealista, o Dadaísmo e a Bauhaus. Pertinente exemplo é o trabalho realizado na década de 1920 por Aleksandr Rodchenko, artista que trocou a pintura pela fotografia. Engajando-se na ruptura com os modos de uso e estilos no enquadramento e na composição, seu trabalho tem, sobretudo, a intenção de, por meio desse posicionamento da câmera, induzir a outro, o da possibilidade de perspectivas (NEWHALL, 2002, p. 201). Outras obras com grande impacto são as de Man Ray e László Moholy-Nagy, que buscam por meio de novas formas de intervenção, sobretudo por meio de fotogramas, solarização e dupla exposição do negativo. Tais propostas tiveram concordância com as provocações surrealistas e com as novas possibilidades promovidas pela Bauhaus. (NEWHALL, 2002, p. 206-207)

O encontro entre a arte e amadorismo

Nas décadas que se seguiram, essa inquietação no uso da fotografia atingiu grupos maiores de pessoas, e amantes de fotografia também se

interessaram em criar. Estando ela voltada para a necessidade de expressão dos seus praticantes, surgiu a possibilidade de se criar um ambiente no qual a produção fotográfica amadora pudesse ter visibilidade. Foi quando surgiram os fotoclubes, que logo alcançaram aceitação por parte de um grupo social que ansiava por uma prática artística a qual estivesse diretamente relacionada aos seus valores. Nesse sentido, essas iniciativas agregavam as condições básicas para que aficionados ao fazer fotográfico, que tinham disponibilidade financeira para dedicar-se às pesquisas e experimentações, difundissem suas obras e discutissem as tendências vigentes na área, ao mesmo tempo em que instauravam uma identidade própria para os trabalhos desenvolvidos em cada associação.

A competitividade foi fator preponderante nos fotoclubes, nos quais exposições e concursos eram promovidos com a finalidade de incentivar e publicizar as produções dos seus membros. Nesses eventos o fotógrafo amador pôde, enfim, dar vazão à sua criatividade, submetê-la à avaliação de outros e debater as questões que lhe surgissem durante a concepção das imagens. Se não havia lugar entre as práticas artísticas tradicionais – pintura, gravura, escultura – e se os espaços encontrados pela fotografia em outras esferas, como na imprensa, pareciam condená-la à banalização, cabia aos sócios fotoclubistas constituir um ambiente onde ela pudesse ser valorizada como expressão individual que se propunha sob uma sintonia entre arte e técnica. Dependendo do grau de organização que alcançavam, cada fotoclube possuía seu próprio boletim informativo e se estruturava segundo uma hierarquia interna determinada pela quantidade de exposições e de prêmios dos quais cada fotógrafo já havia participado.

Ainda que erigida sob preceitos burgueses e significando uma reação ao processo de massificação da atividade fotográfica (COSTA; SILVA, 2004, p. 22), a produção fotoclubística representou um novo posicionamento do indivíduo diante do mundo e das transformações que nele vinham ocorrendo. A fonte de inspiração para essa atitude estava no contexto sociocultural que a transição do século XIX para o XX configurou. Uma vez inserido em uma realidade na qual o agir sobre a natureza tornou-se uma compulsão no sentido de adequar o meio ao projeto de modernidade que a qualquer custo deveria ser concretizado, o indivíduo não podia mais ser mero contemplador das modificações.

O fotoclubismo conformou-se como um fenômeno internacional de grande disseminação, típico dos núcleos urbanos mais desenvolvidos. No Brasil, o seu crescimento seguiu o ritmo de expansão das cidades e de estruturação da sociedade burguesa. (COSTA; SILVA, 2004, p. 23)

Assim, se os centros urbanos estavam se expandindo, se novos meios de transporte e de comunicação instauravam uma nova dinâmica no cotidiano e se os avanços tecnológicos em diversas áreas prometiam atender às necessidades humanas de maneira nunca vista antes, era imperativo ao cidadão compreender qual a sua real função naquela conjuntura. O fazer artístico surgia, então, como uma maneira de investigar esse lugar. Não se tratava de apenas perceber e questionar a realidade, mas de propor novos meios segundo os quais as experiências eram expressas, de tê-la não como fim, mas como ponto de partida de suas especulações estéticas. Essa postura marcou, também, a emergência de uma fotografia alicerçada em bases modernas. Embora o novo ambiente cultural se propusesse cada vez mais ligado à estética moderna definida pela proposta de superação do projeto renascentista da perspectiva, o modo de fazer pictorialista ainda exercia influência sobre a produção fotográfica, principalmente no âmbito fotoclubista. No caso do Brasil, tal movimento surgiu submetido aos preceitos pictoriais e teve na cidade do Rio de Janeiro o principal núcleo de desenvolvimento, por meio do Photo Club Brasileiro, inaugurado em 1923.

Contudo, nesse intervalo, a produção artística brasileira passou por uma experiência de transformação. A Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, na cidade de São Paulo, representou uma tentativa de instaurar uma estética nacionalista, renovadora e em sintonia com as manifestações culturais do país. O ímpeto dos modernistas brasileiros residia na afirmação da interpretação criativa sob a ótica nacionalista; voltar-se para a face do povo brasileiro significava tanto valorizá-lo quanto romper com as normas artísticas então vigentes, consideradas por parte desses artistas como uma produção distante da realidade do país.

Apesar de fincar-se sobre bases da cultura popular e de ser um movimento que assumia seu objetivo de incorporação das propostas vanguardistas atuantes na Europa, o modernismo brasileiro foi uma iniciativa predominantemente elitista, que não contemplou todas as vertentes que tais vanguardas propunham. Um exemplo disso é a ausência da fotografia e do cinema no projeto modernista de 1922. Sobre essa lacuna, Fernandes Júnior (2002, p. 34-35) afirma:

Se uma das principais características da modernidade não é só incorporar as técnicas, mas também ter a intenção de pensar e produzir arte sobre novas bases estéticas, nossos modernistas não foram tão radicais em suas propostas de renovação e revolução em direção a uma nova sensibilidade.

Tal exclusão, porém, não denota a inexistência de uma produção fotográfica brasileira que expressasse princípios de modernidade. Trabalhos realizados por fotógrafos como Valério Vieira¹ e Augusto Malta² são apontados por Fernandes Junior como expoentes de uma estética moderna no âmbito da fotografia brasileira. Não é por acaso que esses dois nomes são citados. Ambos conseguiram transpor para seus trabalhos a capacidade de captar o que de mais latente o novo contexto histórico trazia aos códigos de construção de visualidades.

Até aqui procuramos evidenciar aspectos do percurso traçado pela fotografia não somente na busca pelo reconhecimento de seu estatuto de arte, mas de sua acomodação ao meio social. Transpassada pelo modo de ver de uma sociedade submetida a constantes transformações de ordem econômica, política e cultural, a nova “janela” pela qual se percebia o mundo se reinventou e instaurou diferentes rumos para a expressividade do homem moderno, independentemente do mesmo assim pretender-se. Como exemplo dos caminhos trilhados, a estética pictorialista e o movimento fotoclubista foram tentativas detonadoras de certa anarquia estética, pois se negaram a aceitar o que o fazer e a imagem fotográfica pareciam determinar como inflexíveis.

No entanto, as experimentações que proporcionaram não foram exploradas ao mesmo tempo e com igual intensidade em todas as partes do mundo, assim como os processos de ruptura com essas opções estéticas não se deram simultaneamente. A despeito de suas origens elitistas e das evidentes reconfigurações e questionamentos pelos quais essas práticas passaram, reconhece-se a importância dessas experiências para o despertar de uma nova consciência do significado do envolvimento com a imagem fotográfica, fosse como fonte de inspiração para diferentes abordagens, fosse como modelo com o qual se objetivava romper.

No sentido de organizar as demandas criativas que buscavam expressividade usando a fotografia, a criação de fotoclubes foi disseminada no Brasil. O Foto Clube Bandeirante foi um dos marcos desse momento. Inaugurado em 1939 sob o intuito de fomentar a produção brasileira, o ideário bandeirante investia em uma concepção da prática fotográfica ligada à atmosfera urbana e desenvolvimentista que envolvia o país naquele momento. Fundado na cidade de São Paulo, o Bandeirante tinha na inquietação criativa de seus membros o incentivo para o alcance de um nível de reconhecimento e de organização que nenhum outro havia conseguido. No início de sua atuação, as investigações de seus integrantes

1 Valério Vieira foi fotógrafo, pintor e músico. Em seus trabalhos desenvolvidos nos primeiros anos do século XX, lançou-se a especulações estéticas e técnicas consideradas inovadoras no âmbito da fotografia brasileira, sobretudo dadas suas ousadas montagens com autorretratos.

2 Fotógrafo alagoano contratado por Pereira Passos, prefeito do Rio de Janeiro, para documentar a reforma urbanística ocorrida na cidade, na década de 1900. Realizou uma vasta fotodocumentação das transformações estruturais e sociais que a então capital do país enfrentou no intuito de adequar-se ao modelo de cidade moderna.

lançavam-se em diversas direções, sem que tal ecletismo influenciasse no prestígio que o fotoclube detinha. O envolvimento com a promoção de eventos que despertassem a atenção da sociedade para a obra fotográfica, além do esforço para a inclusão da fotografia no circuito das exposições promovidas em museus e galerias, foram ações que marcaram os anseios de seus idealizadores. Em 1945, o nome do fotoclube foi alterado para Foto Cine Clube Bandeirante, em decorrência da criação do Departamento de Cinema, o que denotou uma preocupação mais abrangente quanto às experiências que se relacionassem aos trabalhos com imagens técnicas.

O entusiasmo diante da fotografia deixava de residir apenas na possibilidade de ser vista como arte, pois para os fotógrafos bandeirantes já não havia dúvida do pertencimento de suas obras a esse patamar; ele transpunha-se também para a harmonia com o contexto cultural no qual a cidade se enveredava. Tratava-se de enaltecer o momento de progresso que servia de base para a repercussão do fotoclube. “Quanto à produção, o Bandeirante continuava ligado ao academismo. No fim da década de 40, no entanto, já assumia explicitamente a necessidade de efetivar uma real mudança nos rumos da fotografia” (COSTA; SILVA, 2004, p. 35). Tal alteração ocorreu no sentido de um experimentalismo pautado pela busca da composição geometrizada e tendo as cenas urbanas como principal escolha para a exploração temática. Lenzini (2006, p. 330), ao analisar os textos publicados nos boletins do FCCB³, identifica a presença de argumentos que justificavam a defesa de novos parâmetros para a obra fotográfica bandeirante.

Nesses artigos era constante a idéia de que o fotógrafo deveria valorizar sua expressão individual, buscar novas pesquisas em técnicas que poderiam constituir uma nova estética, e na exploração da fotografia dentro do aparato expressivo que o processo fotográfico dispunha. No aspecto formal, esses fotógrafos sugerem altos contrastes, sombras imensas e temas que circundam o cotidiano urbano. (LENZINI, 2006, p. 335)

Delineava-se um novo cenário das artes visuais do país. Se o marco do modernismo brasileiro se situava na ocasião e nos desdobramentos da Semana de Arte Moderna e se tais experiências não abrigaram discussões sobre as imagens técnicas tal qual feito com as outras formas de representação imagética, aquele momento parecia sugerir outros percursos. Fernandes Junior (2006) defende que a admissão nos salões e os concursos constantemente realizados contribuíram para uma profun-

³ Sobre o boletim do FCCB, Lenzini afirma que começou a circular em 1946 e era publicado mensalmente, atingindo tanto o público do próprio Bandeirante como o de fotoclubes do interior de São Paulo e de outros estados. Eram veiculadas informações sobre os eventos promovidos, além de artigos que buscavam discutir a fotografia em seus diversos aspectos.

da transformação na maneira segundo a qual se produziam e se distribuía as imagens, especialmente a fotografia. O autor completa ainda que essa modificação “[...] foi responsável pela introdução da modernidade na fotografia brasileira, tardia, diga-se de passagem” (2006, p. 11). Cabia, então, aos que viviam a nova conjuntura sociocultural, empreender incursões que dessem aos trabalhos realizados no Brasil a autonomia e a qualidade almejada para obter reconhecimento e ocupar espaço em meio à produção internacional.

Linhas, traços e formas nas obras de Thomaz Farkas e José Oiticica Filho

Com o arranjo dos elementos na composição teve-se o intuito de interpretar a realidade por meio de um processo de criação específico das imagens técnicas. A exploração da expressividade de elementos da linguagem fotográfica, como linhas e contraste entre luz e sombras, surgia nos trabalhos desenvolvidos como um marco na construção de discursos imagéticos de fotógrafos como Thomaz Farkas, Geraldo de Barros, Eduardo Salvatore, dentre vários outros que integravam o fotoclubismo. O referente se desconstruía diante da objetiva por intermédio das mãos do fotógrafo, o qual, naquela experiência, ocupava-se de disparar o obturador assim que na realidade observada fosse encontrado o ponto de vista mais incomum, mais surpreendente. Na superfície bidimensional deveria predominar uma organização sugestiva do empenho do fotógrafo para deixar-se captar pelas possibilidades que a cena aparentemente banal poderia oferecer.

O fascínio pretendido pelos idealizadores dessas imagens não se baseava na busca de flagrantes. Cada elemento inserido no enquadramento, assim como os efeitos utilizados, cortes e subversões da perspectiva, por exemplo, tinha o objetivo de comunicar o estranhamento do fotógrafo e de fazer o observador estudar a imagem de maneira mais detida. Essa troca entre quem fez e quem se coloca perante a fotografia se dava não somente pela inevitável tentativa, no ato da observação, de reconstrução da realidade representada, mas, também, no sentido do entendimento dos anseios daquele que havia protagonizado o ato fotográfico. Tratava-se de um olhar direto enviesado pela geometrização do espaço, trazendo à tona o foco no aspecto arquitetônico que o ambiente abrigava.

Em um relato sobre a fase fotoclubística de seu trabalho, Farkas (1997, p. 3) revelou que, “as fotos mais abstratas eram do Geraldo de Barros, do Oiticica e minhas. Não era nenhum grupo dissidente, mas era bastante ridicularizado”. Tendo consciência ou não do que essa disparidade

identificada nas suas fotografias significava, ao apontá-la, Farkas já sinaliza o que a sua sensibilidade inquieta viria a demonstrar no decorrer da atuação como fotógrafo, a contestação do modo de olhar, recusando-se a incorporar modelos sem, no entanto, negar influências.

Húngaro naturalizado brasileiro, a lida com o universo das imagens técnicas sempre permeou a vida de Farkas. Sua família era proprietária da Fotoptica, uma loja de artigos fotográficos no centro da cidade de São Paulo. Assim, o contato com os equipamentos e com as publicações da época deram os subsídios para que se envolvesse com esse meio. Em meados da década de 1940, tornou-se sócio do FCCB. Ao longo do amadurecimento de sua obra, ele desenvolveu um descomprometimento com as normas estéticas vigentes que acabou por distanciar seu trabalho do que, no geral, estava sendo feito pelos membros do fotoclube.

Suas fotografias eram fruto de investigações imbuídas de uma postura inquietadora. O olhar de Farkas não se contentava com o que o ponto de vista convencional de observação da realidade lhe trazia. As imagens denotavam um vasculhar do espaço em busca do ângulo que expressasse aquilo que sempre esteve ali, mas que o modo de ver condicionado não permitia perceber. Ao observá-las, tem-se a impressão de que, no momento da concepção da imagem, Farkas valeu-se de um gesto aparentemente simples: o fotógrafo examina o ambiente como quem inclina a cabeça diante de uma determinada cena, almejando mudar sua posição não para ver melhor, mas para ver de maneira diferente. Farkas está entre os nomes citados por Helouise Costa e Renato Silva como os pioneiros da exploração da estética moderna no FCCB: José Yalenti, Geraldo de Barros e German Lorca. É interessante observar que não havia uma integração dos propósitos que regiam o trabalho desses fotógrafos. Se estes convergiam no sentido, isso se dava por percursos diferentes.

A circunstância sobre a qual o gesto fotográfico arquiteta-se é designada por Flusser (1985, p. 20) como uma “[...] série de saltos, o fotógrafo salta por cima das barreiras que separam as várias regiões do espaço-tempo.”. No caso de Farkas, tal circunstância concretiza-se por intermédio de uma inversão de lugar, seus saltos direcionam-se à composição desestabilizante, forçando o observador a voltar-se para a imagem consciente da inquietação que dela advém. É o que pode ser percebido na fotografia *Telhas* (FIG. 1), de 1947. O alto contraste tira do objeto em si o foco da abordagem, as pontas curvilíneas das telhas conformam o efeito de grafismo que sobressai na composição.

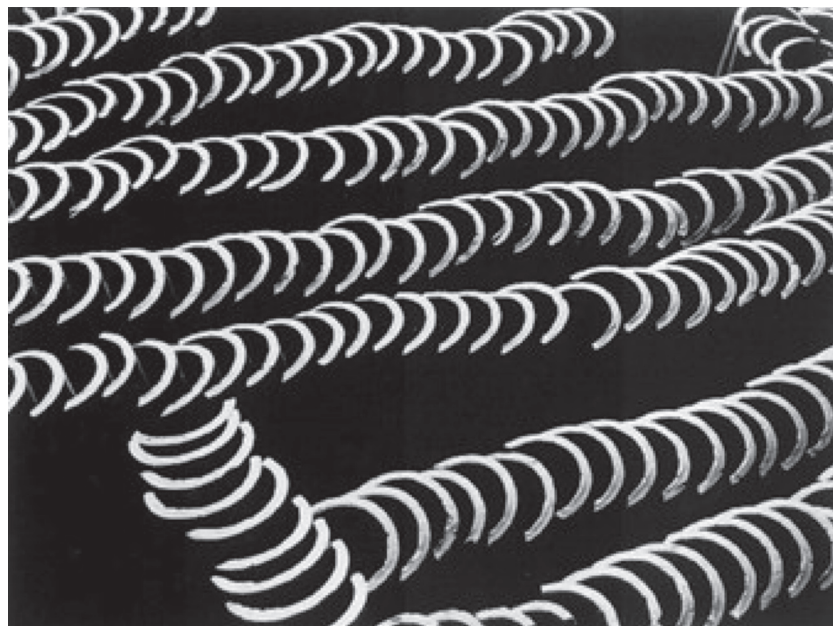


FIGURA 1 – Telhas. Thomaz Farkas, 1947

Fonte: FARKAS, 2011, p. 67.

Se no espaço da fotografia é característico da linha oblíqua que ela se introduza como um elemento de desordem (LIMA, 1988), tal efeito se inscreve, também, pelo ângulo segundo o qual a imagem foi feita, uma opção que denota a intencionalidade de seu criador de não permitir o imediato reconhecimento do elemento fotografado. Nisto reside uma das características do discurso moderno de Farkas: a busca da expressão máxima da ação da subjetividade sobre o mundo visível, onde não é intenção modificar a realidade da imagem, mas sugerir que por meio dela o real seja confrontado sob novos pontos de vista.

Mesmo sem poder tomar o controle sobre as possíveis leituras de sua fotografia, Farkas as incute de sugestões estéticas, como se recomendasse nova tomada de posição do indivíduo no espaço. Suas imagens propõem que se busque o sublime numa atmosfera encarada como rigorosa e fria – a urbana. O progresso é, visto de uma maneira otimista, também desafiado a mostrar seu lado poético em cada uma de suas composições.

Em *Barragem de usina*, de 1951, Farkas (FIG. 2), na composição, explora a bidimensionalidade, trazendo a impressão de que só há um plano sobre o qual alguns elementos surgem como uma espécie de relevo. Ele explora a alternância de tons e de texturas da parede que cobre a maior parte da superfície da imagem e a contrapõe com as linhas horizontais



FIGURA 2 – Barragem de usina. Thomaz Farkas, 1951

Fonte: FARKAS, 2011, p. 71.

das grades e dos traços verticais dos postes. O arranjo dos objetos estabelece uma espécie de hierarquização de texturas relacionadas às formas modernas, pois da ênfase na estrutura metálica da usina sobre uma base sólida e imponente passa-se gradativamente à leveza instaurada pelas linhas e pelo céu limpo culminando na presença humana, onde, apesar da diferença das dimensões entre máquina e indivíduo, não se sugere oposição. Por meio desta fotografia, Farkas não intui harmonia ou complementaridade, mas coexistência, acomodação que, embora dúbia, faz-se necessária.

Além de participar de excursões promovidas pelo FCCB, cujo intuito era desafiar os fotógrafos membros a se submeterem ao mesmo ambiente e, posteriormente, expor as imagens feitas para que concorressem entre si – afinal o estímulo à concorrência era uma das características da cultura fotoclubística –, Thomaz Farkas lançou-se em experiências na fotografia de cunho surrealista, realizou séries nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Ao acompanhar competições esportivas e apresentações de grupos de dança na cena cultural dessas cidades, “problematizou o movimento na fotografia.”. Em suas opções técnicas, “dedicou-se a especulações de ordem formal, enfatizando ritmos, planos e texturas e

recorrendo ao contraluz” (COSTA; SILVA, 2004, p.42). Essa gama de incursões assumidas indica a pluralidade temática que seu trabalho abrigou na esfera da moderna produção fotográfica brasileira.

As experiências que trilharam o caminho para uma redefinição da fotografia brasileira tiveram no FCCB um campo fértil para a articulação dos valores que norteavam a atuação dos fotógrafos. Não se fazia imperativo que um projeto de modernidade estivesse presente em suas falas ou que militassem a favor de um movimento de renovação; os discursos imagéticos que eles constituíam por meio das fotografias eram suficientes para indicar os novos rumos tomados. À medida que as incursões pioneiras foram se destacando, normas e conceitos referentes a uma abordagem modernista se delineararam, pois, “a renovação da fotografia fotoclubística ao mesmo tempo em que altera o conceito da fotografia e as questões da linguagem, sofre a fixação de novos dogmas” (HERKENHOFF, 1983, p. 12). No sentido de uma consolidação da estética moderna, a chamada Escola Paulista atingiu o seu apogeu. No entanto, não se pode afirmar que não tenham surgido abordagens de cunho moderno independentes de um vínculo total com o Bandeirante.

O trabalho de José Oiticica Filho é um exemplo de experiência que, embora não tenha participado dos primeiros anos de ebulição criativa da fotografia moderna, representou amplamente o espírito de ruptura e renovação que tal contexto ensaiava e buscava concretizar. A inquietação quanto à fotografia surgiu quando, em meio às pesquisas relacionadas à atuação como cientista naturalista, envolveu-se com a prática da microfotografia. A partir de então, além da atuação acadêmica como professor e pesquisador, investigações relacionadas à produção imagética ocuparam espaço em sua vida, conformando o que viria a ser uma das mais importantes experiências no campo das artes visuais brasileiras.

Oiticica tornou-se membro do Photo Club Brasileiro no início da década de 1940, fotoclube que ainda abrigava valores pictorialistas (COSTA; SILVA, 2004, p. 71-72)⁴. Apesar de ter sido nesse ambiente que seu trabalho começou a fazer parte de salões nacionais e internacionais, ele distanciou-se desses preceitos para dar vazão a uma fotografia marcada pelo abstracionismo, o estudo detido da luz e o instaurar de uma visão enaltecida do domínio da técnica como elemento indispensável à lida com o fazer fotográfico. Por conseguinte, segundo Fernandes Júnior (2009), “sua evolução em direção ao abstrato é impressionante e seu trabalho o transformou no fotógrafo brasileiro com maior número de participações em exposições internacionais”. Tomando a fotografia de Oiticica de um ponto de vista geral Herkenhoff (1983, p. 11) afirma

4 No âmbito do estudo sobre a fotografia moderna brasileira, Costa e Silva ressaltam que a produção dos fotoclubes cariocas era pequena em comparação com a do movimento paulista e que a estética pictorialista foi predominante nesses espaços, principalmente no que se refere ao Photo Club Brasileiro, associação à qual José Oiticica Filho pertenceu até sua extinção, em 1953.

que existem quatro fotógrafos em Oiticica: “o utilitário, o fotoclubista, o abstrato e o construtivo”. Nesse sentido, identificam-se quatro momentos não necessariamente distintos entre si, mas detentores de características próprias que, além de significarem o amadurecimento das suas propostas artísticas ao longo do tempo, culminaram em uma ruptura com as tendências predominantes na produção brasileira.

Embora a contribuição de toda a obra de Oiticica para a compreensão da fotografia brasileira seja inquestionável e as experiências de natureza abstrata e construtivistas sejam aquelas pelas quais sua atuação é lembrada com maior frequência, pelo peculiar caráter questionador e inovador que possuem, neste trabalho detém-se sobre fotografias feitas no âmbito do fotoclubismo. Faz-se importante, dessa maneira, que se busque melhor entender a maneira como os preceitos fotoclubistas influenciaram e foram incorporados por aquele que posteriormente protagonizaria “aventuras estéticas” que apontavam para a superação dos conceitos edificados como modernos no Brasil. Na década de 1950, Oiticica associou-se ao FCCB, onde as especulações identificadas pelo caráter do movimento modernista puderam ter visibilidade.

Em *Um que passa* (FIG. 3), de 1953, a aguçada percepção de Oiticica quanto à incidência da luz em meio às paredes permite que as sombras sejam trabalhadas de forma a destacar a figura humana, que por sua vez também se vale da sombra para entrar em sintonia com a totalidade da imagem. Ao ponto que a figura humana sobressai, as janelas na fachada do prédio semi-iluminadas remetem à geometrização e ao foco arquitetônico que caracterizam conceitos da então produção moderna. Dessas fotografias de Oiticica “emergem formas, planos ou jogos de linhas, como resultado final de crença numa essência geométrica das coisas” (HERKENHOFF, 1983, p. 12). O ângulo inclinado acentua, para quem observa a imagem, uma ligeira sensação de tridimensionalidade, que logo se dilui pela imponência das regiões escuras da superfície bidimensional da imagem.

Se a intenção de Oiticica é problematizar a força expressiva do jogo de contrastes, opção presente em outros trabalhos no âmbito do Bandeirante, o estudo da luz confere a essa imagem um singular tratamento: ela incide precisamente sobre aqueles objetos que tornam esse discurso imagético apto a inserir-se no patamar das criações artísticas aceitas naquele ambiente. Outro ponto que coloca sua fotografia em sintonia com os ideais modernos é a exploração das possibilidades de se intervir na superfície imagética, ele foi “um dos primeiros artistas a dessacralizar a matriz fotográfica, ou seja, a profanar o espaço do fazer fotográfico com intervenções em diferentes etapas do processo de trabalho”. (FERNANDES JÚNIOR, 2009)

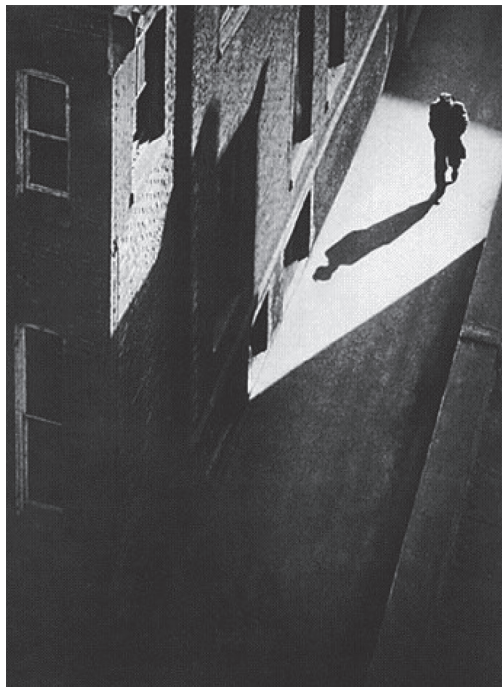


FIGURA 3 – Um que passa. José Oiticica Filho, 1953

Fonte: OITICICA FILHO, 1983, p. 43.

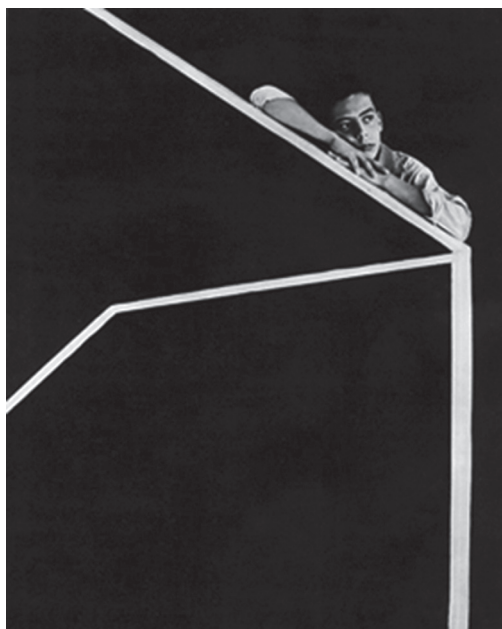


FIGURA 4 – Composição óbvia. José Oiticica, 1954-1955

Fonte: OITICICA FILHO, 1983, p. 47.

Oiticica recorreu à fotomontagem e ao retoque da fotografia para alcançar alguns efeitos que sua sensibilidade insistia em perseguir e para os quais o simples registro parecia não ser satisfatório. Por meio de *Composição óbvia* (FIG. 4), de 1954/1955, a geometrização da superfície fotográfica é levada às últimas conseqüências. A área escura desta imagem é resultado da tinta preta que o fotógrafo aplicou, deixando visíveis linhas brancas e o elemento humano, que surge como quem se apoia em um objeto que só seria criado pelo fotógrafo posteriormente, no momento da intervenção.

As opções técnicas e estéticas nessa fotografia levam Herkenhoff (1983, p. 13) a afirmar que esta se faz já inserida em um “universo já absolutamente construtivo, onde as linhas brancas continuam dinamicamente para além do suporte, há um rosto que não olha nem para o espectador nem para o interior da fotografia”. Não obstante os elementos construtivistas estejam presentes, é justamente por meio da exploração da dramaticidade que o menino fotografado representa que a ligação com a proposta moderna fotoclubista se mantém.

O constante tensionamento entre a inclusão do indivíduo na composição da fotografia e os outros elementos eleitos pelo fotógrafo constitui, dessa forma, uma das características mais marcantes da fotografia moderna brasileira. Sejam tais elementos aqueles que representam a modernidade por meio de objetos que fisicamente remetam a um olhar moderno sobre o espaço, sejam os que designam uma nova forma de ver baseada na postura questionadora do fotógrafo, tanto na concepção da tomada fotográfica quanto no processo que se segue até o seu resultado final.

Conclusão

Com a fotografia evidencia-se um detalhe, um aspecto, uma determinada organização de elementos que é percebida, concebida, experimentada e perpetuada. Tudo isso alicerçado em uma base técnica tributária das mais diversas ações e reações ao fazer fotográfico no decorrer de sua história. Os direcionamentos que lhes foram dados tinham na sua acomodação ao imaginário social o maior intuito. Nesse sentido, o alcance de um lugar entre as expressões artísticas se fez uma das alternativas encontradas para promover sua exploração e seu reconhecimento em um contexto cultural cujos valores eram diretamente afetados pela intensa busca pela superação e pelo desenvolvimento técnico-científico. Tornava-se imperativo, então, que contra a crença na objetividade da imagem técnica fossem realizadas investigações estéticas que valorizassem a postura ativa e criativa do ser sobre a fotografia. Esse era o objetivo tanto ao conduzi-la a um aspecto que se assemelhava ao sistema de códigos

da pintura, como no pictorialismo, quanto a explorá-la enfatizando as peculiaridades de sua linguagem própria, como nos trabalhos ligados ao movimento da fotografia direta.

Logo, os valores trazidos pela ideia de modernidade não se desprendem da história da fotografia. Novas bases estéticas eram necessárias para que se pudesse dar conta das experiências trazidas pelo novo ambiente cultural, e o fazer fotográfico oferecia tais possibilidades. Com base nisso, vanguardas artísticas do início do século XX incluíram a fotografia no leque de suas expressões. No entanto, o movimento modernista brasileiro não assumiu a mesma postura, embora buscasse sintonia com essas produções. Porém, se não houve lugar na Semana de Arte Moderna, de 1922, o surgimento de fotoclubes nas cidades brasileiras, nas primeiras décadas do século XX, representava a necessidade de incentivar e organizar a produção fotográfica do país.

Foi no ambiente dos fotoclubes que, embora de forma tardia, os preceitos da fotografia moderna se consolidaram no Brasil. Nas propostas colocadas por alguns fotógrafos do Foto Cine Clube Bandeirante, na década de 1940, pode-se perceber opções estéticas que buscavam subverter a perspectiva tradicional. Eles lançaram mão da geometrização do espaço, da escolha de ângulos incomuns, da valorização de contrastes e do uso do ambiente urbano como símbolo de desenvolvimento para instaurar uma reconfiguração nas normas da prática fotográfica então vigente. Assim, tanto o trabalho de Thomaz Farkas quanto o de José Oiticica Filho são detentores da influência que o contexto do Bandeirante exerceu sobre suas obras. Apesar de ambos terem se distanciado da atuação fotoclubística, suas incursões fotográficas representaram posturas transgressoras quanto à forma de fazer e de interpretar a fotografia naquele momento.

Dessa maneira, a fotografia assume papel relevante entre as expressões culturais na modernidade e depois dela. Se, no contexto de seu surgimento, a representação imagética viabilizada na superfície fotossensível parecia trazer ao alcance dos olhos uma espécie de experiência “tal qual” aquela oriunda do contato direto com o real, foi pela valorização da experiência do fotógrafo, o indivíduo que viu e interveio sobre essa realidade por meio do processo fotográfico, que a crença no caráter purista e mimético pôde ser desconstruída e reformulada. Embora o “poder tornar fixo” seja uma de suas características mais emblemáticas, à fotografia e a todas as questões que envolvem sua prática não se pode atribuir a ideia do imutável. É pela pluralidade, pela abertura às mudanças nos seus procedimentos, na sua função social e nas suas intencionalidades que o percurso da imagem fotográfica foi engendrado e se mantém até hoje.

Dialogue in black and white: the modern experience in Brazilian photography

Abstract

In the early twentieth century, the field of arts experienced a healthy reconfiguration and, in Brazilian arts, the Week of Modern Art, in 1922, evidenced the need for assimilating new aesthetic values, but configuring them to be authentically national. Photography was not included and its absence is indicative of some detachment of photography's evolution from that in the fields of arts in general. Later, however, with the advent of photo clubs, it was inserted in the context of modern arts, thus being associated with the idea of modernity. This article aims to describe the first steps of what may be called modern photography, presenting two of its main representatives, Thomaz Farkas and José Oiticica Filho.

Keywords: *Photography. Modernism. Brazil. Art.*

Referências

- AMAR, Pierre-Jean. *História da fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. Le public moderne et la fotografia: Salon de 1859. In: Ch. B., R. *Curiosités esthétiques*. Paris: Garnier, 1973 (Col. Classiques Garnier).
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1994.
- BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: _____. (Org.). *A escrita da história*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 27.
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- FARKAS, João Paulo. *Thomaz Farkas: uma antologia pessoal*. São Paulo: IMS, 2011.
- FARKAS, Thomaz. *Thomaz Farkas: fotógrafo*. São Paulo: DBA Artes Gráficas; Melhoramentos, 1997.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. Farkas colorido. Viva! In: FARKAS, Thomaz. *Thomaz Farkas: notas de viagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 8 -21.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *A fotografia e a semana de 22: parte I*. 2009. Disponível em: <<http://iconica.com.br/blog/?p=3238>>. Acesso em: 4 ago. 2012.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. E a fotografia de José Oiticica Filho (1908-1964). *Iconica*, São Paulo, 19 out. 2009. Disponível em: <<http://iconica.com.br/blog/?p=81>>. Acesso em: 4 ago. 2012.
- FERNANDES JUNIOR, Rubens. Fotografia e modernidade: referências e experiências isoladas. *Facom*, São Paulo, n. 10, 2002. Disponível em: <www.faac.br/revista_faap>. Acesso em: 4 ago. 2012.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- HERKENHOFF, Paulo. A trajetória da fotografia acadêmica ao projeto construtivo. In: OITICICA FILHO, José. *Ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro, Funarte, 1983. p. 11-20.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê, 2003.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ática, 1989.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê, 1999.

LENZINI, Vanessa Sobrino. As noções de “moderno” na fotografia do Foto-Cine Clube Bandeirante. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, IFCH, 2. Unicamp. Campinas, 2006. *Anais...* Disponível em: <<http://www.unicamp.br/cha/cha/atasIIcha.html>> Acesso em: 21 ago. 2012.

LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

OITICICA FILHO, José. *Ruptura da fotografia nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

ROUILLE, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Senac, 2009.

Enviado em 15 de setembro de 2012.

Aceito em 1º de outubro de 2012.